

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

27, Annale 2018



la casa
USHER

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo
Annali fondati e diretti da Marco De Marinis
Nuova serie
n. 27 – 2018

Direzione: Marco De Marinis

Comitato Scientifico: Georges Banu (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Josette Féral (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Helga Finter (Justus Liebig - Universität Giessen); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Claudio Longhi (Università di Bologna - ERT); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Nicola Savarese (Università di Roma III); Richard Schechner (New York University - Tisch School).

Redazione: Fabio Acca, Laura Budriesi, Roberta Ferraresi, Silvia Mei.

C/o Dipartimento delle Arti - Università degli Studi di Bologna, via Barberia 4,
40123 Bologna.

Contatti online rivista: cultureteatrali.dar.unibo.it - rivista.cultureteatrali@gmail.com

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Peer review: la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso il sistema di *double blind peer review*.

La rivista «Culture Teatrali» è pubblicata con il contributo del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Per abbonamenti e acquisti postali rivolgersi a:

VoLo publisher srl, via della Zecca 15, 55100 Lucca, tel. 0583/494820
claudiagori@volopublisher.com

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003
ISSN: 1825-8220

© 2018 by VoLo publisher srl

via Ricasoli, 32 - 50122 Firenze. Tel. +39/055/2302873

Email: info@volopublisher.com. Sito internet: www.lacasausher.it

In copertina: Heiner Goebbels, *Stifters Dinge*, 2007.

Copyright by Wonge Bergmann | Ruhrtriennale.

ISBN: 978-88-98811-342

Finito di stampare nel mese di ottobre 2018 presso Cartografica Toscana - Pescia (PT).

SOMMARIO

TEATRI DEL SUONO

a cura di Enrico Pitozzi

7 *Premessa*

OUVERTURE

10 Heiner Goebbels
Estetica dell'assenza. Come tutto ebbe inizio

SEZIONE I. VEDERE IL SUONO

20 Enrico Pitozzi
Immagini sonore. La scena contemporanea e le sue forme

37 Dujka Smoje
Le théâtre musical à la croisée des chemins

SEZIONE II. TEATRI DEL SUONO

52 Ryūichi Sakamoto
The sound perception. Conversation with Enrico Pitozzi and Giulio Boato

58 Hubert Westkemper
Della percezione: il suono come ambiente complesso

66 Luigi Ceccarelli
La materia del suono: un ascolto immersivo

79 Scott Gibbons
The elementary matter of things: the organic aspects of sound

85 Hans Peter Kuhn
A sonic dimension of theatre

92 Roberto Paci Dalò | Giardini Pensili
L'invisibile ben temperato

99 Daniela Cattivelli
Gesti sonori

108 Robin Rimbaud (aka Scanner)
The experience of listening

115 Francesco Giomi
Dello stupore: una logica acustica

122 Nancy Tobin
La conception sonore pour la scène

SEZIONE III. L'IMMAGINE SONORA

- 132 Jean-Paul Quéinnec
Effets de constellation de la dramaturgie sonore au théâtre
- 150 Stefano Tomassini
«Un passo dentro allo spartito»: ipotesi su Händel e Bigonzetti

TERZO TEATRO: IERI, OGGI, DOMANI

a cura di Roberta Ferraresi

- 169 Marco De Marinis
Terzo Teatro: ieri, oggi, domani. Presentazione
- 173 Piergiorgio Giacchè
C'era una volta il Terzo Teatro...
- 182 Raimondo Guarino
Il tempo del Terzo Teatro
- 188 Cristina Valenti
Terzo Teatro, generazione teatrale e generazione politica
- 200 Mimma Valentino
Le "isole galleggianti" del Terzo Teatro
- 212 Roberta Ferraresi
Terzo Teatro: ieri, oggi, domani. Riflessioni a margine di un progetto

STUDI

- 227 Roberto Fratini Serafide
Liturgie dell'impazienza - Soglie dell'inazione.
Le culture della Partecipazione e la Cultura come Performance partecipativa
- 258 Pierfrancesco Giannangeli
Le radici contemporanee del teatro amatoriale: un'ipotesi

INTERVENTI

- 281 Marco Baliani
Ditemi prima i vostri nomi. Lectio magistralis
- 291 Abstract

TEATRI DEL SUONO

a cura di Enrico Pitozzi

PREMESSA

Ci sono suoni che, seppur presenti, dimorano inascoltati, qualificando in maniera profonda il nostro modo di percepire il mondo. A questi suoni, il cui potere d'incisione è al limite della percezione, si rivolge il dossier che qui presentiamo, dedicato ai *Teatri del suono*. Con questa espressione intendiamo mettere l'accento sulle esperienze della scena contemporanea – teatrale e coreografica – che hanno sviluppato un pensiero musicale emancipato dal mero utilizzo del suono come accompagnamento della visione. In questa direzione uno degli aspetti che la scena ci consegna è un rinnovamento della pratica compositiva, al cui centro troviamo la “drammaturgia del suono” intesa come dispositivo latente che permette di orientare la percezione e la comprensione delle immagini visive.

Da un punto di vista compositivo, sulla scena attuale assistiamo ad un processo di creazione delle opere che si dispone attorno ad un doppio regime delle immagini, vale a dire l’“immagine sonora” – che comprende, inoltre, il registro vocale – e l’“immagine visiva”, determinata a partire dalle qualità della precedente. In queste pratiche il suono agisce in modo discreto, latente, determinando il *sensu* di ciò che appare in scena: il regime visivo dell’immagine è dunque il contrappunto di quello sonoro e musicale.

Seguendo questo principio, per gli artisti e gli studiosi qui presenti, comporre significa estendere il visibile e l’udibile, disegnare connessioni tra elementi che non sono omogenei, convertire forze presenti e inavvertibili in materia percepibile, così da orientare in modo inatteso l’attenzione dello spettatore. Il teatro del suono di cui scriviamo – e l’*immagine sonora* che ne è il principio operativo – si organizza intorno ad un processo duplice: *intercettare* prima e *convertire* poi forze impercettibili, per dare loro una forma, ridefinendo la nozione stessa di rappresentazione a teatro.

Rappresentare non significa pertanto riprodurre ciò che ci sta di fronte nelle sue pur molteplici forme, quanto piuttosto operare secondo una logica interna, facendo affiorare il principio di trasformazione che governa ogni ente, senza che questo processo sia, appunto, visibile o udibile. Interrogando questa dimensione percettiva e sensoriale del suono in scena, si intende dunque investigare le pratiche che hanno condotto il teatro a ridefinire i territori della tradizione operistica, non solo interpretandone in modo inedito il repertorio, ma dando nuovo slancio al teatro musicale, nelle cui maglie si profila una meta-riflessione sulla materia del suono che mischia sonorità strumentali a materiali elaborati grazie all’ausilio delle tecnologie.

Se questi sono, in estrema sintesi, i tratti che hanno reso necessario questo dossier, l’indagine condotta nei territori della contemporaneità non può prescindere, in ultima analisi, da una riflessione sulle modalità di ricezione dello spettatore, in particolare modo nella ridefinizione delle sue facoltà d’*ascolto*, tema che – una volta di più – mette in stretta relazione gli studi musicali e quelli teatrali.

Seguendo queste direttrici, il dossier *Teatri del suono* si snoda su due diversi piani, intrecciati e correlati tra loro. In primo luogo è pensato come uno spazio di connessione tra punti di vista diversi – tornano, in questo senso, argomentazioni, terminologie e prospettive teoriche – che disegnano un approccio organico alla materia. In secondo luogo, la sua struttura interna è una clessidra: è stato pensato per essere letto in tutte le direzioni, tuttavia sempre passando per l'intersezione rappresentata dai testi dei compositori e *sound artists* che ne occupano la parte centrale.

La prima sezione è così dedicata ad una ricognizione delle relazioni tra la scena e il suono, disegnando la cornice estetica all'interno della quale si muovono i diversi contributi del dossier. In questa direzione – dopo l'*ouverture* in cui viene presentato, per la prima volta in traduzione italiana, uno dei testi decisivi della produzione teorica di Heiner Goebbels, in cui egli delinea i presupposti tematici dell'*estetica dell'assenza* –, Enrico Pitozzi introduce e discute la nozione di *immagine sonora* estrapolandola da una tendenza drammaturgica riscontrabile nei lavori di Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio con Scott Gibbons, di Shiro Takatani con Ryūichi Sakamoto, Ermanna Montanari e Marco Martinelli con Luigi Ceccarelli, solo per citarne alcuni, mentre Dujka Smoje rilegge, da un osservatorio musicologico, la messa in scena di Robert Wilson su musiche di Arvo Pärt o la produzione operistica di Castellucci, problematizzando la nozione stessa di *teatro musicale* di fronte alle modalità inedite di concezione della scena introdotte da questi artisti.

Per la seconda sezione, che rappresenta per estensione e portata il corpo centrale del dossier, abbiamo privilegiato il punto di vista *interno* alla composizione sonora e musicale, dando la parola ai compositori e ai *sound artists* che – a vario titolo – hanno affiancato, supportato e orientato le forme della messa in scena. Vale la pena citarli tutti, così da condividere con il lettore il respiro lungo che abbiamo voluto dare a questa prima ricognizione: Ryūichi Sakamoto, Hubert Westkemper, Luigi Ceccarelli, Scott Gibbons, Hans Peter Kuhn, Roberto Paci Dalò | Giardini Pensili, Daniela Cattivelli, Robin Rimbaud (aka Scanner), Francesco Giomi e Nancy Tobin. Tutti loro hanno generosamente osservato la loro pratica come al microscopio, analizzando gli elementi e i processi creativi messi in opera nelle diverse collaborazioni avviate nel corso del tempo. Questa sezione – com'è naturale che sia – contiene, inoltre, punti di vista anche alternativi su diversi aspetti contenuti nella prima e nella terza parte, sviluppando alcuni temi in direzioni nuove e inedite.

La terza ed ultima sezione, invece, approfondisce nel dettaglio determinati concetti – così come fa Jean-Paul Quéinnec, soffermandosi sulla nozione di *drammaturgia sonora* discussa ed analizzata in prospettiva intermediale – o opere, come nel caso del saggio di Stefano Tomassini, che guarda al rapporto che la coreografia intrattiene con la musica nel *Progetto Händel*, composto da Mauro Bigonzetti nel 2015 per il Teatro alla Scala di Milano.

E. P.

OUVERTURE

Heiner Goebbels

ESTETICA DELL'ASSENZA. COME TUTTO EBBE INIZIO*

Per dimostrare cosa intendo con l'espressione "estetica dell'assenza" credo sia utile fare riferimento all'esperienza di *Stifters Dinge*, un'installazione performativa senza performer che dal 2007 continua a essere rappresentata in tutto il mondo. Ma, per comprendere meglio ciò che accade in quel lavoro e capire a cosa mi riferisco quando parlo di "assenza", è forse necessario soffermarsi sul modo in cui la riflessione riguardo a questo tema ha preso forma all'interno del mio lavoro durante gli anni.

Com'è cominciato tutto? Probabilmente con un incidente avvenuto nel 1993, durante le prove di *Ou bien le débarquement désastreux / Oder die glücklose Landung / Or the hapless landing*, uno dei miei primi lavori di teatro musicale, realizzato con cinque musicisti africani e francesi e un attore eccezionale come André Wilms.

Magdalena Jetelová, importante artista visiva di Praga, realizzò la scenografia di quello spettacolo: al centro pose una grande piramide di alluminio rovesciata e sospesa al soffitto, con la sabbia che scivolava fuori dalla punta. Durante la performance, questa piramide poteva anche essere completamente raddrizzata. Sul lato sinistro del palcoscenico, invece, era posto un enorme muro di capelli setosi leggermente agitati da cinquanta ventilatori posizionati dietro quella superficie, che facevano impazzire l'attore con il rumore dei loro motori. In una delle scene in cui si articola il lavoro, l'attore scompare dietro la parete di capelli, mentre in un'altra è interamente risucchiato dalla piramide per poi riapparire, dopo alcuni minuti, a partire dalla testa.

Dopo aver provato queste scene, Magdalena Jetelová andò direttamente da André Wilms e gli disse con entusiasmo: "È assolutamente fantastico quando scompaio". È certamente qualcosa che non si dovrebbe mai dire a un attore. Wilms s'infuriò a tal punto che dovette intervenire, chiedendo gentilmente alla scenografa di non presentarsi più alle prove.

Ancora più interessante, ad ogni modo, è l'approccio intuitivo che Jetelová trae dalla sua prospettiva di artista visiva, grazie al quale fu in grado di mettere in questione uno dei più importanti principi delle arti performative. Infatti, nonostante alcuni radicali (e, in seguito, spesso ignorati) esperimenti dell'avanguardia teatrale all'inizio del ventesimo secolo – inclusi i lavori di Gertrude Stein o l'approccio di Vsevolod

* Traduzione di Giulia Tonucci da H. Goebbels, *Aesthetics of Absence: how it all began*, in Id., *Aesthetics of Absence. Texts on Theatre*, ed. by J. Collins, London-New York, Routledge, 2015 (*Ästhetik der Abwesenheit*, in Id., *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, Berlin, Theater der Zeit, 2012). Dove è stato possibile reperire i passi citati in traduzione italiana, essi sono stati debitamente riportati. In tutti gli altri casi, se non indicato diversamente, le citazioni sono state tradotte appositamente. Il curatore ringrazia Heiner Goebbels per la sua disponibilità a permettere la traduzione di questo testo.

Mejerchol'd e Adolphe Appia, solo per citarne alcuni –, e nonostante le esperienze di artisti americani come Bob Wilson, Richard Schechner, Richard Foreman e altri, che negli anni Sessanta e Settanta proponevano un teatro performativo contro l'autorità intimidatoria e la centralità dei testi, il teatro e l'opera sono oggi ancora largamente fondati sul concetto classico di un'esperienza artistica guidata dalle nozioni di presenza e intensità. Il focus della percezione è posto soprattutto su performer espressivi (attori, cantanti, danzatori e strumentisti): solisti sicuri di sé – certi dei loro ruoli, personaggi e corpi.

Tra tutte le arti performative, solamente la danza contemporanea ha sollevato domande circa i temi del soggetto e dell'identità sin dagli anni Ottanta, e ha tentato di tradurle in coreografie di corpi frammentati, dislocati, non finiti, deformati o evanescenti¹. Il teatro e l'opera invece rifiutano testardamente di interrogarsi sui loro postulati tradizionali.

Qualche volta cambiano il testo di uno spettacolo, qualche volta la musica di un'opera – ma non molto più di questo. Peraltro, parlando come chi conosce bene l'inerzia delle istituzioni scolastiche dedicate alla formazione di attori e registi, posso garantirvi che sarà così ancora per lungo tempo.

Quello che fu solamente un aneddoto e un breve momento di *Ou bien le débarquement désastreux* divenne un aspetto cruciale del mio lavoro successivo. Già in quest'opera la questione della presenza non è univoca. L'attore deve accettare di condividere questa “qualità” con tutti gli elementi coinvolti e prodotti dalla realtà della scena (che non è solamente una decorazione illustrativa ma un'opera d'arte a tutti gli effetti): il confronto fra testo e musica, la separazione tra la voce e il corpo dell'attore, lo scontro improvviso tra una musica e l'altra (una composta da due *griots* del Senegal e la mia musica, eseguita con trombone, tastiere e chitarra elettrica), oppure lo scontro tra una scena e l'altra. Tra questi “elementi separati”, come sosteneva Brecht, si manifestano le distanze e si delineano gli spazi vuoti per l'immaginazione dello spettatore².

A questo proposito, *Ou bien le débarquement désastreux* non offre né un quadro completo né una cronologia musicale, e ancor meno una narrazione lineare. Il lavoro è basato su tre testi che alludono a questioni che possono sorgere nello spettatore – personalmente e individualmente – in risposta alla performance: i *Congo Notebooks* di Joseph Conrad³; un testo di prosa intitolato *Herakles 2 oder die Hydra* di Heiner Müller⁴ e un poema di Francis Ponge sulle foreste di pini⁵. Questi testi toccano

¹ Cfr. G. Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld, Transcript, 2006.

² Cfr. B. Brecht, *Brecht on Theatre*, trad. and ed. by J. Willet, London, Methuen, 1964, p. 37 [nota del curatore della versione inglese: Un'ulteriore discussione sul rapporto fra Brecht e la scenografia è reperibile in C. Baugh, *Brecht and Stage Design: The Bühnenbildner and the Bühnenbauer*, in P. Thomson e G. Sacks (eds.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 235-253].

³ In J. Conrad, *Last Essays*, ed. by H.R. Stevens and J.H. Stape, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 121-168.

⁴ In H. Müller, *Geschichten aus der Produktion 2 (= Texte 2)*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1974.

⁵ In F. Ponge, *Mute Objects of Expression* [1976], trad. by L. Fahnestock, New York, Archipelago Books, 2008, pp. 73-130.

tematiche come la paura dello straniero, la violenza e la colonizzazione, insistendo sul riconoscimento e il rispetto delle differenze etniche piuttosto che sul tentativo di trovare tratti comuni. Insomma, per dirla con Maurice Blanchot: “L’altro non è tuo fratello”.

Inoltre, tutte le voci si esprimevano in francese o mandingo – una lingua che solamente pochi spettatori sono in grado di capire. A dir la verità, questo non mi importa affatto. Si può “star lì tranquilli senza nervoso”, come afferma Gertrude Stein riguardo alle sue prime esperienze teatrali:

Dovevo avere sedici anni e [Sarah] Bernhardt venne a San Francisco e ci restò due mesi. Io sapevo poco francese [ma] non importava [perché] era tutto così estero ed essendo la sua voce così variegata e tutto così tanto francese io potevo star lì tranquilla senza nervoso. E così feci. [...] Modi di fare da vedere e costumi del teatro francese erano tutt’uno in una cosa sola che esisteva in se stessa e per se stessa. [...] Fu per me un piacere molto semplice *commovente* e diretto⁶.

Un teatro come “cosa in sé”, e non come rappresentazione o strumento per fare delle affermazioni sulla realtà, è esattamente ciò che cerco di offrire. In un teatro così concepito lo spettatore è coinvolto in una drammaturgia dell’esperienza, piuttosto che assistere a uno spettacolo in cui le relazioni rappresentate dagli attori sul palco sono motivate psicologicamente. Ciò che mi interessa è un dramma della percezione, un dramma dei sensi, come accade in quei potenti scontri tra tutti gli elementi messi in campo – palco, luce, musica, parole –, e dove l’attore deve sopravvivere piuttosto che recitare. Così la drammaturgia dei “media” diviene qui, a tutti gli effetti, una duplice drammaturgia: una sfida per l’attore e una sfida per la percezione del pubblico.

Questa esperienza, che testimonia di una forma di “presenza” divisa tra i molti elementi che organizzano la scena, probabilmente spiega perché due anni dopo – nella performance *Schwarz auf Weiss / Black on White* – ho deciso di puntare tutto non sui virtuosismi di un grande attore, ma di affidare invece la responsabilità a diciotto musicisti dell’Ensemble Modern⁷, dunque a un protagonista collettivo, possiamo dire. Fu una presa di posizione contro una forma d’arte molto spesso profondamente gerarchica: nella sua organizzazione e nel suo processo realizzativo, nell’uso degli elementi teatrali, nel suo risultato artistico, e non ultimo in ciò che riguarda il carattere totalitario della sua estetica e della sua relazione con il pubblico.

In *Black on White* i musicisti dell’Ensemble Modern non “scompaiono” nell’orchestra a beneficio dei solisti. Essi, invece, suonano sul palco e rivelano le loro abilità teatrali, oltre al loro virtuosismo di musicisti: scrivere, cantare, risolvere/sistemare le cose in palcoscenico, giocare a badminton o altro, colpire la batteria o fogli di metallo con palline da tennis oppure sbagliare mira. Oltre a questo, leggono anche la frase:

⁶ G. Stein, cit. in G. Morelli, *Very Well Saints: a Sum of Deconstructions. Illazioni su Gertrude Stein e Virgil Thomson (Paris, 1928)*, Firenze, Olschki, 2000, p. 34 (*Plays. Writings 1932-1946*, ed. by C.R. Stimpson e H. Chessman, New York, Library of America, 1998).

⁷ [Nota del curatore della versione inglese: Fondato nel 1980 con sede a Francoforte, l’Ensemble Modern è uno tra i più importanti per quanto riguarda la musica contemporanea].

“Voi che leggete siete ancora tra i vivi, ma io che scrivo sarò andato da lungo tempo nel regno delle ombre”⁸.

Quest’anticipazione della “morte dell’autore”⁹, contenuta nel racconto breve *L’ombra. Una parabola* di Edgar Allan Poe, non dovrebbe essere presa alla lettera (l’autore tedesco Heiner Müller mi raccomandò questo testo molti anni prima della sua morte, durante il periodo in cui si svolgevano le prove di *Black on White*). L’assenza può essere trovata anche qui, ma su un altro piano: ad esempio come rifiuto di una qualsiasi azione drammatica. “Sembra accadere poco”, diceva Ryan Platt nella sua introduzione a una proiezione della versione video di *Black on White* alla Cornell University qualche tempo fa¹⁰.

Ma *Black on White* è anche un lavoro sulla scrittura. «La scrittura, che tradizionalmente si è ritirata dietro l’apparente presenza della performance, si dichiara apertamente come l’ambiente in cui si colloca la struttura drammatica», scrisse la studiosa di teatro Elinor Fuchs nel 1985¹¹. «Il prezzo di questa emergenza, o forse il suo scopo, è l’indebolimento della Presenza teatrale»¹², che mina – di conseguenza – anche la presenza dell’attore a se stesso¹³. In *Black on White* la presenza è doppiamente ridotta anche dalla “non-presenza” piuttosto dilettantistica dei musicisti, che non avevano mai fatto nulla del genere prima di allora. Si possono osservare i volti non espressivi, non drammatici, ma altamente concentrati dei musicisti-performer che non fingono di essere altro che se stessi in quanto musicisti, esattamente nello spazio e nel momento in cui li si guarda. Spesso voltano le spalle al pubblico, frammentando così l’attenzione degli spettatori attraverso il “paesaggio” di diciotto persone che si muovono contemporaneamente. Per citare ancora Elinor Fuchs: «Un teatro dell’assenza [...] disperde il centro, delocalizza il soggetto, destabilizza il significato»¹⁴.

In questa performance, sta a noi spettatori decidere dove concentrare lo sguardo. Questo non è diverso da ciò che si verifica in uno spettacolo successivo e realizzato con gli stessi musicisti (*Eislermaterial*), in cui il centro del palcoscenico rimane completamente vuoto per tutto il tempo. Durante la performance, i musicisti siedono sui tre lati del palco. La “presenza” si manifesta a livello puramente acustico, mediante dei microfoni ravvicinati e l’amplificazione. Quelli che per i musicisti sono ostacoli/resistenze/difficoltà strutturali (la distanza tra loro, la separazione delle famiglie strumentali, e così via) permettono invece di visualizzare, da parte del pubblico, il processo comunicativo di un ensemble che diviene autonomo, senza direttore d’orchestra.

⁸ Cfr. E.A. Poe, *L’ombra. Una parabola*, in Id., *Tutti i racconti, le poesie e “Gordon Pym”*, Roma, Newton Compton, 2009 (*Shadow: A Parable*, in Id., *The Complete Works*, ed. by J.A. Harrison, vol. II, New York, AMS, 1965).

⁹ Cfr. R. Barthes, *Image Music Text*, ed. and trad. by S. Heath, London, Fontana Press, 1977.

¹⁰ [Nota del curatore della versione inglese: Ryan Platt è professore associato di Studi sulla Performance presso il Dipartimento di Teatro e Danza del Colorado College e precedentemente dottorando alla Cornell University, dove Heiner Goebbels era artista in residenza nel 2010].

¹¹ E. Fuchs, *Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre After Derrida*, in «Performing Arts Journal», IX, 1985, nn. 2-3, pp. 163-173.

¹² *Ibid.*, p. 163.

¹³ *Ibid.*, p. 166.

¹⁴ *Ibid.*, p. 165.

Il suo posto è occupato soltanto dalla statuetta del compositore Hanns Eisler, amico e collaboratore di Bertolt Brecht. In modo piuttosto strano, l'attenzione del pubblico non diminuiva a causa dell'assenza di elementi di distrazione durante la performance, anche se coloro che fanno teatro da sempre mi avvertirono che ciò sarebbe potuto accadere. «L'esperienza della presenza rappresentata nell'atto percettivo cresce al punto che la presenza presentata scompare» – come ha scritto il mio collega Gerald Siegmund in un suo recente studio sull'«assenza»¹⁵.

A proposito dei concerti, direi che spesso è il direttore d'orchestra a ostacolare da un lato la responsabilità dei musicisti e dall'altro la percezione auto-responsabile del pubblico. Elias Canetti ci spiega perché:

Non c'è alcuna espressione del potere più evidente dell'attività del direttore d'orchestra. [...] Lo star seduti in silenzio degli ascoltatori conviene all'intenzione del direttore tanto quanto la docilità dell'orchestra. Sugli ascoltatori viene esercitata una costrizione affinché restino immobili. Prima dell'avvio del direttore, prima del concerto, il pubblico parla e si muove. [...] Durante il concerto il direttore è una guida e un capo per la folla nella sala. [...] Vivente raccolta di leggi, il direttore signoreggia sull'uno e sull'altro lato del mondo morale. Con il comando della sua mano indica ciò che accade e vieta ciò che non deve accadere. Il suo orecchio fruga nell'aria alla ricerca del proibito. Per l'orchestra il direttore rappresenta effettivamente l'intera composizione nella sua simultaneità e nella sua sequenza; poiché durante l'esecuzione il mondo non deve consistere d'altro che della composizione, il direttore è, finché essa dura, il sovrano del mondo¹⁶.

Nel mio lavoro di teatro musicale *Eraritjaritjaka*, questo testo è presentato nella forma di un impressionante monologo virtuosistico recitato dall'attore André Wilms al limite del palco (la classica posizione della presenza), appena prima di abbandonare la scena seguito da un cameraman, mentre la sua immagine in video continua a essere proiettata *live* sul fondale, che è la facciata bianca di una casa. Il pubblico lo vede lasciare il foyer del teatro, salire in macchina, guidare attraverso la città in cui la *pièce* viene presentata, scendere dalla macchina dopo pochi minuti di guida ed entrare nel suo appartamento. Le parole che gli spettatori ascoltano durante tutta questa ripresa *live* sono prese dagli appunti di Canetti: «Un paese dove uno che dice “io” sprofonda subito sotto terra»¹⁷.

È ovvio: l'assenza dell'attore sarà molto lunga. Il pubblico, liberato dalla forte presenza del monologo precedente, è irritato, confuso, ma allo stesso tempo rilassato. Gli spettatori non sanno nemmeno se l'attore, che hanno pagato per vedere e ascoltare, tornerà mai sulla scena. La telecamera lo segue nel suo appartamento, dove fa cose prive di alcun valore drammatico: aprire e leggere lettere, annotare appunti presi in prestito da Canetti (come «Non spiegare nulla, metterlo lì, dire, lasciare»)¹⁸, ordinare

¹⁵ G. Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, cit., p. 81.

¹⁶ E. Canetti, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981, pp. 478-481 (*Masse und Macht*, Hamburg, Claassen Verlag GmbH, 1960).

¹⁷ Id., *Il cuore segreto dell'orologio. Quaderni di appunti 1973-1985*, Milano, Adelphi, 1987, p. 180 (*Das Geheimnis der Uhr, Aufzeichnungen 1973-1985*, Frankfurt am Main, Fisher, 1994).

¹⁸ *Ibid.*

la biancheria guardando la televisione, leggere il giornale, cercare di vivere da solo pur non essendo in grado di farlo – pensando anche ad alta voce: «Non si può esistere con gli esseri umani. Non si può esistere senza esseri umani. Come si può esistere?»¹⁹. E intanto, prepara uova strapazzate.

L'orologio in fondo alla cucina mostra l'ora reale, e il ritmo con cui l'attore taglia le cipolle è in sincronia con l'esecuzione musicale dell'orchestra sul palco, che interpreta un quartetto d'archi di Maurice Ravel.

Entrambi testimoniano la vitalità di una forma mediata di presenza.

Ricapitolando i diversi concetti di “teatro dell'assenza” così come sono emersi finora, la nozione di “assenza” può essere definita:

- come la scomparsa dell'attore-performer dal centro dell'attenzione (o addirittura dal palcoscenico);
- come la *dispersione* dell'idea di presenza, che viene divisa tra tutti gli elementi della scena;
- come una forma di polifonia degli elementi; ad esempio, l'illuminazione diviene “voce” indipendente, così come accade per l'autonomia dello spazio, del testo e dei suoni, come in una fuga di J.S. Bach;
- come frammentazione o divisione dell'attenzione dello spettatore, che viene canalizzata verso un “protagonista collettivo” fatto di interpreti che spesso nascondono il loro ruolo individuale, ad esempio volgendo le spalle al pubblico;
- come separazione della voce degli attori dal proprio corpo e dei suoni dei musicisti dai loro strumenti;
- come una forma di de-sincronizzazione di udito e vista, una separazione o divisione tra fase visiva e fase acustica;
- come creazione di spazi intermedi, spazi di scoperta, spazi in cui l'emozione, l'immaginazione e la riflessione possono effettivamente realizzarsi;
- come abbandono dell'espressività drammatica (“il dramma non si svolge sul palco”, dice Heiner Müller)²⁰;
- come centro vuoto: sia colto letteralmente, sia nella modalità del palcoscenico vuoto, cioè nell'assenza di un fuoco visivo centrale. Oppure come assenza di quello che chiamiamo un chiaro “tema” o “messaggio” di uno spettacolo teatrale; potremmo fare un confronto con il *nouveau roman* degli autori francesi degli anni Cinquanta, come Alain Robbe-Grillet, che ha fatto circolare i suoi argomenti con romanzi in cui i temi centrali non sono esplicitamente menzionati, ma piuttosto “provocati” in modo permanente, così che emergano e si impongano durante la lettura (come, ad esempio, la gelosia in *La Jalousie*);
- come assenza di una storia, o – parafrasando Gertrude Stein – nel senso che «tutto ciò che non è una storia può essere messo in scena»²¹. «A cosa serve raccontare

¹⁹ Id., *Aufzeichnungen 1973-1984*, München, Hanser, 1999, p. 54.

²⁰ [Nota del curatore della versione inglese: Heiner Goebbels sembra riferirsi al brano di *Hamletmaschine*: «Il mio dramma non ha avuto luogo». Cfr. H. Müller, *Hamletmaschine*, in Id., *Germania morte a Berlino e altri testi*, Milano, Ubulibri, 1991, p. 86 (*Hamletmaschine*, in «Theater Heute», n. 12, 1977)].

²¹ G. Stein, *Odio fare conferenze. Conferenze americane*, Roma, Castelvelli, 2017, p. 180 (*Lectures in America*, Boston, Beacon Press, 1935).

una storia quando ce ne sono già così tante e ognuno di noi ne conosce così tante e altrettante ne racconta [...] quindi, perché raccontarne un'altra ancora?»²²;

- ultimo, ma non meno importante, l'assenza può essere recepita come un modo per evitare le cose che ci aspetteremmo, le cose che abbiamo visto, che abbiamo sentito, che sono normalmente eseguite su di un palco. O, utilizzando ancora le parole di Elias Canetti, che sentiamo quando l'attore in *Eraritjaritjaka* alla fine apre la finestra del suo appartamento per dire:

Passare il resto della vita soltanto in luoghi assolutamente nuovi. Abbandonare i libri, bruciare ogni cosa iniziata. Andare per paesi di cui non si possa mai imparare la lingua. Guardarsi da ogni parola spiegata. Tacere, tacere e respirare, respirare l'incomprensibile. Ciò che odio non è l'imparato, ciò che odio è il fatto di viverci dentro²³.

In quell'esatto momento il pubblico vede l'attore dal vivo sul palco aprire una delle finestrelle nere sullo sfondo e lentamente – mentre si vedono anche il cameraman e il quartetto d'archi attraverso le finestre ora completamente aperte dell'appartamento dell'attore – si rende conto che, forse, egli non ha mai davvero lasciato il palcoscenico.

Questa complessa torsione nel rapporto tra prospettive interne ed esterne (la proiezione del punto di vista della telecamera sulla facciata della casa in contrapposizione alla visione dello spettatore attraverso le finestre all'interno dell'appartamento), l'intreccio dei testi musicali, la percezione, l'inganno, lo shock improvviso e sorprendente di una presenza imprevedibile – tutto questo diventa un vero e proprio *dramma* per il pubblico che assiste a *Eraritjaritjaka*.

In seguito a questa esperienza, noi – io e il mio team – abbiamo deciso di procedere in questa direzione. La domanda al centro dell'esperimento che abbiamo provato con *Stifters Dinge* (lo spettacolo senza performer precedentemente menzionato) era la seguente: l'attenzione dello spettatore può essere catturata ugualmente, nonostante la mancanza di uno dei presupposti essenziali del teatro, vale a dire la presenza dell'attore?

Anche le più recenti definizioni nelle teorie della performance continuano a parlare della co-presenza o della partecipazione condivisa di performer e spettatori nello stesso tempo e nello stesso luogo²⁴.

Pertanto *Stifters Dinge* divenne un “no-man show” nel quale il sipario, le luci, la musica e lo spazio – tutti gli elementi che solitamente preparano, supportano, illustrano e servono una performance teatrale e i suoi performer (in una specie di giustizia a lungo rinvitata) – sono i protagonisti di questo lavoro, insieme a cinque pianoforti, dischi di metallo, pietre, acqua, fumo, pioggia e ghiaccio.

²² *Ibid.*

²³ E. Canetti, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Milano, Adelphi, 1978, p. 180 (*Die Provinz des Menschen, Aufzeichnungen 1942-1972*, München, Hanser, 1973).

²⁴ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, Roma, Carocci, 2014 (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004).

Quando non c'è più nessuno sul palcoscenico, però, ad assumersi la responsabilità di presentare e rappresentare, quando niente è mostrato in scena, lo spettatore deve scoprire le cose da sé. La meraviglia del pubblico nel fare scoperte è attivata soltanto dall'assenza dei performer, che di solito svolgono abilmente il compito di focalizzare l'attenzione su di loro e sulle loro azioni. Soltanto la loro assenza crea quel gap che rende possibile questa libertà.

In *Stifters Dinge* i performer sono rimpiazzati da oggetti e macchine non antropomorfe – elementi naturali come l'acqua, la nebbia, la pioggia e il ghiaccio – ed elementi della *mise-en-scène* come il sipario, l'illuminazione e le voci acustiche [riprodotte dalle casse, n.d.t.]. Udiamo così voci disincarnate, in particolare quelle di Claude Lévi-Strauss, William Burroughs e Malcolm X, e sentiamo anche le prime registrazioni di voci anonime di comunità del Sud America, Grecia e Papua Nuova Guinea. Durante le formule magiche recitate dalle voci dalla Papua Nuova Guinea, vediamo i riflessi dell'acqua proiettati su una danza di tendaggi che lentamente si muovono su e giù.

La mia collega Helga Finter descrive così l'effetto di tali voci:

La voce registrata suggerisce allo spettatore la costruzione di effetti-presenza, dal momento che egli percepisce le parole pronunciate come indirizzate a lui. Ciò può essere attribuito allo stato acustico di tale voce, la cui sorgente rimane invisibile. Lo spettatore collegherà così ciò che ascolta a ciò che vede per poi formulare ipotesi sulla motivazione e sulla causalità. Il suo desiderio scopico mette in scena ciò che il suo desiderio *invocativo* ["Invokatorisches Begheren"] è in grado di sentire. Così l'intelligenza percettiva dello spettatore stesso mette in scena attivamente la performance mentre intesse e legge il proprio testo audiovisivo²⁵.

In un teatro tradizionale di parola, nel balletto o all'opera, gli spettatori si identificano con gli attori, i cantanti o i danzatori sul palco, si riconoscono in loro. Questo ovviamente non accade in *Stifters Dinge*, e raramente avviene nei miei lavori precedenti. Invece di offrire un'opportunità di auto-affermazione al performer e a coloro che osservano, un "teatro dell'assenza" dovrebbe essere in grado di creare un'esperienza artistica che non necessariamente deve consistere in un incontro diretto (con l'attore), ma che avviene attraverso l'incontro con l'alterità²⁶.

L'alterità va qui intesa non come una connessione diretta con qualcosa, ma come una relazione indiretta e triangolare in cui l'identificazione drammatica viene sostituita da un confronto piuttosto precario con una terza parte mediatrice, qualcosa che potremmo chiamare l'"altro". L'assenza come *presenza dell'altro*, come confronto con un'immagine sconosciuta, con una parola o con un suono inedito, come incontro con forze fuori dal controllo dell'uomo, fuori dalla nostra portata.

²⁵ H. Finter, *Der (leere) Raum zwischen Hören und Sehen: Zu einem Theater ohne Schauspieler*, in T. A. Heilmann, A. von der Heiden, A. Tuschling (Hg.), *Medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*, Bielefeld, Transcript, 2011, p. 132.

²⁶ Cfr. A. Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld, Transcript, 2009.

Quello che era iniziato come un esperimento è diventato – con la comparsa degli elementi stessi sul palco – un tema quasi antropologico ed ecologico per il mio team, per il pubblico e per me.

Ora, dopo più di centocinquanta repliche, si può dire che l'esperimento funziona. Il pubblico reagisce con perplessità, poi con irritazione e infine con crescente attenzione; gli spettatori sono stimolati intellettualmente ed emotivamente, e spesso mi fanno sapere dopo, con un po' di sollievo: "Finalmente non c'è nessuno sul palco a dirmi cosa devo pensare".

SEZIONE I.
VEDERE IL SUONO

È una musica che dà l'impressione di fluire continuamente, come se non avesse né inizio né fine; ciò che si ascolta è una parte di qualcosa iniziato da sempre, e che continuerà a suonare per l'eternità. La caratteristica di questi pezzi è di non avere cesure e la musica scorre realmente. La caratteristica formale di questa musica è di sembrare statica. La musica appare immobile, ma è un'illusione: all'interno di questa immobilità, si producono dei cambiamenti graduali.

G. Ligeti, *Ligeti in conversation with Péter Vármai, Yosef Häusler, Claude Samuel and Himself*, London, Eulenburg Books, 1983, p. 84.

Enrico Pitozzi

IMMAGINI SONORE. LA SCENA CONTEMPORANEA E LE SUE FORME

Da qualche anno l'elettronica ci permette un ascolto "microfonico" del suono. L'interno stesso del suono, nascosto e occultato da parecchi secoli da pratiche essenzialmente "macrofoniche", è infine proposto alla nuova meraviglia. D'altra parte, l'elaboratore ci permette di affrontare campi timbrici "inauditi" fino ad oggi e di analizzarne in dettaglio la composizione. L'incontro con questo nuovo campo acustico ancora vergine ha rinnovato il nostro ascolto e ha determinato forme nuove: finalmente è divenuto possibile esplorare l'interno di un suono ampliandone la durata e viaggiare dal macrofonico al microfonico a velocità variabile.

G. Grisey, 1991¹

0. Al limite della percezione

Che cos'è l'udibile?

Con questo termine ci riferiamo a ciò che si sente o a ciò che si può sentire? Che ruolo gioca il nostro orecchio in questo schema percettivo, non sente forse ciò che *vuole* sentire? Esso sembra trasformare-manipolare le informazioni che riceve; tuttavia – e qui è il punto interessante – possiamo orientare tali trasformazioni, organizzarle in un *ascolto* coerente, per poter sentire ciò che altre orecchie ancora non sentono².

È di questa dimensione microscopica dell'ascolto – verrebbe da dire che si tratta di una vera e propria drammaturgia – che ci occupiamo in queste pagine. D'altronde, come suggerisce Gérard Grisey nella frase posta in epigrafe, ascoltare non significa semplicemente avvertire l'effetto di un suono o di una voce; in modo ben più radicale, esso implica una penetrazione nelle qualità di ciò che viene percepito³. Tale attitudine

¹ G. Grisey, *Structuration des timbres dans la musique instrumentale*, dans J.-B. Barrière (éd.), *Le timbre. Métaphore pour la composition*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 264 (dove non altrimenti specificato le traduzioni sono a cura di chi scrive).

² Cfr. B. Lotto, *Percezioni. Come il cervello costruisce il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018 (*Deviate: The Science of Seeing Differently*, New York, Hackett, 2017).

³ Cfr.: R. Barthes, *Ascolto*, in *Enciclopedia*, 16 voll., Torino, Einaudi, 1977-1984, vol. I, 1977, pp. 982-991 (*Écoute*, dans *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 217-230); P. Szendy (éd.), *L'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2000. Cfr. inoltre: M. Kaltrecker, *L'oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions MF, 2010; P. Kruth and H. Stobart (eds.), *Sound*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; A. Corbin, *L'Historiographie de l'écoute*, dans J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux, *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, CNRS, 2016, pp. 23-36.

richiede un'immersione nelle regioni più sottili del suono e della voce, così da poterne gustare le sfumature, finanche gli spazi d'inudibilità che in essi si aprono, per lasciare poi affiorare, come amplificata, la percezione di una vibrazione o di un respiro⁴.

È qui che ascoltare significa estendere la propria percezione: abitare il suono come si abita un pensiero, respirare con lui, secondo il suo impulso, dimorare nel suo battito. Più alta è la penetrazione nell'ascolto, più esteso sarà il paesaggio di sensazioni acustiche che esso dischiude.

Tuttavia, per poter entrare gradualmente in profondità nell'analisi degli aspetti sonori di alcuni dei lavori più significativi della scena contemporanea, è necessario partire da una considerazione preliminare, distinguendo, nel lessico da noi adottato, la nozione di musica da quella di suono.

Se con il termine suono rinviamo a una sonorità indistinta, vale a dire senza una speciale qualifica – una sorta di brusio di fondo che abbraccia l'intera gamma dell'udibile – con il termine musica ci riferiamo invece a una porzione ristretta e organizzata di suoni⁵.

Le due espressioni non sono in contrasto tra loro, sono anzi complementari, e pongono all'attenzione il formarsi di un pensiero sonoro autonomo che ci porta a introdurre la categoria estetica del *Teatro del suono* – che inevitabilmente include un *Teatro di voce* – così come lo ritroviamo oggi sui palcoscenici internazionali. Tale pratica si discosta dal più comune “teatro musicale”, dato che non si riferisce propriamente alla tradizione della musica “colta”, ma apre il campo delle esperienze acustiche a una gamma di sonorità – e qui la nozione di suono torna utile – elaborate con l'ausilio delle tecnologie elettroacustiche ed elettroniche⁶. Per poter discutere in modo articolato questi argomenti, è dunque necessario partire con l'esplorazione della *materia del suono* di cui stiamo parlando.

I. La materia del suono

Di cosa parliamo quando parliamo di *suono*?

Da un punto di vista fisico, un suono è caratterizzato da alcune qualità. Esse sono: altezza, intensità e timbro.

⁴ Sull'importanza, in musica, della nozione di “inudibile” cfr. D. Smoje, *Ludibile e l'inudibile*, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001-2005, vol. I, *Il Novecento*, 2001, pp. 185-222. Cfr. inoltre, declinato in ambito scenico, il contributo di L. Kendrick, *Auralité et performance de l'inudible*, dans J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux, *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle)*, cit., pp. 191-200.

⁵ Questa distinzione risale all'antichità ed è testimoniata, tra l'altro, da una fonte riconducibile alla scuola aristotelica. Cfr. [Aristotele], *I colori e i suoni*, Milano, Bompiani, 2008; oltre a J. Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Hannover, Wesleyan University Press, 1961, pp. 3-6.

⁶ Cfr.: F. Prieberg, *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlin, Ullstein, 1970; V. Valentini, *Drammaturgie sonore*, Roma, Bulzoni, 2012. Cfr. anche: A. Cremaschi e F. Giomi, *Rumore bianco. Introduzione alla musica digitale*, Bologna, Zanichelli, 1998; J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux, *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle)*, cit.; e il recente Y. Meerzon (éd.), *Sémiotique du son au théâtre | Semiotics of Sound in Theatre*, dans «Recherches Sémiotiques | Semiotic Inquiry», XXXV-XXXVI, 2015-2016, nn. 1-2-3.

L'altezza, in un suono puro, le cui vibrazioni siano cioè a forma di senoide, dipende dalla frequenza delle vibrazioni, o dal suo rovescio che è il periodo. I suoni corrispondenti alle basse frequenze sono chiamati *gravi*, mentre quelli corrispondenti alle alte frequenze rientrano nella schiera degli *acuti*. Il suono con frequenza più bassa è detto *fondamentale*, gli altri sono detti *armonici* e sono formati da multipli interi della frequenza di cui è costituito il suono fondamentale.

I suoni non puri – la cui vibrazione non è dunque una senoide – risultano invece dalla composizione di quelli puri e la loro altezza, ciò che permette di distinguere tra loro suoni acuti e gravi, che è determinata dalla frequenza del suono fondamentale.

L'intensità di emissione di un suono riguarda il livello d'energia emessa dalla sorgente sonora in una data unità di tempo ed è proporzionale al quadrato dell'ampiezza della vibrazione della stessa sorgente.

Il *timbro* di un suono è determinato invece dalle armoniche che accompagnano il suono fondamentale e dipende quindi dalla forma della vibrazione. Un suono puro non possiede timbro, mentre quelli composti – per esempio quelli prodotti dagli strumenti musicali o quelli che possono essere organizzati da strumenti come i sintetizzatori – hanno un timbro caratteristico. Facciamo un esempio: due suoni emessi da strumenti diversi che abbiano la stessa altezza e intensità sono distinti per il loro timbro specifico, visibile attraverso la forma dell'onda che esso produce⁷.

Da questa descrizione sintetica, al fine della nostra indagine sulle qualità dell'ascolto a teatro, possiamo far discendere una prima importante analisi delle proprietà intrinseche di un suono, che classifichiamo in parametri oggettivi e soggettivi.

I parametri oggettivi identificano le proprietà dell'onda sonora, considerate a prescindere dal soggetto che le percepisce: ne sono un esempio la frequenza, la lunghezza d'onda, la velocità di propagazione; mentre i parametri soggettivi sono quelli che vengono studiati dalla psicoacustica⁸ e possono essere interpretati come le proprietà del suono percepito, che dipendono dall'elaborazione a livello sensoriale dello stimolo uditivo. Ne sono un esempio, in base alla classificazione prima introdotta, l'altezza – che ci permette di organizzare i suoni in una scala che va dal grave all'acuto –, l'intensità e il timbro.

Dunque cosa sentiamo veramente quando diciamo di avvertire un suono?

Si aprono qui due possibili interpretazioni: o sentiamo i *suoni* con le loro relative altezze, volumi e timbri, oppure sentiamo, identificandole, le *fonti* che producono i suoni⁹. Da un lato siamo di fronte all'accadere di un *evento* sonoro privo di refe-

⁷ Cfr. A.S. Bregman, *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, MIT Press, 1990. Cfr. inoltre la prospettiva aperta da P. Albèra, *Modernità: il materiale sonoro*, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, cit., vol. I, *Il Novecento*, cit., pp. 119-137.

⁸ Cfr.: M. Nudds and C. O'Callaghan (eds.), *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*, New York, Oxford University Press, 2009; C. O'Callaghan, *Sounds: A Philosophical Theory*, New York, Oxford University Press, 2007; oltre a Id., *Perceiving the Locations of Sounds*, in «Review of Philosophy and Psychology», I, 2010, n. 1, pp. 123-140.

⁹ Cfr., per una discussione approfondita sulle teorie della percezione diretta o indiretta dei suoni, E.

rente, dunque non riconducibile a un significato preciso. Facciamo un esempio: il suono di un oggetto è in primo luogo un *evento sonoro* colto nel suo affiorare alla percezione e solo in secondo luogo il *suono di un oggetto* determinato, e da noi inscrivibile in una sfera di relazioni di senso. Parleremo qui di un suono *ambientale* le cui coordinate non sono chiare e definite. Il suono privo di *fonte* è ambiguo, può essere sia una cosa che un'altra. Introduce uno scarto, uno straniamento nell'orizzonte della percezione.

Viceversa, un suono la cui *fonte* sia udibile, è un suono che apre immediatamente alla chiarezza del referente: il suono di una voce *proviene* da una fonte determinata, non c'è ambiguità in questo, il referente è chiaro, certificato e stabile. Così, in luogo di udire un *evento sonoro*, il suono è subordinato al referente che l'origina, lo emette. È qui che *sentiamo* letteralmente la fonte e non il suono, accediamo *ipso facto* al significato di una scena: non è l'*ambiente* bensì la sua razionalizzazione, la sua narrazione. Sono questi aspetti che hanno contribuito a mettere in luce le qualità intrinsecamente spaziali del suono declinando la musica nei termini di un'arte dello spazio e non solo del tempo. In questo senso, è allora del tutto naturale – al fine di poter abbozzare una prima ricognizione analitica delle pratiche sceniche in questione – guardare con attenzione ai modi in cui il suono si propaga nello spazio¹⁰.

1.1. Lo spazio e il tempo del suono

Seguendo la logica fin qui adottata, possiamo distinguere due diversi spazi del suono, uno spazio che chiameremo *interno* e che rinvia alle qualità acustiche quali timbro, altezza, durata e intensità, ovvero elementi che possono essere manipolati e ricomposti mediante la tecnologia; l'altro che chiameremo invece *esterno*, ovvero che riguarda la disposizione del suono composto nello spazio della sala. In altri termini, siamo di fronte a una forma di spazializzazione del suono che permette, al contempo, di introdurre e discutere una nozione di ordine drammaturgico, come quella di spazio *relativo*, indicando con questo un punto di concentrazione nello spazio in cui il suono agisce. Il suo contrario, invece, dà luogo a uno spazio *diffuso* in cui il suono, come una nuvola, evapora e si disperde in ogni punto dello spazio.

Se seguiamo questo schema fin nei minimi dettagli – anche in funzione di una riflessione più ampia sulle modalità della scena – dobbiamo distinguere due modi attraverso i quali organizzare i suoni: la *localizzazione* che riguarda in prevalenza suoni

Di Bona e V. Santarcangelo, *Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, Milano, Raffaello Cortina, 2018, pp. 43-72.

¹⁰ La presenza di un mezzo materiale come l'aria è necessaria per la diffusione di un suono, il cui meccanismo è basato sul movimento vibratorio della sorgente. Tale vibrazione possiede un andamento periodico ed è di tipo ondulatorio. Le onde, la cui qualità è elastica, sono costituite da una semionda di compressione (corrispondente alla fase di compressione) e da una semionda di rarefazione (corrispondente a quella di rarefazione). Esse sono soggette a tutti i fenomeni dovuti a propagazione ondosa: riflessione, rifrazione e attenuazione. Lo stato di *riflessione*, in particolare, si ha quando l'onda incide su una superficie riflettente; la *rifrazione* quando l'onda passa da un mezzo a uno diverso e l'*attenuazione* quando il mezzo ha caratteristiche tali da determinare una perdita regolare di intensità. Cfr.: A. Cremaschi e F. Giomi, *Rumore bianco. Introduzione alla musica digitale*, cit.; C. Roads, *Microsound*, Cambridge, MIT Press, 2001.

fissi, la *spazializzazione* che indica invece il movimento dei suoni nello spazio. Sono queste due strategie che permettono di riscrivere lo spazio della performance in funzione dell'impatto che i suoni devono avere sullo spettatore¹¹.

La prima – la *localizzazione* – si esercita essenzialmente sugli elementi sonori primari, come le frequenze, costruite come una stratificazione di suoni che tendenzialmente converge verso porzioni ristrette di spazio geometrico, inducendo così nello spettatore un ascolto parcellizzato, che percettivamente riduce il perimetro della visione, e produce una concentrazione del livello d'ascolto.

Se questa prima declinazione funziona come una lente di ingrandimento posta su un lembo ristretto di spazio d'azione, dall'altro lato la *spazializzazione* opera in senso inverso, dilatando la scala fino al margine del suo perimetro. Questo modo di operare produce un'analogia distensione sul piano del suono, che si fa nebuloso e accoglie in sé la stratificazione di tutte le frequenze possibili, per poi – al colmo di questo processo – ridiscendere verso una parcellizzazione di aree acustiche più definite e dettagliate. È in questa modalità, in particolare, che si definisce a pieno l'effetto immersivo¹².

Sia la *localizzazione* che la *spazializzazione* sono connotate dalla dimensione acusmatica del suono: esso tende a diffondersi ovunque operando sulla propria dimensione “stereofonica” – dunque tridimensionale.

Se questo è il modo in cui il suono attesta il suo essere arte dello spazio, esso si intrattiene anche nelle regioni del tempo, e lo fa articolando quattro diversi parametri¹³: da un lato incidendo sulla *durata*, vale a dire sul modo in cui il suono si estende nello spazio, aspetto tramite il quale è possibile avvertire il perdurare del suo effetto. La durata così concepita riguarda il prolungarsi del suono nel tempo attraverso l'emissione della sua onda. I suoni, a seconda della loro durata, si definiscono brevi o lunghi. La durata di un suono è determinata da diversi fattori, in prima istanza l'elasticità del corpo sonoro che lo produce e che fa sì che una piastra di metallo risuoni più a lungo di una di legno; la forza con cui si fa vibrare il corpo sonoro, che permette che una superficie sonora percossa debolmente produca un suono più breve di una percossa con forza; il tipo di sollecitazione al quale viene sottoposto il corpo sonoro per produrre il suono, per esempio una corda di violino pizzicata con le dita produce un suono più breve di una corda sfregata con l'archetto. Un secondo principio temporale concerne le *fasi* del suono. Esse permettono di percepire i diversi elementi che ne determinano l'evoluzione temporale, come il transitorio d'attacco – la fase di sorgenza di un suono –, la fase di tenuta o di sviluppo e quella che invece coincide con la sua estinzione.

Le *fasi* qui enunciate si accompagnano a un terzo, altrettanto determinante, elemento che riguarda invece la *persistenza* del suono nello spazio. Essa consiste in una

¹¹ Non sfugge qui un aspetto determinante, ai fini di una messa in scena, di questa drammaturgia sonora: la quantità – e dunque la qualità – di immagini, narrazioni, paesaggi che è possibile creare con il solo movimento del suono. Cfr. F. Bayle, *Musique acousmatique, propositions... ..positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993.

¹² Cfr. *ibid.*, p. 14 ss.

¹³ Cfr. E. Di Bona e V. Santarcangelo, *Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, cit., p. 118.

sorta di riverberazione del suono emesso da una sorgente anche dopo che quest'ultima ha cessato di emetterlo. Ad esempio ciò si può verificare in una stanza vuota. Tale fenomeno è spiegabile con il perdurare della riflessione del suono sulle pareti di questa stanza. Un'ultima qualità riguarda l'*individuazione* e permette di identificare i contorni temporali di un suono al fine di distinguerlo da altri suoni quando sono simultanei.

II. Cartografia dei *modi* del suono

Prima di entrare in un'analisi approfondita delle forme attraverso le quali quest'orizzonte viene declinato in senso drammaturgico sulla scena teatrale e coreografica contemporanea, è utile introdurre e discutere alcune categorie del lessico musicale, così da orientare la discussione dei nostri casi studio¹⁴.

a) Con l'appellativo *musica concreta*¹⁵ si intende quella musica sviluppatasi grazie a Pierre Schaeffer in Francia, nella seconda metà del Novecento, che utilizza per la composizione musicale suoni – registrati ed elaborati – che provengono dal mondo quotidiano. Ancora più precisamente, per *concreto* Schaeffer intende riferirsi a tutte quelle sonorità che sono espressione di un gesto sonoro diretto, dunque che non ha bisogno di mediazioni, come invece lo è per l'esecuzione, che egli qualifica come musica *astratta* – vale a dire la musica per notazione –, considerata tale perché per poter sentire il risultato si deve passare sempre per una mediazione, un'esecuzione per l'appunto. In altri termini, qualunque suono o rumore, indipendentemente dalla fonte che l'ha prodotto, può essere trattato musicalmente a patto che il compositore sappia riconoscerne una struttura interna tale da ricavarne una forma musicale coerente e dotata di significato. La novità è rilevante, non solo perché a ogni tipo di suono – che sia esso musicale o prodotto da un oggetto o, ancora, estratto da un paesaggio – è concessa pari dignità, ma soprattutto perché questa prassi inaugura un modo inedito di concepire la creazione e l'ascolto. Per descrivere questo processo di avvicinamento alla materia del suono la teoria musicale classica, organizzata attorno al concetto di nota, è inadeguata. In sostituzione, Schaeffer introduce la nozione di *oggetto sonoro* per indicare qualunque fenomeno acustico dotato di una forma precisa e riconoscibile.

b) Coeva alla sperimentazione di Pierre Schaeffer in Francia, nella città tedesca di Colonia Karlheinz Stockhausen e altri compositori operano in maniera opposta, rifuggendo dai materiali concreti e dalle registrazioni in favore del suono elettronico “puro”, astratto dalla realtà¹⁶. Esso è il risultato di un processo di sintesi, ottenuto per

¹⁴ Intorno a questo “lessico” musicale e sonoro, si veda anche il tentativo di istituire un vocabolario del suono che David Novak e Matt Sakakeeny hanno consegnato al loro *Keywords in Sound*, Durham, Duke University Press, 2015.

¹⁵ Cfr. P. Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952.

¹⁶ Cfr. J. Cott, *Stockhausen: Conversations with the Composer*, London, Robson, 1974.

mezzo di generatori elettrici di onde chiamati *oscillatori*, trattati con il procedimento della sintesi granulare. Il punto di avvio di questa prassi è il trattamento della sinusoidale, la forma d'onda elementare di un suono. Attraverso la sommatoria o la sottrazione delle sinusoidi, i compositori elaborano timbri complessi seguendo principi di tipo algoritmico¹⁷. Si tratta di suoni controllabili e organizzati di cui si può anche stabilire la durata, e di conseguenza disegnare complesse figurazioni di ordine temporale. Da qui si inizia a comprendere che non si compone più solo *con* il suono, ma si compone direttamente *il* suono. Da elemento della composizione, il suono diviene oggetto autonomo e unico protagonista¹⁸.

c) In terzo luogo con la dicitura *musica elettroacustica* si intende una serie di sonorità che integra l'uso di strumenti – tradizionali o meno – oltre che di suoni di origine organica (voce, aria, terra, fuoco, acqua e degli elementi o della materia in generale) registrandoli e rielaborandoli per mezzo di sintetizzatori o di altri strumenti, anche in tempo reale¹⁹.

d) All'interno di quest'ampia gamma delle tendenze musicali possiamo citare la *musica spettrale* (o spettralismo), che caratterizza una corrente nata e sviluppatasi come parte della musica colta a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, la cui definizione

¹⁷ Un timbro è il fascio di qualità di un suono che ne permette l'individuazione. Esso è dato dalla presenza e dall'intensità delle componenti armoniche e non armoniche, dalle caratteristiche dinamiche di un suono – come l'attacco, la durata e il suo decadimento – e dalle regioni formanti del suono stesso. Il timbro, come rilevato in precedenza, considerato fra i "parametri" del suono, insieme all'altezza, all'intensità e alla lunghezza, suggerisce numerose analogie con il colore per quanto riguarda la percezione visiva. Infatti, il timbro viene designato come colore del suono tanto in inglese ("tone-colour") quanto in tedesco ("Klangfarbe"). Cfr. G. Zanarini, *Invenzione a due voci. Dialoghi tra musica e scienza*, Roma, Carocci, 2015, p. 117 ss. E inoltre Id., *Il suono*, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, cit., vol. II, *Il sapere musicale*, 2004, pp. 5-23. Forse pochi lo ricordano, ma gli strumenti musicali sono delle vere e proprie invenzioni timbriche, vale a dire oggetti pensati e costruiti per creare suoni nuovi, inediti rispetto ai suoni della natura. Dunque la musica, costitutivamente, produce un superamento del *fin qui udito* (il mondo sonoro naturale, per quello che è dato conoscere) a favore di un'esperienza *inaudita* dell'ascolto.

¹⁸ In questo solco si inscrivono anche compositori come Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna e i protagonisti della *Neue Musik*. Cfr. M. Bortolotto, *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Torino, Einaudi, 1969 (ripubblicato ora per i tipi di Adelphi in una versione ampliata edita nel 2008). Tuttavia in questo contesto è doveroso citare figure come Pietro Grossi, che a nostro avviso non hanno goduto della giusta attenzione, ma che nondimeno sono da annoverare tra i pionieri della composizione assistita al computer. Cfr. il contributo di F. Giomi: *An Early Case of Algorithmic Composition in Italy*, in «Organised Sound», I, 1996, n. 3, pp. 179-182; Id. e M. Ligabue, *L'istante zero - Conversazioni e riflessioni con Pietro Grossi*, Firenze, SISME/Edizioni del Galluzzo, 1999.

¹⁹ In quest'ambito è possibile menzionare il lavoro sulla musica della natura di Olivier Messiaen, le ricerche di Raymond Murray Schafer, poi di Bernie Krause, fino al percorso di Ryūichi Sakamoto, rimandando inoltre dal punto di vista teorico all'elaborazione del concetto di *soundscape*. Cfr. J. Boivin, *Musica e natura*, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, cit., vol. I, *Il Novecento*, cit., pp. 322-347. Per le singole prospettive, cfr.: O. Messiaen, *Le Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Paris, Leduc, 1994-2001 e R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, New York, Alfred A. Knopf, 1977.

viene usata per la prima volta in un testo redatto da Hugues Dufourt, uno dei suoi protagonisti, nel 1979 e pubblicato due anni dopo²⁰.

Gli spettralisti basarono fin dall'inizio il loro linguaggio sull'analisi dei fenomeni fisici del suono, così come evocati in precedenza. Gli strumenti, le voci e i suoni ambientali sono il modello per arrivare alla composizione di un brano musicale. In questo quadro, si tende a privilegiare l'apporto della matrice temporale applicata alla scrittura musicale, in cui le sue figure si presentano in forma dilatata – Gérard Grisey²¹, che fino alla sua prematura morte fu capofila degli spettralisti, usava in questo caso la metafora del tempo delle balene –, in forma corrente (tempo dell'uomo) o in forma estremamente compressa (tempo degli insetti). Accanto a questa dimensione strettamente musicale, si adottano le tecniche messe a disposizione dall'informatica musicale, che diviene un vero e proprio supporto alla composizione, facilitando l'analisi spettrale e la rappresentazione del suono che si intende ottenere.

e) In ultimo, ma non per importanza, possiamo citare inoltre la *musica per droni*, che discende – nelle sue qualità acustiche fondamentali – dal minimalismo. Questo modo di comporre il suono enfatizza l'uso di sonorità gravi, note o *cluster* estesi e ripetuti in una struttura temporale che si appoggia sui parametri prima enunciati, la cui qualità elementare è il bordone, vale a dire un effetto armonico o monofonico di accompagnamento in cui una nota o un accordo sono suonati in modo continuo lungo l'arco dell'intera composizione.

Precursore di questa qualità del suono è l'italiano Giacinto Scelsi²², in cui ritroviamo un pensiero del suono *continuo* in cui ogni sonorità è importante in se stessa. Il suono non rappresenta una forma di espressione soggettiva, né una struttura autonoma, piuttosto rinvia a un fenomeno *cosmico*, a un'esperienza trascendente, e la composizione è il frutto di un lavoro a partire da improvvisazioni che vengono trascritte di volta in volta. Ne sono un esempio i *Quattro pezzi (su una nota sola)* che Scelsi compone nel 1959, in cui esplora dall'interno il fenomeno sonoro, indagandone le dimensioni e i livelli come se si trattasse di una figura prismatica, giocando con le fluttuazioni microtonali e sulla densità delle tessiture²³. Le sue opere sono dunque dei processi in cui i suoni sono masse sonore, dei fluidi in fusione. Questa trasparenza tra processo di lavoro sul suono interno e il risultato percettivo sembra anticipare le ricerche di compositori come La Monte Young, Charlemagne Palestine, Eliane Radigue²⁴, Pauline Oliveros, Phill Niblock, fino a Jérôme Noetinger dei Metamkine²⁵.

²⁰ Cfr.: H. Dufourt, *Musique spectrale: pour une pratique des formes de l'énergie*, dans «Bicéphale», <II>, 1981, n. 3, pp. 85-89; e inoltre A. Orcalli, *Fenomenologia della musica sperimentale*, Potenza, Sonus Edizioni musicali, 1993.

²¹ Cfr. G. Grisey, *Écrits. Ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, Éditions MF, 2008.

²² Cfr. G. Scelsi, *Il suono 101*, Macerata, Quodlibet, 2010. Cfr. inoltre F.J. Bonnet, *Les mots et les sons. Un archipel sonore*, Paris, l'éclat, 2012, pp. 199-206.

²³ Cfr. G. Scelsi, *Il suono 101*, cit., pp. 10-18.

²⁴ Si veda anche il bel documentario di A. Prosaïc, *Eliane Radigue. L'écoute virtuose*, Paris, La Huit Distribution, 2011 (DVD).

²⁵ F.J. Bonnet, *Les mots et les sons. Un archipel sonore*, cit., p. 200.

III. Pratiche di estensione dell'ascolto

Per entrare nel merito di questa indagine, andremo ora a discutere il processo di creazione adottato da alcuni registi e coreografi contemporanei, che più di altri hanno contribuito a delineare i contorni della nostra analisi.

Comporre significa, in primo luogo, estendere le facoltà percettive legate alla vista e all'udito. Comporre è tracciare delle linee di connessione, disegnare costellazioni tra elementi visivi e sonori che non sono tra loro omogenei, convertire forze in materia percepibile, così da condurre lo spettatore in una *terra incognita* che si rivela alla percezione. È qui che il *Teatro del suono* – così come la “logica del colore” – gioca un ruolo importante, perché entrambi sono organizzati attorno a un doppio processo: *intercettare* prima e *convertire* poi forze impercettibili, per dare loro una forma. Tuttavia, comporre richiede rigore, a suo modo è una strategia per produrre conoscenza: comporre non significa inventare, piuttosto mettersi all'ascolto del mondo, nel modo più aperto possibile. È qui che si impone, per Romeo Castellucci o per Heiner Goebbels o Lenz Rifrazioni, ma anche per il Teatro delle Albe, per Shiro Takatani e Ryūichi Sakamoto, oltre che per Ginette Laurin, la responsabilità nei confronti della forma: ogni forma è come una corrente che attraversa gli elementi²⁶. La forma non è data una volta per tutte, piuttosto è dettata dalla precisa connessione che si istituisce tra gli elementi visivi e sonori. Si tratta qui, in altri termini, di una idea *musicale* della composizione della scena che assume, perlomeno, tre declinazioni tra loro correlate e sulle quali intendiamo soffermarci intrecciandole: la qualità drammaturgica ed evocativa del suono; i criteri che definiscono un *Teatro di voce* e, infine, le strategie adottate per un radicale ripensamento della messa in scena operistica, condotta a partire dallo “spirito della musica”.

III.1. La potenza tellurica del suono

La prima declinazione mette l'accento sul *pensiero sonoro* che Castellucci, in collaborazione con il *sound artist* statunitense Scott Gibbons, mette in campo nella composizione di ogni sua opera, andando al di là del semplice accompagnamento musicale, tracciando così il profilo – condiviso con altri artisti – di quello che abbiamo avuto modo di chiamare *Teatro del suono*. Il suono discreto o predominante è così la materia che introduce e organizza i diversi elementi della scena: detta la *temperatura*, l'atmosfera e il colore dell'intera opera²⁷; definisce le condizioni perché affiori l'immagine visiva, la convoca, legandola intrinsecamente al suo andamento. Su questo piano, il suono non preesiste, ma è forgiato direttamente *dalla scena per la scena*, come scossa che attraversa il palcoscenico e rende possibile l'immagine.

²⁶ Cfr. K. Rost, “Design sonore” contre “Bruitage”? Pour une conception performative de la création sonore au théâtre, dans J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux, *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle)*, cit., pp. 501-518.

²⁷ Per il concetto di “atmosfera” cfr G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, trad. T. Griffino, Milano, Marinotti, 2010 (*Aisthethik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2001); cfr. inoltre G. Home-Cook, *Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2015.

In questa direzione si muove *Il combattimento* – lavoro del 2000 concepito a partire dalla musica di Monteverdi –, che inaugura la stretta collaborazione tra il regista e il compositore. Questo lavoro è connotato da un principio compositivo che vede sovrapporsi la partitura del madrigale monteverdiano e la texture sonora elettroacustica di Scott Gibbons, che fa da contrappunto straniante.

Partendo dal testo della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, Monteverdi introduce nella partitura una variante decisiva, modello sul quale si sviluppa l'intervento di Castellucci e di Gibbons: la musica e la voce – non il testo e le parole – sono al centro della composizione; esse sono considerate come le uniche in grado di restituire in modo efficace i moti dell'anima. A partire da questo presupposto, e adottando una processualità simile a quella di un esperimento chimico, Gibbons lavora sulla materia acustica producendo una tessitura sonora che valorizza le caratteristiche del madrigale, introducendo in essa elementi estranei, elementi elettroacustici al limite dell'udibile, che hanno la funzione di incrinare la percezione corretta del suono orchestrale. Si tratta qui di sonorità inavvertibili, minimali, le quali operano al di sotto del livello d'attenzione che, invece, rimane sintonizzato sull'ascolto della partitura strumentale.

Tuttavia queste sonorità latenti intervengono sulla sensibilità dell'ascoltatore introducendo dapprima un cambiamento infinitesimale, che solo successivamente diviene dominante sulla scena. È qui che opera la componente “atmosferica” del suono, che attenta alla percezione lineare della scena e pre-dispone l'attenzione dello spettatore a un cambiamento di direzione nel senso stesso delle immagini. Questo processo passa, dal punto di vista operativo, per una sorta di liquefazione di alcune sezioni del madrigale: vale a dire una riduzione in grani sonori della materia musicale-strumentale che, al contempo, agisce producendo un allontanamento che introduce un effetto di estraneità nell'ascoltatore, come se questa sonorità provenisse da un luogo che non è esattamente di fronte a lui. È qui che l'elettroacustica di Gibbons interferisce con la partitura eseguita dall'orchestra: si tratta della stessa melodia, della stessa irradiazione sonora, ma percepita dallo spettatore a un volume molto basso, come un rumore di fondo che agisce in modo inconsapevole. Il *tempo interiore* si impone sul tempo *architettato*, costruito ed evidente. I rumori/suoni hanno autonomia di segno tale da diventare a pieno titolo elementi vivi della scena. Tutti gli altri elementi hanno vita indotta, a cominciare dalle immagini. I suoni, modificando il voltaggio dell'aria, promuovono una certa azione, la veicolano, la accordano, la preparano o eventualmente la distruggono, perché i suoni *sono* un'azione²⁸.

Si delinea così – sul piano drammaturgico – la strategia elaborata da Castellucci e Gibbons mediante il suono. Attraverso la sua funzione contrappuntistica, il suono elettroacustico è incaricato – a livello latente e agendo in modo subliminale – di rovesciare il senso dell'immagine visiva: con i nostri occhi vediamo qualcosa che, tuttavia, non coincide perfettamente con ciò che percepiamo con il resto del corpo. Lo spettatore è così esposto sul bordo di un abisso, al limite di un cambiamento radicale che il suono ha predisposto. Ecco agire, per via sonora, il potere straniante che opera sulla

²⁸ Cfr. R. Castellucci, *Note da un dialogo sul suono con qualcuno*, in Id., *Unheard*, Mantova, Corraini Edizioni, 2014, p. 1.

scena di Castellucci: si ha la sensazione che ciò che si sente non provenga esattamente da ciò che si vede, non c'è più corrispondenza tra ciò che è sulla scena e la sensazione che quell'immagine trasmette. Il suono introduce la percezione sottile di un'altra realtà imminente, che sta per apparire facendosi largo nelle maglie dell'immagine. *L'altrove è qui* perché la musica l'ha convocato²⁹.

III.2. L'impercettibile in forma sonora

Già a partire dal lavoro con i Dumb Type, Shiro Takatani si è sempre collocato in una zona di confine in cui il teatro è un *luogo*, un'architettura all'interno della quale dare forma al mondo³⁰. Ogni lavoro poggia su di una ricerca che ha il suono al suo centro; ne sono testimonianza le collaborazioni con Ryoji Ikeda e con Ryūichi Sakamoto.

L'intera struttura di *ST/LL* (2015) – recente lavoro dell'artista giapponese – appare come un minerale dalla precisa *struttura cristallina*, un sistema prismatico. Per avvicinare questa forma abbiamo di fronte a noi due strade: possiamo descriverne il montaggio e seguirne così il funzionamento, oppure seguire la vibrazione che fa pulsare l'occhio, lo sospende per costringerlo a guardarne in filigrana la struttura. Questo significa captare per poi lasciarsi attraversare dalle intensità che circolano nella materia e che si fissano e dislocano in immagine o in suono. Lasciarsi eccedere, letteralmente, da queste forze, farsi trapassare perché esse possano sopra-vivere, oltre noi, nonostante noi e farsi, semplicemente, immagine depositata nella nostra percezione. Ancora una volta qualcosa pulsa. Una sottile trama tesse le relazioni tra queste vibrazioni.

ST/LL si apre su un palco in cui è disposto un lungo tavolo apparecchiato, orientato perpendicolarmente rispetto alla platea, sotto gli occhi degli spettatori; ai lati del tavolo ci sono delle sedie. Sul fondo della scena, in coincidenza con l'estremità del tavolo, è posto uno schermo di proiezione che si sviluppa in verticale, come una tela che richiama la tradizione pittorica giapponese. Il perimetro del palco è velato da uno strato d'acqua, in cui tutto riverbera. Intorno a questa dimensione *diafana* si organizza l'intera struttura visiva del lavoro.

Il *soundscape* che sostiene la scena – concepito da Ryūichi Sakamoto, Marihiko Hara, Takuya Minami – sembra saturare lo spazio acustico con effetti sonori che si distaccano da un fondo indistinto, intervallati da impulsi di frequenza. È come se il suono disponesse il corpo dei performer e ne sostenesse i movimenti. Questa composizione sonora articolata sulle note del pianoforte e intervallata dal suono elettronico, diventa uno strato melodico che si sovrappone alla continuità delle frequenze acute

²⁹ Questo modo di organizzare la scena trova nel ciclo di episodi della *Tragedia Endogonia* (2002-2004) la sua elaborazione più matura. Cfr., a titolo di esempio: E. Pitozzi, *Sonicità diasporiche. Conversazione con Scott Gibbons*, in «Art'O», <X>, 2005, n. 16; E. Pitozzi e A. Sacchi, *Itinera. Trajectoire de la forme* Tragedia Endogonia, Arles, Actes Sud, 2008; oltre a F. Acca (a cura di), *Scott Gibbons, l'essenza organica del suono*, in «Prove di Drammaturgia», XI, 2005, n. 1, pp. 28-32. Cfr. inoltre il ciclo filmico realizzato dalla Societas Raffaello Sanzio in collaborazione con i videoartisti Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti, con musiche di Scott Gibbons: Societas Raffaello Sanzio, *Tragedia Endogonia*, Roma, RaroVideo, 2006.

³⁰ E. Pitozzi, *Shiro Takatani. The extension of visible*, in «digimag», 2013, n. 82, <http://www.digicult.it/it/news/the-extension-of-visible-shapes-of-time-acoustic-images-chromatic-figures/> (ultima consultazione: 22 agosto 2018).

prodotte dall'effetto Doppler che propaga il suono nello spazio della sala: fisiologicamente, quando un suono è vicino a noi, le sue frequenze sono più acute; viceversa, quando il suono si allontana, le sue frequenze sono più gravi. La composizione è così una struttura articolata su impulsi di frequenza che delineano una diffrazione nel tessuto sonoro, in assonanza con il riverbero dell'acqua che rompe l'unità visiva dell'immagine.

Suono e immagine – sulla scena di questo lavoro di Takatani – sono un prisma che si decompone e ricompone nel cervello dello spettatore. Ci sono dunque almeno due piani dell'immagine. Uno rimanda al regime del visibile, l'altro a quello sonoro.

L'uno, quello del visibile, agisce nell'immediato; per questa sua caratteristica è localizzabile, *visibile* appunto. L'altro piano, quello dell'immagine sonora, è connotato da una certa discrezione, agisce come nell'ombra, in modo diffuso, si esprime nella durata; per questa sua caratteristica non è sempre localizzabile, non possiamo con esattezza stabilire da quale punto dello spazio proviene. È *acusmatico*, la sua peculiarità non è l'evidenza, bensì la profondità; la sua logica non è quella dell'evento, bensì quella dell'efficacia.

Entrambe le immagini – quella visiva e quella sonora – non sono evidenti nel senso corrente del termine. Sulla scena composta da Takatani, l'immagine che affiora alla visione non appartiene né all'ordine dell'apparente né a quello del permanere, riguarda semmai l'apparizione e l'impermanenza. Intrattiene pertanto una stretta relazione con il tempo, o meglio, con il tempo necessario alla sua vibrazione divenuta visibile o udibile.

III.3. Anatomia per un Teatro di voce

In una direzione che pensa il suono come materia o figura in scena, possiamo citare l'opera del Teatro delle Albe, nella particolare declinazione dei lavori *musicali* della formazione ravennate, in cui il suono – composto da Luigi Ceccarelli – incontra l'esplorazione vocale di Ermanna Montanari, in un dispositivo scenico che mescola la performance e la forma concerto. Le opere alle quali facciamo riferimento sono, nello specifico, *Ouverture Alcina* (2009) e *Lus* (2015), realizzate con la regia di Marco Martinelli, entrambe sulla base di testi scritti in dialetto romagnolo dal poeta Nevio Spadoni³¹.

Nella messa in scena di *Ouverture Alcina*, per esempio, Ermanna Montanari è sola sul palco. Intorno a lei, lo spazio è nero, vuoto e denso. Alcina, folle d'amore, è in preda ai fantasmi e si getta in un corpo a corpo con l'unica entità che la avvolge: il suono composto da Luigi Ceccarelli, che segue la sua voce come un contrappunto. Il corpo della Montanari è immobile, percorso da un tremito, una vibrazione continua.

³¹ In questo senso possiamo inoltre citare il recente *Fedeli d'Amore* (2018), "politico in sette quadri" composto da Marco Martinelli intorno alla figura di Dante Alighieri. Si tratta di una serie di quadri vocali pensati per la voce di Ermanna Montanari e il suono di Luigi Ceccarelli. Le voci plurali di questo "politico" sono in realtà l'espressione di un'unica anatomia – quella di Ermanna Montanari – che dà forma alla molteplicità mediante l'amplificazione delle sue corde vocali. Intorno al suono e alla voce nel Teatro delle Albe, cfr. E. Pitozzi, *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Macerata, Quodlibet, 2017.

Appare e scompare per effetto della luce. Passa attraverso una minima vibrazione, i micro-movimenti la rendono vulnerabile. Ogni gesto è smantellato, suddiviso e anatomicizzato in altrettante posizioni iconiche, che lasciano filtrare le sensazioni che lo attraversano. Non c'è azione, niente dramma, solo una voce che si propaga in un labirinto di luci e suoni elettroacustici creati a partire dal suono di cornamuse romagnole rielaborato.

In questo lavoro, così come in *Lus*, prendere parola, per Ermanna Montanari, significa sempre farlo in terza persona. È una strategia per marciare a fuoco la parte indicibile del mondo e, così facendo, lasciarne trasparire l'irriducibile polifonia. In questo modo la voce non è lì per identificarsi con un soggetto, piuttosto per dare forma a tutta una serie di potenziali sonori inesplorati. La voce, grazie alla presenza del microfono, diviene *atopica*³². Non coincide esattamente con il corpo, essa è spazializzata, sembra provenire da ogni punto della sala.

È in questo senso che Ermanna Montanari usa il dialetto come un elemento strettamente musicale, proprio perché le consente di lavorare su figure sceniche attraversate da un processo di de-soggettivazione, di duplicazione dell'identità. È qui che la voce diventa un'esplorazione delle frequenze tra il grave e l'acuto, mentre il discorso logico tende a esplodere molecolarizzandosi in fonemi. Disarticolato dalla potenza sonora della voce, in contrappunto al suono di Ceccarelli, l'alfabeto si riduce così alle sillabe che si propagano nello spazio grazie all'amplificazione.

Quelli della Montanari sono dunque dei *murmura*, dei mormorii al limite dell'incomprensibile; qualità frutto di un *pestare* la voce – come la stessa Montanari ricorda –, un macinarla, frullarla. Il *pestare* indica così, in modo del tutto analogo, una variazione di stato intensivo della voce, la modulazione qualitativa di uno stato musicale. La parola, grazie a questo processo, tende a emergere rompendo il regime della continuità monotona del discorso per adottare un diverso scorrere del tempo: l'incremento del suo spessore fonico porta in primo piano un tema, che gli altri suoni integrano e sostengono. La voce esercita così una sorta di pressione verticale sul movimento orizzontale del suono: quando, come nella sezione della "cantilena" in *Lus*, la voce progredisce e modula, il flusso orizzontale del suono degli strumenti ne viene modificato.

In dialettica con questo, le partiture sonore di Ceccarelli sono concepite come variazione continua e alterazione della loro materia granulare. In questo quadro egli opera mediante il principio della saturazione sonora, con la quale si tende a sovrapporre livelli di frequenze fino a definire una massa continua, a partire dalla quale si aprono le varianti sonore su cui poggia la voce.

Questo processo è indice di una complessità musicale che tende a destrutturare i normali parametri percettivi: suoni che sono inizialmente riconoscibili, come quelli del corno romagnolo per *Ouverture Alcina* e del contrabbasso – suonato da Daniele Roccatò – per *Lus*, diventano astratti grazie alla loro ripetizione e campionatura, si trasformano in un magma o in un intreccio di piani sonori che disorienta. È questo il caso dell'ultima sezione di *Ouverture Alcina* in cui una nuvola di suono ritmata come

³² Cfr. H. Finter, *La voix atopique: présences de l'absence*, in Ea., *Le corps de l'audible. Écrits français sur la voix 1979-2012*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2014, pp. 275-292.

a impulsi dà luogo a una cascata di particelle sonore, che vanno via via intensificandosi in una lama di suono acuto verso il finale. Questa sonorità acquisisce invece una densità, come in alcuni passaggi di *Lus*, a partire dalla sovrapposizione di una serie di *lamine* di suono elaborate dalla campionatura del contrabbasso suonato da Roccato, che si innestano sul tappeto di grani elettroacustici organizzati in una forma ricorsiva e a tratti circolare – come una pulsazione elementare – fino a diradarsi in una sorta di codice morse che borda la voce.

III.4. Spectra

Alla voce guarda anche la versione del *Re Lear* di Verdi – ispirato a Shakespeare – che Lenz Rifrazioni porta in scena nel 2015. Parliamo di un’opera di cui esiste il libretto, ma non la partitura musicale. Esistono le *parole*, non la musica orchestrale che le sostiene. O, per meglio dire, le parole *sono* la musica. Ciò che resta è una partitura di sole voci, in cui Verdi iscrive la sola tensione musicale. Ne deriva un *Re Lear* fantasmatico, in cui sia la composizione scenografico-installativa firmata da Maria Federica Maestri che l’“immagoturcia” di Francesco Pititto procedono per sottrazione di ogni elemento scenico, per far emergere il suono delle voci come unico elemento musicale, pura *phoné*. Quella di Verdi, in altri termini, è la composizione vera e propria di un coro di voci, materia sonora attraverso la quale liberare la *potenza creatrice* della musica. Ed è qui che Lenz compie un passo decisivo nella direzione di Verdi – perché di questo si tratta, di un *Re Lear* concepito nello spirito della musica di Giuseppe Verdi. I cantanti presenti in scena – due attrici in funzione di Fool/Mica e Cordelia/Delia, un attore Lear in video, due baritoni a dar forma al *doppio* Lear, una soprano Nerilla, e una mezzosoprano Rosane/Delia – sono disposti come attivatori sonori, voci che letteralmente *appaiono* come da un aldilà, figure che attualizzano la potenza del canto. C’è un velo, al contempo materiale, il tulle, e immateriale, quasi metafisico, che accompagna questo lavoro.

La musica ha il potere – e questa messa in scena di Lenz lo rivendica a più riprese – di innestare il *movimento* delle cose; fa letteralmente esistere le cose a partire dal loro fondo oscuro, innominabile. Sospende il tempo, ritarda il disastro.

In assenza della partitura verdiana per orchestra, a dar sostegno a queste voci si innesta la composizione che il *sound artist* Robin Rimbaud aka Scanner ha pensato per questo lavoro, in cui, sulla scia del pensiero librettistico, elabora una serie di sezioni sonore in un concatenamento che non solo *accompagna* il canto ma delinea quella che potremmo chiamare una vera e propria dimensione sonora dell’immagine: l’*immagine sonora* – il suo potenziale *atmosferico* – è quella che dà la texture di fondo alla scena e in base alla quale l’immagine visiva si definisce.

Questa immagine alla quale Scanner contribuisce, ha a che fare con ciò che sta dentro l’ascolto, bisogna individuarne le caratteristiche e il punto raccolto nel quale agisce l’intensità che fa di una materia sonora un’immagine e che, di conseguenza, ridisegna i caratteri dell’*ascolto*. Apre lo spazio perché la voce, in scena, possa lasciare traccia. Fuggevole, s’intende, come un bagliore. Una macchia di luce su un fondo antracite. È dunque il suono – nella doppia prospettiva del *Teatro di voce* e dell’atmosfera acustica – che detta la temperatura, l’accordatura tra gli elementi della scena.

III.5. Diffrazioni

Se guardiamo a una modalità di pensiero sonoro che si articola attorno a livelli di frequenza e nuvole di suono, è necessario soffermarsi anche su di una caratteristica centrale della composizione contemporanea: la dimensione organica. Con questo termine ci riferiamo a un vero e proprio *ecosistema sonoro* fatto di riferimenti costanti al mondo della materia, dei metalli, perfino all'acqua o delle cellule, così come si profila nella composizione elettroacustica o elettronica di *sound artist* come Mika Vainio – storico fondatore con Ilpo Väisänen del duo finlandese Pan Sonic –, al quale la coreografa Cindy Van Acker ha affidato la composizione del *soundscape* di lavori come *Lanx* (2008), *Nixe* (2009) e *Obtus* (2009), in cui il suono fa da contrappunto al movimento.

Progettato per essere riprodotto in tempo reale durante l'esecuzione delle performance, il suono è una forma di prolungamento del gesto coreografico. Se la logica del movimento di Cindy Van Acker esplora gli aspetti del micro-movimento mediante l'anatomia, il suono segue lo stesso riferimento microscopico, sviluppando un nodo sonoro di vibrazioni infinitesimali, al limite dell'udibile. Manipolato, il materiale acustico è dunque soggetto a una dinamica di avvicinamento-allontanamento del suono attraverso il dispiegamento della sua onda. Si tratta, nel caso dei lavori considerati, di operare sulla lunghezza o l'ampiezza delle onde, sulla loro dinamica, disegnando così una vera e propria *cinematica del suono*. Questo processo di intervento sulla materia poggia su alcuni parametri, al contempo tecnici e concettuali: il processo di *molecolarizzazione*, e la gestione delle caratteristiche spaziali e temporali. Sono queste qualità atmosferiche del suono che permettono allo spettatore una percezione ravvicinata del corpo delle danzatrici. Tellurico e penetrante, organizzato attorno al *glitch*, il suono di Vainio si offre all'ascolto come figura effimera che si dispone nello spazio della sala e intorno al corpo³³. Queste sonorità acquisiscono una densità, come in alcuni passaggi di *Lanx*, a partire dalla stratificazione di frequenze che danno origine a una vera e propria nuvola sonora, organizzata attorno a pulsazioni di toni gravi, al limite dell'udibile.

Lo spazio è saturo di suoni che si spostano nel perimetro della scena, fluttuando seguendo le linee del corpo, prolungandole, così da delineare uno spazio continuo dove i *pattern* cromatici e quelli sonici si intrecciano in modo organico.

Tuttavia non bisogna pensare che queste caratteristiche siano la base sulla quale si organizza la partitura coreografica: al contrario, se guardiamo da vicino il processo di creazione, ci rendiamo conto che ogni lavoro viene concepito nell'assenza totale di suono. La coreografia viene dunque composta in silenzio, per la semplice ragione che la velocità, il ritmo o il carattere del movimento non devono essere influenzati dai parametri musicali³⁴. Solo quando la composizione coreografica è terminata, osservando i gesti delle performer, Vainio ha creato la partitura musicale. Solo così quest'ultima può essere pensata in relazione al corpo e al contempo può fornire un *appoggio*,

³³ Cfr. E. Pitozzi, *Magnetica. La composizione coreografica di Cindy Van Acker*, Macerata, Quodlibet, 2015.

³⁴ Cfr. M. Pralong (dir.), *Partituurstructuur. Les partitions chorégraphiques de Cindy Van Acker*, Geneve, Heros-Limite, 2011.

configurandosi come un prolungamento sotto forma di frequenza, del gesto danzato. In questa logica i singoli elementi – suono, movimento, luce – devono sostenersi a vicenda, evitando qualsivoglia relazione didascalica. La logica che Cindy Van Acker sviluppa è piuttosto quella di una risonanza: un movimento cominciato in un gesto si prolunga o si attenua in un suono o in una luce.

IV. Coda: l'immagine sonora

Con le pratiche qui evocate si delinea una dimensione in cui la scena porta la sua attenzione sulla composizione sonora, intesa come vero e proprio elemento drammaturgico. Siamo di fonte a quella che Hans-Thies Lehmann, introducendo la sua analisi sul teatro post-drammatico, ha chiamato *musicalizzazione* della scena³⁵. Seguendo questa feconda suggestione, possiamo enumerare in chiusura alcuni principi operativi che sostanziano quel *pensiero musicale autonomo* che sta alla base dei processi creativi analizzati.

In prima istanza, il suono non è pensato come un accompagnamento dell'immagine, piuttosto ne è l'attivatore: la *visione* è la conseguenza dell'*ascolto*. Su questo presupposto poggia la cornice estetica del *Teatro del suono*, concepito come radicale rinnovamento delle forme della messa in scena, ridefinendo di conseguenza il teatro musicale così come fin qui conosciuto. In modo altrettanto evidente, questa pratica è stata sviluppata a partire dall'introduzione delle tecnologie, che hanno permesso di *manipolare* dall'interno i suoni, così da poter operare in una direzione ambientale del suono, intervenendo in modo latente sulla percezione dello spettatore³⁶. Tali forme sonore tecnologicamente mediate hanno favorito – come analizzato in un precedente paragrafo – l'emergere di modalità inedite di ascolto, portando a un'estensione della percezione uditiva dello spettatore. In questa direzione si è sviluppata anche una prassi scenica nuova, il cui dispositivo coincide con quello delle installazioni, e che porta a elaborare una messa in scena in cui il suono è il vero e proprio protagonista della composizione, nella pressoché totale assenza di performer. Ritroviamo in questa cornice il *teatro d'oggetti e di macchine* così come pensato da Heiner Goebbels con il suo *Stifters Dinge* (2007) o *Telling Orchestra* (2010) di Verdenstheatret o, ancora, in *Le Sacre* di Romeo Castellucci. Questi lavori interrogano la nozione stessa di teatro, mettendo in gioco le percezioni dello spettatore, recuperando così una declinazione dell'idea di teatro fondata sull'*ascolto*³⁷.

Se questa è una delle conseguenze rilevanti che qui abbiamo cercato di prendere in considerazione, non dobbiamo dimenticare che tale cambiamento nella concezione

³⁵ Cfr. H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2017 (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999).

³⁶ Cfr.: F. Prieberg, *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, cit., e V. Valentini, *Drammaturgie sonore*, cit.

³⁷ Per una disamina di questi aspetti mi permetto di rimandare al primo capitolo del mio *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari* (cit.), in cui sviluppo una riflessione a sostegno della derivazione sonoro-musicale della *visione* a teatro.

del suono si accompagna – come abbiamo visto in particolare per le opere del Teatro delle Albe e di Lenz Rifrazioni – con un cambiamento nel pensiero e nella pratica della voce che, invece di essere usata per sostenere il “dialogo” – semplice veicolo del significato delle parole – delinea un *Teatro di voce*, dove la parola diventa fonema, evento sonoro sottratto alla comunicazione di un significato³⁸.

Queste considerazioni – che riassumono le qualità discusse nelle pagine precedenti – sfociano in quella che è la tesi del presente scritto e che riguarda la definizione di una *immagine sonora* che la scena contemporanea elabora come tratto caratteristico del suo approccio drammaturgico al suono.

L'*immagine sonora* non è altro che un modo attraverso il quale orientare – per via sonora – l'attenzione dello spettatore: là dove egli crede di interpretare l'immagine che ha di fronte in modo autonomo, la composizione sonora – che agisce prevalentemente al limite della percezione grazie alle frequenze acute o gravi – ne orienta invece la direzione, ne induce l'interpretazione. Non agisce direttamente, ma in modo ambientale, crea le condizioni perché una determinata sensazione sia *convocata* in chi assiste alla scena.

L'*immagine sonora* chiama in causa l'immaginario dello spettatore: è qui che il principio drammaturgico agisce in modo efficace, proprio perché, come ben sappiamo, la nostra immaginazione è attiva solo quando qualcosa manca. Di conseguenza la scena che abbiamo di fronte deve essere completata, riorganizzata, ricomposta: l'immagine ci chiama, ha bisogno del nostro intervento. *Ascoltare* non significa percepire un senso musicale compiuto, grazie a una costruzione scenica altrettanto determinata, il cui significato è dato una volta per tutte. *Ascoltare* implica, al contrario, un invito a estendere l'attenzione fino a percepire micro-eventi che affiorano gradualmente.

Castellucci, Goebbels o il Teatro delle Albe, così come Lenz Rifrazioni o Shiro Takatani invitano a considerare la percezione come un divenire: divenire suono, divenire fonema, materia, pulsazione vocale. Seguire questo processo richiede un'estensione delle nostre facoltà uditive per lasciarsi abitare dal suono³⁹. Seguendo la suggestione di François Bonnet, l'orecchio deve tornare a essere ciò che è sempre stato, cioè *l'organo della paura*⁴⁰: vale a dire ciò che rileva e capta il mondo per tradurlo poi in sensazioni e in comportamenti. L'ascolto diviene così l'esperienza profonda di *ciò che accade*, di ciò che appare inatteso, anche se è sempre stato lì, davanti a noi, impercettibile per disattenzione. Richiede dunque un corpo timpano, un corpo prisma, capace di percepire queste *aree sonore intermittenti*: solo un orecchio esteso capta l'inudibile che si fa immagine.

³⁸ In tal modo la voce si mantiene, per così dire, al limite del corpo, agendo, grazie all'intervento delle tecnologie di amplificazione, come mediatore tra la sua interiorità e la sua esteriorità. In questo senso la rivista «Culture Teatrali» ha ospitato un intero volume – il numero 20 del 2010 – dedicato ai *Teatri di voce*, curato da L. Amara e P. Di Matteo.

³⁹ Sul tema del divenire suono, cfr. F.J. Bonnet, *Les mots et les sons. Un archipel sonore*, cit., p. 221.

⁴⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 224.

Dujka Smoje

LE THÉÂTRE MUSICAL À LA CROISÉE DES CHEMINS

Lorsqu'un genre musical se trouve à la croisée des chemins, en quête de nouvelles pistes, à l'étroit dans un cadre devenu trop rigide, il devient champ d'exploration. À l'heure actuelle, il en est ainsi avec le théâtre musical¹ qui traverse une étape de transformation. Signes perceptibles d'un malaise sur la scène musicale, le vocabulaire et la diversité de noms qui hésitent, sans trouver une étiquette gagnante.

Dans le passé, on a déjà rencontré des situations analogues; il suffit de penser à la fugue qui s'est longtemps cherchée (canon, motet, *ricercar*, fantaisie) avant de trouver son nom, ou encore à la sonate qui s'est promenée entre le clocher et la cour, avant de devenir un genre à multiples variantes.

Il en va de même pour le drame musical; issu de la *favola in musica* des origines, il a adopté divers noms et visages par la suite: opéra, tragédie lyrique, mélodrame, symphonie dramatique, opéra sacré, monodrame, action musicale, théâtre symphonique, film-opéra, etc. La remise en question actuelle a commencé après 1945, s'accéléralant avec chaque génération. Signe des temps: *Adam's Passion* d'Arvo Pärt (2015). Cette œuvre qui réunit et adapte pour la scène des compositions destinées au concert, est définie comme *staging event*, événement scénique.

S'agit-il d'une tentative qui cherche à renouveler un genre conventionnel ou bien d'un terrain d'expérimentation pour un art musical vraiment innovant?

Une évidence s'impose: le souffle nouveau vient de metteurs en scène issus du théâtre, qui proposent des solutions visionnaires et réinventent l'opéra. La rupture avec les conventions traditionnelles est manifeste. La scène musicale devient un chaudron de sorcière et l'exploration, parfois troublante, apporte un vent de fraîcheur.

De la diversité de leurs conceptions se dégagent quelques tendances persistantes: (1)- abandon de la perspective historique, (2)- refus de la narration linéaire, (3)- résistance à la représentation de l'intrigue. L'image prend beaucoup de place; la succession des tableaux animés s'inspire des arts plastiques et la lumière est un complément important à la musique.

Par ailleurs, le choix du répertoire tend à mettre en valeur des œuvres à haute teneur philosophique, qui se prêtent à une interprétation symbolique à plusieurs niveaux et n'hésitent pas à poser des questions existentielles, destinées à demeurer sans réponse.

Deux noms parmi d'autres retiennent l'attention ces dernières années: Robert Wilson et Romeo Castellucci. Ces metteurs en scène sont devenus des emblèmes, des

¹ L'expression "théâtre musical" est utilisée ici dans le sens générique, englobant différentes conceptions d'œuvres qui associent le drame et la musique.

monstres sacrés; leur audace et leur imagination marquent la rupture et les nouvelles perspectives qui s'ouvrent sur la scène musicale. Ce mot de Castellucci évoque bien l'époque actuelle: «Je fais un théâtre du questionnement, un théâtre de l'inquiétude»².

Chacune de leurs réalisations suscite des réactions intenses. Certains spectateurs sont profondément perturbés; d'autres y voient des chefs-d'œuvre de visionnaires.

Le sujet est vaste, le répertoire d'œuvres d'une grande variété. Dans ce cadre limité, ce texte propose une invitation à la réflexion, soulevant des interrogations, suggérant quelques pistes qui pourraient orienter, dans une autre étape, des études analytiques, afin de mieux cerner ce moment tournant dans la création du théâtre musical. Comme points de repère, quelques créations choisies à cause de leur vision originale, de l'intensité émotionnelle et de l'association musique-théâtre hors des sentiers battus.

Nous nous pencherons d'abord sur *Adam's Passion*, musique d'Arvo Pärt (Tallinn, 2015), mise en scène de Robert Wilson³; nous aborderons ensuite *Moses und Aron* d'Arnold Schoenberg (Paris, 2015), *La Passione* sur la *Passion selon saint Matthieu* de J.S. Bach (Hambourg, 2016)⁴, *Tannhäuser* de Richard Wagner (Munich, 2017) et *Orphée et Eurydice* de Gluck/Berlioz (Bruxelles, 2014), œuvres mises en scène par Romeo Castellucci. Enfin, nous survolerons les créations de trois autres directeurs artistiques qui réinventent le théâtre musical soit Robert Lepage, Heiner Goebbels et Michel van der Aa qui est aussi compositeur⁵.

I. La Bible et les maîtres du silence. Autour de *Adam's Passion*, d'Arvo Pärt

Les récits bibliques sont une source inépuisable de méditations sur les origines et le devenir de l'humanité. Loin dans le temps, hors du temps, ils s'insèrent dans notre horizon actuel.

Arvo Pärt a rassemblé quatre de ses œuvres, composées à diverses époques et toutes destinées au concert, qu'il a fondues en une vaste fresque musicale: *Sequentia* (2014), *Adam's Lament* (2009), *Tabula Rasa* (1977) et *Miserere* (1989).

Le mythe de la Genèse, l'histoire d'Adam et du Paradis perdu, devient une méditation dramatique sur la création et sa destruction. Dans un cadre acoustique vaste et étrange – la fonderie d'une usine navale soviétique à Tallinn – se déroule un événement musical qui, par son esprit, se rapproche du mystère médiéval. Adam, le premier homme, est celui par qui le malheur arrive et qui est à l'origine du destin tragique de l'humanité. Le récit se développe à travers des tableaux qui, lentement,

² R. Castellucci, cité par L. Boulanger, *Roméo Castellucci: le théâtre qui secoue les dogmes*, dans «La Presse», 27 mai 2012, <http://www.lapresse.ca/arts/festivals/201205/27/01-4529030-romeo-castellucci-le-theatre-qui-secoue-les-dogmes.php> (dernière consultation: 1^{er} février 2018).

³ Arvo Pärt-Robert Wilson, *Adam's Passion*, DVD Accentus musicus ACC 10333, 2015.

⁴ Version complète disponible sur YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=owTqsN4D2Ws> (dernière consultation: 20 avril 2018).

⁵ La source première de ces réflexions sont les enregistrements DVD, les transmissions en direct HD du Metropolitan Opera, les émissions de la chaîne ARTE et les diffusions sur le web.

évoluent du commencement des temps, le Paradis perdu, jusqu'à la vision de l'Apocalypse qui attend le monde, ravagé par la violence et la destruction.

Y a-t-il un rayon d'espoir? La musique, peut-être?

I.1. Sequentia

Infiniment lente, mélancolique, la musique transparente de style *tintinnabuli*⁶ invite à la contemplation. L'orchestre à cordes ponctué de carillon, suspend le temps sans mesure. Les sons s'égrènent doucement.

La scène déserte est plongée dans la pénombre que déchirent des rayons de lumière blanche et les traits d'éclairage; ceux-ci dessinent l'intersection du temps avec l'espace et suggèrent aussi le symbole de la croix, annonçant la plainte d'Adam.

I.2. Adam's Lament

Chassé du Paradis et condamné à errer sur les chemins de la Passion, Adam, le premier homme, porte le poids du destin de l'humanité. Sur un texte du moine mystique Silouane de l'Athos (1866-1938), Arvo Pärt a composé une musique d'une intensité tragique. La plainte douloureuse reconnaît la chute, le mal et la solitude d'Adam; elle est adoucie par une prière chantée par des voix féminines, qui aspirent à retrouver la grâce divine, tout en acceptant de poursuivre son chemin sur terre.

Le *Lamento* est un récit puissant; une histoire qui touche chacun de nous. Par la musique et par le texte, il se situe dans le même esprit que les *Passions* de J.S. Bach. La notion du temps mythique – "in illo tempore" – pourrait s'appliquer à la conception du compositeur et du metteur en scène. En effet, le récit échappe à la chronologie, car en englobant à la fois le passé lointain et les prophéties apocalyptiques, il dépasse notre cadre temporel, celui du présent.

Le temps musical très étiré trouve sa résonance dans les tableaux de Wilson où domine la figure d'Adam. Les gestes de l'Homme, lents, d'une beauté sculpturale, fascinent et se gravent dans le regard des spectateurs, tandis que le chant qui les accompagne leur parle un langage mystique dépouillé, fait de sonorités sombres et de zones de silence expressives.

I.3. Tabula Rasa

Concerto grosso en deux parties pour deux violons, orchestre à cordes et piano préparé, *Tabula Rasa*, composée en 1977, s'ouvre par un long silence. Le premier mouvement, *Ludus* (Jeu), est bien un jeu entre un son auquel répond le silence. Puis, un thème étrange donne naissance à une construction faite d'une série de variations à densité croissante, évoluant vers le registre grave, et d'une séquence d'événements inversés qui remonte à l'octave initiale. Pärt se sert de cette construction pour créer huit variations qui étirent la mélodie et traversent les sept degrés diatoniques; chaque nouvelle variation est séparée de la précédente par un silence dont la durée se réduit progressivement, jusqu'à sa disparition complète dans l'intense crescendo final.

⁶ Voir P. Hillier, *Arvo Pärt*, Oxford, Oxford University Press, 1997; voir aussi E. Restagno et L. Brauneiss, *Arvo Pärt*, Arles, Actes Sud/Classica, 2012.

Soudain, une énigmatique figure féminine surgit dans la brume: est-ce le Destin, est-ce l'ombre de l'âme humaine? Pétrifiée dans le silence, elle crée une atmosphère tendue, par ses gestes saccadés et imprévisibles. En contrepoint aux mouvements d'Adam parcourant le même chemin étroit qui mène au milieu des spectateurs, elle est un point d'interrogation qui semble arrêter le temps.

Le deuxième mouvement, *Silentium*, surnommé «musique des anges», est un canon entre les deux violons solo et les diverses sections de l'ensemble, construit sur le même motif mélodique que *Ludus*, suivant un rythme ternaire; des arpèges au piano préparé ponctuent chaque entrée, en une douce et obsédante répétition du même accord. La musique pure, translucide, devient murmure et s'évanouit dans l'éther.

La mise en scène apporte une réponse visuelle à cette sonorité du silence. Adam, portant une branche verte sur sa tête, est escorté par trois figures féminines: le Destin, ou son ombre toujours présente, et deux autres, tard venues, aux visages souriant doucement. Tout à la fin, avant de disparaître dans la brume, Adam accueille un jeune garçon, qui reprend le sentier déjà parcouru par Adam. L'enfant entreprend un jeu de construction avec de lourdes briques, dont le poids pèse dans ses bras et sur sa tête.

Où se dirige la nouvelle génération? Quel est le destin qui l'attend?

Tels des cailloux blancs sur le chemin, Wilson a déposé nombre de détails visuels sur scène qui sont autant d'indices énigmatiques dans la lumière glaciale de la Passion.

I.4. Miserere

Le texte du *Psaume 50* encadre les strophes du terrifiant *Dies irae*. La musique qui, à l'origine, était destinée au concert, devient un mouvement dramatique. Dès le début, la tension est marquante; chaque mot est imbriqué dans le silence, découpé, haché, souligné pour préparer l'irruption du *Dies irae*. Ce chant accompagne l'entrée d'Adam dans le monde moderne; il a perdu son innocence et sa nudité. Au jeune garçon se joignent trois autres enfants, dont deux, armés de fusils, traversent la scène dans la fumée sous les lumières rougeoyantes. Ils annoncent l'apocalypse de violence et de guerre, sous le regard du Destin sur le chemin du temps. Hier, aujourd'hui, demain.

Le dernier tableau apporte cependant un rayon d'espoir. Des ténèbres surgissent en lente procession des silhouettes vêtues de noir et portant des branches vertes. Le chœur chante la huitième strophe de la séquence *Dies irae*:

*Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.*

Roi de terrible majesté,
qui sauves les élus par la grâce,
sauve-moi, source de piété.

Tandis qu'en arrière-plan une boule de lumière se transforme en croix lumineuse, la musique, fidèle au sens des mots, retrouve la sonorité feutrée des voix et la réverbération des cloches.

La *Passion* s'achève telle qu'elle a commencé, dans la transparence d'une musique de contemplation; le temps s'est arrêté, le silence résonne entre les sons du carillon. Le mystère de la grâce plane au-dessus d'Adam.

En contrepoint à la musique d'Arvo Pärt, Robert Wilson a imaginé un univers poétique intemporel, puisant son inspiration dans la Bible, pour créer un rite au présent. La lente succession de tableaux s'inspire des arts plastiques; la lumière anime la scène, souligne chaque geste et devient un élément du drame sans intrigue qui se joue comme dans un rêve. Le spectateur/auditeur est submergé d'émotion pure; il reconnaît sa propre histoire et celle de toute l'humanité. Pourtant, il n'y a pas de récit sur scène, encore moins d'illustration visuelle de la musique. Wilson a rompu avec les conventions théâtrales en construisant un spectacle fait de tableaux animés, énigmatiques, mystérieux, d'un autre monde.

En choisissant de dramatiser des pièces de concert plutôt que de mettre en scène un opéra, Wilson a eu le champ libre pour se détacher de la narration et créer une œuvre scénique qui cherche son propre chemin de spiritualité, sans hésiter à soulever des questions existentielles sans réponse.

Il existe une résonance singulière entre les deux maîtres du silence et du temps, ce temps qui n'appartient qu'à Dieu.

1.5. Église de la lumière de Tadao Ando

L'impression qui demeure après *Adam's Passion* rappelle une autre œuvre, de nature très différente toutefois puisqu'elle est architecturale, mais qui répond à des aspirations semblables à celles de Wilson et de Pärt: *Church of the Light* ou *Église de la lumière* de Tadao Ando, une chapelle érigée en 1989 à Ibaraki, près d'Osaka au Japon. Le lien vient de la lumière qui produit des effets dramatiques sur la scène d'*Adam's Passion* et anime le vide de *Church of the Light*. Dans les deux cas, la croix lumineuse guide le pas du pèlerin; au raz-du-sol pour Adam, tandis qu'elle surgit du mur, tel un phare, pour le visiteur de l'*Église de la lumière*.

L'accent porte sur le thème de la lumière et de l'ombre; écrit Tadao Ando à ce sujet:

La lumière est à l'origine de tout ce qui est. A chaque instant, la lumière donne une nouvelle forme à ce qui existe et crée des liens nouveaux entre les choses. L'architecture condense la lumière jusqu'à son être le plus concis. La création de l'espace en architecture est simplement la condensation et la purification de la puissance de la lumière⁷.

La forme imaginée par l'architecte japonais pour cette chapelle repose sur de simples figures géométriques, rectangle et cercle. L'édifice est en béton, matériau brut et austère, et abrite un espace religieux dépouillé, sublimé, liant la matière et l'esprit. Selon les principes du Tao, Tadao Ando construit autour du vide et du silence, là où seuls les esprits se rencontrent.

La croix de lumière, le centre de gravité de l'édifice, irradie par les ouvertures très étroites dans le mur du fond. En perpétuel changement suivant le parcours du soleil,

⁷ «Light is the origin of all being. Light gives, with each moment, new form to being and new interrelationships to things, and architecture condenses light to its most concise being. The creation of space in architecture is simply the condensation and purification of the power of light»; T. Ando, cité par B. Nyawara, *Church of the Light by Tadao Ando*, dans «Archute», 2015, <https://www.archute.com/2015/11/05/church-of-the-light/> (dernière consultation: 20 avril 2018).

l'éclairage naturel dématérialise le poids du béton et l'espace limité de l'église devient un lieu de méditation où le monde extérieur n'existe plus.

L'intention de Tadao Ando est claire; il souhaitait créer un lieu pour exprimer l'idée de Dieu, telle qu'elle existe dans le cœur et l'esprit du visiteur, lui ouvrir un espace qui l'incite à retrouver sa voix intérieure, en dialogue avec l'énigme du sacré.

Il existe certainement un parallèle entre la mise en scène de Robert Wilson pour *Adam's Passion* et *l'Église de la lumière* de l'architecte Tadao Ando. Le rapprochement devient visible à la fin de *Adam's Passion*, alors qu'une source lumineuse se transforme en croix rayonnante.

II. Castellucci ou l'énigme des images

II.1. *Moses und Aron de Schoenberg*⁸

Est-ce une cantate, un oratorio, une passion, un opéra ou bien tout cela à la fois?

Le livret, rédigé par le compositeur lui-même, a pour point de départ un thème biblique soit le conflit entre deux frères, Moïse et Aaron, tirée de *l'Exode* et du *Livre des Nombres*. Mais Schoenberg approfondit cette histoire bien au-delà de l'incompréhension verbale et religieuse qui sépare les deux protagonistes.

Leur opposition est le prétexte à une réflexion philosophique sur les doutes et ses interrogations métaphysiques, qui obsèdent le musicien, écho des préoccupations de son époque qui sont toujours d'actualité.

L'œuvre est inachevée. Schoenberg a complété le livret du troisième acte, mais la musique est manquante, tout comme la parole de Moïse, impuissant à communiquer. Ce vide est en soi un message, qui sous-tend toute la tragédie de Moïse. De fait, l'œuvre se résume en un puissant symbole, l'absence. Absence de Dieu, absence de l'image, absence de réponse dans le désert de l'humanité, plongeon dans le néant.

Quelle que soit la raison pour laquelle Schoenberg a laissé son texte du troisième acte sans musique, c'était une façon de répondre aux doutes devant l'invisible, d'affronter l'angoisse de l'existence humaine. Contrairement à la Bible, le troisième acte de son livret s'achève avec le triomphe de Moïse et de sa parole. Schoenberg avait donc envisagé de changer le destin du prophète et de lui accorder la victoire, en route vers la Terre promise.

Mais comment aurait-il été possible de composer un *happy end* en conclusion à cette tragédie? Surtout lorsqu'on situe l'œuvre en son temps, à l'époque de la montée du nazisme en Allemagne, avec ses implications pour les Juifs dont Schoenberg était pleinement conscient.

Certes, le compositeur avait l'intention clairement exprimée de terminer l'œuvre, ainsi qu'en témoignent quelques esquisses, des ébauches étalées sur plusieurs années. Cela ne s'est pas fait. Pourtant, même si l'opéra de Schoenberg semble inachevé, l'auditeur/spectateur a l'impression d'une grande cohérence musicale et scénique des deux actes. À travers le non-dit, tout est dit.

⁸ Opéra composé en 1932. Pour des raisons numérolologiques, Schoenberg a choisi l'orthographe Aron, au lieu de Aaron. Voir A. Schoenberg, *Moses und Aron*, Orchestre et chœurs de l'opéra National de Paris, Philippe Jordan, Stage direction: Romeo Castellucci, DVD, Belair Classique, BAC 436, 2017.

Comme pour l'*Opus 111* de Beethoven, il suffisait de deux mouvements pour dire adieu à la sonate, ainsi dans *Moïse et Aron*: en deux actes, tout est accompli. Une note, un mot de plus serait de trop. Schoenberg l'a sans doute senti inconsciemment. L'acte manquant est probablement l'acte manqué⁹.

Suivons maintenant la vision de Castellucci dont le centre dramatique repose sur la confrontation entre le verbe et l'image, l'idéal et la réalité, l'esprit et la matière. Paradoxalement, le metteur en scène crée une composition de tableaux où le visuel domine, alors que l'œuvre de Schoenberg repose sur l'interdit judaïque de l'image.

Dans la première scène, *Moïse et le Buisson ardent*, la parole de Dieu est transmise par la bande sonore d'un magnétophone Revox qui descend des hauteurs. Conscient de l'immensité du défi qui lui est confié et ne se sentant pas la force de l'accomplir, le prophète tente d'échapper à sa mission. Le ruban magnétique, à l'image de sa parole hésitante, s'emmêle; l'écheveau suivra en nœuds toutes les scènes à venir.

La rencontre des deux frères dans le désert campe le conflit insoluble entre la séduction de l'image d'une part et l'esprit qui tente d'exprimer l'absolu, d'autre part. Comment transmettre la vérité révélée, alors que la vérité se cache dans le silence?

Selon Castellucci:

Moses lui-même ne fait pas confiance aux mots. Il n'est pas capable de les préférer, il n'est pas crédible aux yeux de son peuple. Le vrai énoncé pour lui se trouve au-delà du verbe qui est toujours, comme le démontre Aron, un fatras d'intentions cachées. Moses, lui, voudrait le silence, [...] l'ascétisme de l'idée. Pour lui, Dieu ne se trouve pas dans le langage, même si c'est le seul moyen dont il dispose pour tenter de communiquer ce qu'il a vu et entendu, mais qui n'a ni visage, ni nom, ni corps¹⁰.

La scène suivante, dépouillée, vide, enveloppée de voile blanc, crée une atmosphère onirique. Serait-ce le songe biblique sur la promesse faite au peuple élu? Un rideau transparent sépare la scène en deux zones: en arrière-plan, dans la brume, s'agitent des ombres. La foule en mouvement, le peuple d'Israël égaré dans le désert, cherche la route vers la Terre promise. L'impression ainsi créée d'un monde flou, désordonné, confus, est renforcé par le torrent de mots projetés sur le voile, dans une accélération telle qu'ils en deviennent illisibles: ...horizon – idée – peuple – flamme – nuée – désert – gomme – protection – oppresseur – sacrifice – sang – blasphème – beauté – enfant – imposteur – amour – bête – bâton – bras – chemin – pas – espace, etc.

Mots incohérents, éclatés, vides de sens...

Au second acte, en l'absence de Moïse, le peuple exilé cherche un dieu plus proche de la réalité que celui, invisible, du prophète. Aaron fait des concessions à la foule, en paroles et en images; ainsi, lorsqu'il lui offre l'idole du Veau d'Or, il répond à ses attentes et devient le gourou d'un peuple païen qui a renoncé à la Révélation et à sa liberté. Des tableaux saisissants où domine le noir se succèdent: la boue tache

⁹ A ce sujet, un mot de Gertrude Schoenberg, la veuve du compositeur: «So wie es ist, hat es sein sollen» («Tel que c'est, ainsi devait-il être»); cité dans H. Vogt, *Neue Musik Seit 1945*, cit., 228.

¹⁰ Livret du DVD, Belair Classique, BAC 436, p. 17.

les corps, souille le Veau d'Or, inonde les vêtements et la scène, tout comme le péché submerge l'âme des idolâtres. Moïse, qui descend du Mont Sinaï avec les tables de la Loi, est désespéré. Sa parole est impuissante à communiquer les commandements; il abandonne ses aspirations, vaincu: «O Verbe, verbe, toi qui me manques!».

Moïse découvre alors que la parole n'a pas de prise sur la vérité et que Dieu demeure incommunicable, invisible, ineffable. Non seulement le prophète échoue à transmettre par le verbe la révélation qu'il a reçue, mais de plus, l'image est un sacrilège. Sa désolation le plonge dans la solitude, dans le désert, dans la nuit de l'âme.

Dans la scène finale, l'ascension des alpinistes et l'éroulement de la montagne transmet ce message et, par ces images puissantes, en parallèle avec la musique de Schoenberg, Castellucci réussit à capter une vision spirituelle du monde, soit l'impuissance de la pensée cherchant à saisir l'incompréhensible, tentant de s'élever aux sommets inaccessibles de l'Absolu.

Sisyphé n'est pas loin. Le sentiment de l'absurde domine devant l'impossibilité de comprendre le monde et le sens de l'existence.

II.1.1. Schoenberg, prophète?

L'interdit des images dans le judaïsme fait de la musique un art privilégié, car, lorsqu'elle est pure, sans greffe étrangère, elle échappe à toute représentation.

Schoenberg aborde la composition de cet opéra comme un suprême défi, celui de traduire musicalement la révélation que Dieu avait faite à Moïse; de rendre présent ce Dieu inimaginable, inconcevable, infini, éternel, tout puissant invoqué par le prophète.

Est-il étonnant que ce jeu scénique soit plus proche du drame liturgique médiéval que de l'opéra traditionnel y compris la musique où la récitation et la psalmodie sont adaptées au langage musical dodécaphonique?

Bien avant la composition de *Moïse et Aron*, Schoenberg construisait un nouveau langage musical, effaçant la domination de la structure tonale et surtout la hiérarchie de différents degrés, pour établir un ordre démocratique parmi les douze notes de la gamme chromatique. La musique dodécaphonique et l'organisation par la série, cellule de base à multiples variantes, établit l'unité thématique. Musique fondée sur les nombres, elle exige une concentration soutenue de l'auditeur, même si les structures rigoureuses qui la sous-tendent demeurent inaudibles.

L'impact expressif de sa musique provient de l'alternance du *Sprechgesang* (chant parlé) de Moïse et du chant lyrique d'Aaron. Par ailleurs, le compositeur impose un rôle essentiel au chœur, acteur puissant du drame, dont le chant traverse toute la gamme d'expressions sonores, du murmure à la plainte, culminant par le hurlement. *La Passion selon saint Matthieu* de Bach serait-elle son modèle? En effet, tout innovant que soit le langage de Schoenberg, il n'en contient pas moins l'héritage musical baroque et classique, leur empruntant aussi bien des formes que la technique polyphonique des anciens.

Le rappel de la tradition n'est cependant pas un obstacle à l'allusion ironique de la musique de ses contemporains des années 1920, notamment les danses autour du Veau d'Or qui évoquent des rythmes stravinskiens, les contrepoints-pastiches de Hindemith et les complaintes à la Kurt Weill.

La création d'un nouveau langage musical, la dodécaphonie sérielle, signifiait la rupture avec le passé musical, rupture devenue nécessaire selon la logique de l'histoire. Schoenberg se sentait investi d'une mission que lui seul était appelé à accomplir.

Se voyait-il prophète, tel un Moïse dans le monde de la musique, à l'image de la figure biblique de son œuvre?

II.2. La Passione - Passion selon saint Matthieu de J.S. Bach

Après *Moses und Aron*, Castellucci a mis en scène deux autres œuvres musicales, radicalement différentes: *La Passione*, selon *La Passion selon saint Matthieu* de J.S. Bach (Hambourg, 2016)¹¹, et *Tannhäuser* de Richard Wagner (Munich, 2017). Il poursuit ainsi sa quête des images fortes et des émotions extrêmes qui intègrent le sacré dans le théâtre actuel.

Œuvre religieuse intensément dramatique par son récit, intemporelle par sa musique, *La Passione - Matthäus Passion* de J.S. Bach est réalisée au Centre culturel Deichtorhalle, à Hambourg. Le metteur en scène ne succombe pas à la tentation d'illustrer le chemin de la Croix; il interprète le texte de saint Matthieu par tableaux vivants qui se succèdent sur le fond de la blancheur aveuglante de la scène, des accessoires et de la tenue vestimentaire des participants.

Les musiciens sont placés en arrière-plan, toujours bien visibles; sur le devant de l'estrade se déroulent les dix-huit épisodes, une mosaïque de tableaux de la misère humaine qui captivent le regard. C'est un rite religieux au temps présent; les scènes oscillent entre réalisme cru et symboles religieux, explorant les zones d'ombre et de lumière de l'âme humaine. Le premier plan est traversé par une galerie de figures anonymes, de personnes ordinaires qui partagent avec les spectateurs leur souffrance, leurs doutes et leur angoisse. Quelques phrases projetées sur la paroi blanche racontent leur histoire qui pourrait être la nôtre; leur silence et leurs gestes sont chargés d'une intense émotion. La musique y apporte la dimension intemporelle, la communion entre la Passion du Christ et celle de l'humanité dont il a partagé le destin.

Trois moments forts se gravent dans la mémoire. Tout d'abord, le Golgotha et la succession du peuple des crucifiés, jeunes et vieux, hommes et femmes, noirs et blancs, l'humanité tout entière ici et maintenant. Autre épisode angoissant: sœur Marie, en prière, enfermée dans un sarcophage dont le texte dit qu'après quarante et un ans de vie monastique, elle en est sortie athée. Enfin la dernière scène après l'accord final, dans le silence total, le *Testament* de l'Évangéliste, portant un masque de douleur, atroce cri de souffrance.

Il faudrait parcourir les dix-huit épisodes de *La Passione* pour rendre justice à l'imagination puissante de Castellucci et décoder de nombreux autres détails énigmatiques. En quête d'une nouvelle forme de révélation, il a aussi conçu le décor, les costumes et l'éclairage de manière à rendre la *Passion* plus proche de l'auditeur/

¹¹ Version complète accessible en ligne: <https://www.youtube.com/watch?v=owTqsN4D2Ws> (dernière consultation: 1^{er} février 2018).

spectateur d'aujourd'hui. En évitant la représentation et la figuration, il a donné un sens actuel au récit de saint Matthieu. Les images et les sons rayonnent d'une vérité profonde, celle des visages de l'humanité à travers le visage de la Passion du Christ¹².

II.3. Tannhäuser de Richard Wagner¹³

Un autre Castellucci en blanc et noir, une autre rupture avec les conventions de l'opéra, pour mettre au premier plan la dimension spirituelle du drame. Le directeur dramatique est le seul maître à bord: maître de la scène, du décor, des costumes, des lumières et de l'éclairage, au service d'un spectacle d'une richesse inépuisable. On y retrouve le langage visuel déjà éprouvé dans ses précédentes réalisations, notamment *Moses und Aron*.

Le récit sert de prétexte à la construction d'une galerie de tableaux vivants qui gravitent autour de quelques thèmes, des *ostinati* du metteur en scène. Adieu harpe, branche qui fleurit et croix des pèlerins! Loin de l'illustration traditionnelle du livret, des paysages et des objets, ces tableaux constituent une réflexion poétique qui s'adresse à l'inconscient et, par la force de suggestion, suscite des émotions qui engagent le spectateur à plonger au fond de lui-même.

L'intrigue romantique n'est qu'une toile de fond sur laquelle s'inscrivent des images en constante évolution. Elles renferment un dense réseau de symboles et placent au premier plan les idées qui sous-tendent l'œuvre théâtrale de Castellucci. Tannhäuser est un héros aux multiples visages: artiste, il se détourne de la tradition pour regarder vers l'avenir, tout en cherchant à définir sa mission dans la société. Chevalier en quête d'un idéal, partagé entre l'amour profane et l'amour sacré, il aspire à l'absolu, mais le poids de la condition humaine est lourd à porter. Pèlerin, en fuite continue, il incarne le combat d'un homme qui traverse une crise spirituelle, qui souhaite répondre à l'appel de la lumière, à retrouver l'amour idéal et atteindre la rédemption. Sur la scène, le double tombeau et la fuite vertigineuse du temps qui compte les millénaires suggèrent la réponse: elle se trouve dans l'éternité.

La beauté visuelle est enrichie par le foisonnement des symboles; cependant, ce ne sont pas ceux que propose la convention théâtrale. Au centre, leitmotiv visuel changeant de signification au fil des trois actes, un grand cercle, porteur des idées exprimées en sublimes images, tout en évitant la narration linéaire du livret. Tour à tour, il sert de cible aux flèches des Amazones, se transforme en disque ensanglanté, rayonne de lumière solaire et devient l'écran de projection d'images qui préparent d'autres scènes symboliques. Parmi les images qui se gravent dans la mémoire, la flèche suspendue dans l'air et dirigée vers l'œil coupable; serait-elle aussi le rayon de lumière qui transperce la conscience de Tannhäuser? La pépite d'or colossale que portent les pèlerins sur leur chemin vers Rome suggérant le poids des péchés; elle est fragmentée au retour et le fardeau de chacun allégé. Ont-ils obtenu le pardon?

¹² Quelques années avant Castellucci, Peter Sellars avait réalisé une version scénique de *La Passion selon saint Matthieu* de J.S. Bach avec la Philharmonie de Berlin (2010). Si l'enregistrement DVD était accessible en Amérique du Nord, il aurait été fascinant de comparer les deux conceptions de l'œuvre de Bach, destinée à la liturgie de la Semaine Sainte, qui devient une "ritualisation" selon Peter Sellars.

¹³ Opéra composé en 1845. En attendant la sortie du DVD, voir l'Ouverture: <https://www.youtube.com/watch?v=Ntlkfea-TyI>, diffusé sur ARTE, le 9 juillet 2017 (dernière consultation: 20 avril 2018).

La chorégraphie sur fond noir du tir à l'arc des Amazones et l'ascension périlleuse de Tannhäuser vers le sommet du cercle blanc (figure de perfection?) donnent un sens dramatique à l'*Ouverture* et résument l'œuvre: *per aspera ad astra* ("Par de sentiers escarpés jusqu'aux étoiles"), le parcours qui mène du niveau terrestre, matériel et sensuel, à la pureté de la transcendance.

Une autre réflexion obsédante s'inscrit en toile de fond et porte sur le passage du temps; celui de la nature, du corps éphémère qui devient poussière, de la musique, et des siècles qui n'ont pas de fin. Sujet abstrait? Sans doute; mais Castellucci a composé des scènes d'une beauté pure qui invitent à la méditation¹⁴.

III. Réinventer le théâtre musical

Plusieurs autres créateurs mériteraient un temps d'arrêt. Pétilant de talent et d'idées, ils abordent des œuvres originales et prennent des risques qui ouvrent de nouvelles pistes sur la scène musicale, certains alliant tradition et innovation, d'autres demeurant tout à fait hors normes. Nous avons choisi trois exemples pour illustrer les conceptions aux antipodes.

III.1. L'Amour de loin de Kaija Saariaho (2000-2016)

Une légende inspirée par l'amour courtois, *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho (au Metropolitan Opera, New York, 2016)¹⁵, a inspiré à Robert Lepage un événement musical d'ombre et de lumière d'une rare beauté, qui s'adresse aux spectateurs d'une manière très intime. Les moyens technologiques sont au service d'effets visuels magiques. La musique, chatoyante et translucide, se projette sur une scène ondoyante, vagues changeant de couleurs selon les heures, suggérant la mer qui sépare et unit. La mer motive l'action, créant un lien harmonieux entre les effets visuels et les gestes des personnages, dans un décor de rêve.

III.2. De Materie (1984-'88) de Louis Andriessen

Radicalement audacieuse, échappant à toute classification, le spectacle *De Materie*, œuvre vocale et orchestrale en quatre parties du compositeur Louis Andriessen¹⁶, est

¹⁴ Parmi les réalisations récentes de Romeo Castellucci, il en est une qui retient particulièrement l'attention: la déchirante et inoubliable mise en scène d'*Orphée et Eurydice* de Gluck/Berlioz, à Bruxelles (2014). Ici, l'opéra de Gluck devient une expérience bouleversante qui dépasse de loin le drame mythique représenté sur scène. Le royaume des ombres n'est plus un lieu imaginaire, mais un hôpital pour les malades dont seul l'esprit survit grâce à l'amour qui les entoure. En transposant la légende dans la réalité du moment présent, en montrant le visage d'Eurydice sous les traits d'Els, la jeune femme dont seuls les yeux parlent, Castellucci touche au sublime de la tragédie musicale. On retrouve sa signature dans la scène finale, silencieuse et impénétrable: mystère de l'amour qui triomphe de la mort. Qu'il en soit ainsi pour Els qui a suivi les événements sur scène, en direct de son lit d'hôpital.

¹⁵ Transmis sur grand écran en HD le 10 décembre 2016.

¹⁶ Composé entre 1984-1988. Version complète de H. Goebbels du Teatro Argentino de la Plata, Buenos Aires, 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=Ok8f47FJhQ> (dernière consultation: 20 avril 2018).

une mosaïque de musiques et de textes apparemment disparates. Passant de la musique minimaliste au jazz, des pastiches de la polyphonie de la Renaissance au boogie-woogie, le compositeur crée pour chaque partie un univers sonore et visuel en soi, sans continuité narrative évidente. Quant au choix des textes il est tout aussi éclectique. Pour la première partie de l'œuvre, le compositeur utilise un extrait de la Déclaration d'indépendance néerlandaise, enchaîné à la lecture d'un manuel de construction navale au XVII^e siècle. Pour la seconde, il a recours aux visions mystiques d'une religieuse du XIII^e siècle. La troisième partie repose sur un texte emprunté à un théoricien atomiste, et un autre portant sur la poétique des lignes géométriques illustrée par les toiles de Piet Mondrian. Enfin, la lecture des extraits du Discours du Prix Nobel et du Journal de Marie Curie concluent la quatrième partie de ce drame symphonique.

Selon le programme, *De Materie* a pour thème central «la façon dont l'esprit et la matière se rencontrent». En quatre mouvements, quatre actes où sont juxtaposés des moments décisifs de l'histoire néerlandaise, la science, l'architecture, la politique, la religion, la philosophie, l'art et la littérature, l'œuvre célèbre l'envolée de l'esprit humain. Il n'y a ni narration ni intrigue mais plutôt des idées, transposées en musique et mises en lumière par une conception scénique souvent spectaculaire.

Pour ce drame symphonique, Heiner Goebbels a conçu deux versions scéniques; la première a été créée en 2014¹⁷ au festival de Ruhrtriennale, puis reprise à New York en 2016, et la seconde, a été réalisée au Teatro Argentino de la Plata, Buenos Aires, 2017.

Cet artiste polyvalent a traversé plusieurs vies, en tant que musicien rock, auteur de pièces théâtrales, compositeur de musique de concert et de jazz, créateur d'installations sonores, et enfin, en tant que metteur en scène.

Dans une entrevue, Goebbels explique son travail¹⁸: en collaboration avec son inséparable scénographe Klaus Grünberg, il imagine une composition polyphonique de différentes composantes du spectacle: les paroles, la musique et l'éclairage. Chaque élément conserve son intégrité, comme chaque voix dans la musique polyphonique. «Mon rôle est d'intégrer les voix en quelque chose de nouveau».

Concert scénique, drame symphonique, opéra non narratif? Les trois termes conviennent à ce spectacle hybride que Heiner Goebbels considère comme une «transformation copernicienne de l'opéra». Comme il n'y a ni drame ni intrigue sentimentale, les personnages cèdent leur place sur la scène à «la matière et aux forces que l'homme ne contrôle pas et qu'il doit respecter». Sa version de 2014 a été produite à Duisburg en Allemagne, dans une immense centrale électrique désaffectée, qui laissait le champ libre à l'imagination visuelle prodigieuse de deux artisans de la scène.

Suivant la structure de la composition d'Andriessen, Goebbels a conçu quatre parties indépendantes, en accord avec la diversité des sujets et du style musical. Le premier tableau crée une ambiance de science-fiction; trois zeppelins flottent au-dessus de

¹⁷ Extrait: *De Materie*, Duisburg, 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=qK6HSbDP2KU> (dernière consultation: 20 avril 2018).

¹⁸ Entrevue: *De Materie: Matter and Spirit*: https://www.youtube.com/watch?v=Nkp_oMkT5Oc&t=15s (dernière consultation: 20 avril 2018).

la scène sous un éclairage bleu nuit. C'est le cadre de la Déclaration d'indépendance, et aussi du chantier de construction navale. Dans la deuxième partie consacrée à la poésie chantée de la mystique Hadejwich, sa voix cristalline s'accorde avec la luminosité irréelle du soleil noir lorsqu'il s'éclipse derrière la lune dorée. Suit la scène *De Stijl*, célébrant la pureté des lignes géométriques et l'art de Piet Mondrian. Deux danseurs et trois disques de couleur en vol animent l'espace. Insolite transition vers l'acte final, un troupeau de cent moutons, guidé par un zeppelin et étonnamment discipliné, traverse la scène au rythme des percussions. Contrastant avec les scènes précédentes, la présentation des propos de Marie Curie dans un décor réaliste renvoie au thème principal: les secrets de la rencontre entre esprit et matière.

Beaucoup d'éléments énigmatiques demeurent en suspens; selon Goebbels, les images qui se greffent à la musique et au texte, ne représentent pas de symboles évidents. Le secret de leur signification est occulté dans l'inconscient, elles éveillent l'imagination et laissent au spectateur la liberté d'y trouver un sens.

III.3. Michel van der Aa, *One* (2002)

Un nouveau genre d'opéra, le drame musical multimedia, ouvre largement les portes à l'expérimentation et à l'innovation. Les installations vidéo et les projections sont devenus des moyens expressifs qui accentuent l'action scénique et la musique par les effets cinématographiques. La virtuosité technologique permet la fusion de différentes strates en synchronisant les projections vidéo, les sons électroniques, la voix enregistrée et la voix *live*. Le virtuel et le réel sont donc étroitement liés, en interaction continue. Le film rend possible ce double jeu, apportant la dimension onirique, l'incertitude qui flotte entre l'abstraction et la réalité.

Michel van der Aa et son opéra de chambre *One* (2002)¹⁹ jouent sur l'ambiguïté du drame, le mystère de l'identité de deux visages et de deux voix identiques, la présence réelle et son double virtuel. La fusion de la voix avec une trame sonore préenregistrée, de la bande électronique et du vidéo, exige une synchronisation parfaite. Le compositeur est aussi le directeur artistique et maîtrise tous les effets sonores et visuels. Les projections vidéo sur deux écrans produisent des illusions troublantes d'un espace dans lequel évoluent les personnages du drame, réels et virtuels. Le film entraîne l'action de la scène, éclairée aux chandelles, dans les couloirs souterrains, où se déroule un échange entre cinq vieilles femmes virtuelles et la soprano. Un climat d'incertitude flotte sur la scène; l'angoisse est palpable entre le rêve et le cauchemar. Serait-ce un dialogue entre le subconscient et la psyché troublée de la jeune femme?

Car, il n'y a pas de récit, encore moins d'intrigue. Le sujet est le drame intime de la fragmentation de la personnalité. A la fin, la figure réelle se trouve face à face avec l'image d'elle-même vieillissante: «I am one».

Ce spectacle multi sensoriel suggère sans tout dire et garde une zone de mystère qui laisse le champ ouvert à des interprétations à différents niveaux.

¹⁹ Michel van der Aa est l'auteur du scénario, de la musique, des vidéos, du montage et de la mise en scène. Voir M. van der Aa, *One*, Chamber Opera for Soprano and Video, DVD, LC 24323.

En regardant tous ces exemples, le paysage du théâtre musical actuel est foisonnant; c'est un véritable champ d'exploration où de multiples pistes se croisent, certaines pleines de promesses, d'autres intrigantes voire choquantes et quelques-unes éblouissantes. Loin du divertissement, destination initiale de l'opéra, les événements scéniques sont plus proches de la tragédie; gestes, paroles, musique, éclairages, décors, tout est imbriqué dans le but d'approfondir l'expérience émotionnelle du spectateur/auditeur. Certaines réalisations accordent au silence, à la nudité du décor et à l'éclairage un rôle essentiel. L'alliage de la beauté musicale et scénique allume l'étincelle de l'esprit, faisant entrer le sacré dans le théâtre d'aujourd'hui.

Le public est-il prêt à suivre? Le théâtre, la musique et les images soulèvent les mêmes questions. L'art trouve-t-il quelques réponses face aux énigmes de l'existence?

SEZIONE II.

TEATRI DEL SUONO

C'è una idea, l'origine della "struttura interna"; quest'ultima cresce, si sfalda secondo varie forme o gruppi sonori in metamorfosi continua, a velocità e in direzioni diverse. La forma dell'opera è la conseguenza di questa interazione. Le forme musicali possibili sono innumerevoli, come le forme esterne dei cristalli.

E. Varèse, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1985, p. 159.

Ryūichi Sakamoto

**THE SOUND PERCEPTION.
CONVERSATION WITH ENRICO PITOZZI
AND GIULIO BOATO***

I would like to start this conversation by asking you to tell us about your first meeting with Shiro Takatani, what made you want to work together from that moment on?

Well, my memory is blurred, but I believe I met him around 1993 or 1994. A common friend brought him to one of the concerts I was giving at that time – it was maybe a *Piano Solo* performance. By then, I was not yet very familiar with the Dump Type dance performances, but I gradually started getting more and more interested in their work, and that made me want to know more about them. Finally, when I first saw their performance, maybe in 1994, I was shocked.

Since then, naturally, my interest in Shiro Takatani and other very artistic members of Dump Type has increased a lot. We started getting along, time by time, and in 1995 they came to my house in New York, where we had such a nice time...

... you said you were shocked when you have been “exposed” for the first time to the Dumb Type performance. May I ask you what was so shocking?

Basically, I was shocked by that performance because it was probably the first time that I saw a dance performance that involved the use of new technologies in an artistic form, and not only on a technological level. In a case of the opera *S/N* (1994), in fact, Dumb Type combined art, artistic movement, concepts, philosophy and technology all in the same work, I had never seen something like this before.

I think it's a quality of Shiro Takatani's work to think through images...

Yes probably, because almost four or five years later, when I was composing my first opera called *LIFE*, premiered in 1999 (at the end of the twentieth century), I asked Shiro Takatani to direct the video and the visual part of that work.

Once you've said the word “opera”, most people get expectations for a certain “look and feel” of the staging too, and here again, I'm not going to be much help. We're looking at different ways to bring motion into the visual field via a number of visual phenomena.

That was a role of great responsibility, because that opera was not a regular opera with a *libretto*. In fact, there isn't any *libretto* but I used the entire history of the twentieth century as material for the *libretto*. Of course, there are so many important

* This conversation was recorded in Paris, at the Maison de la Culture du Japon. We want to thank Mr. Ryūichi Sakamoto, Ms. Soro Norika, Ms. Aya Soejima and Mr. Pierre-Martin Juban.

aspects and events in that century, and I decided to concentrate on some precise themes, like the “war and the revolution” or “science and technology”, just to make few examples. We used a gigantic amount of images – both still images and moving images or documentaries –, even historical images, and he had to establish how to employ them into the video. He also used some computer-generated images, which was something relatively new for that time. Obviously, the computers were not so powerful and advanced as they are nowadays – it was almost twenty years ago –, but still he used them with great results. We set a huge monitor at the back of the stage, an orchestra and maybe fifty pieces of the choir, and several dancers. But images were definitely the main character, besides the music, of course. So, he did absolutely a great job, and since then, the collaboration with Shiro Takatani has become deeper and deeper, and I wanted to work with him in many different occasions. That’s how we started collaborating to make some installations together – I think we have realized almost five or six installations so far. Even recently, after more than twenty years, we are talking about a new opera. I don’t know yet if it will be realized, especially because it would be very expensive, but we always have great fun talking about this fantasy.

What are the differences between the opera and the installation LIFE – fluid, invisible, inaudible... (2007)?

The installation, as is evident in the title’s “fluid, invisible, inaudible...”, revisits the resources of sound and vision of the opera *LIFE*, several years later, in this new millennium, for an entirely new deconstruction and evolution of the work. If we say that *LIFE* was an experiment conducted in opera’s linear, modern form at the end of the twentieth century, then the installation configuration of *LIFE – fluid, invisible, inaudible...* must surely be a non-linear, decentralized flow of audio and visuals which the visitors themselves enter to experience.

The installation is composed by a grid of 3 x 3 acrylic aquariums, 30cm high and 1.2m square are hung, in a darkened room. Each carries a thin film of water inside. Each has speakers affixed at both ends. Inside of each a fog is artificially created using ultrasonic waves, percolating fluid patterns which hover between transparency and opacity. Imagery transmitted down into these tanks from projectors attached above them – at times synchronizing all aquariums, at times decoupled and seemingly autonomous – shines down through this screen of kinetic patterns woven of water and fog, connecting the imagery while ceaselessly melting, floating endlessly between flows of meaning and meaninglessness, the concrete and the abstract.

This process crosses some aspects of your own way of composing music, and I would like to discuss the technological aspect of that but also the concerns with nature or the sound of nature. I would be happy if you could reflect on technology and on how it interacts with your conception of music making. And, almost on the opposite hand, I would like to know how the sound of nature also fits into that context.

That is a very interesting but deep question.

As it might be clear from my work, I am always thinking about that: the relationship

between art and technology. And I am also very concerned with how the aspect of the universe or nature, of our world, changes by means of technology or by art.

So this is a kind of very core main theme on which Shiro Takatani and I collaborate for our projects. And I hope that our interest in this point has been getting deeper and deeper, I don't know, maybe... But let me give you some good examples about that. Just recently, I have got an email from one of my good friends, an editor of a literary magazine, and he went to see our installation called *Water state 1* (2013), which is, as the title said, an installation based on water. Is inspired by the theme of the 10th Anniversary Program "Art / Environment / LIFE", focusing on water as a familiar element in our daily living environment, and a substance that covers most of the earth's surface.

Shiro Takatani and I deeply inquired into many different states or many different modes (and moods) of water for that work. Water can be in form of a cloud or fog, and even our body is made up of 70% of water, the sea, rivers, the rain – we love rain. So, water metamorphoses into many different states and we wanted to make a form of art out of that idea. This *Water state 1* is mainly water in the form of raindrops. Obviously we artificially created raindrops so as to be able to control them.

The work is based on weather changes within an entire year over Eastern Asia, in a very wide area of East Asia, and we compacted an entire year of changes into thirty minutes-long performance, by recreating a water pattern of raindrops on the water. Of course, this raindrop images react with the music/sound, and that's the installation. The harmonic and contrasting aspects of the work's visual and acoustic elements call forth a wealth of memories in the viewer's mind. When our friend saw it, he said he was so impressed that he wanted to look at the real sea. Actually, he lives by the sea, so one day he bicycled to the coast to look at the real sea in front of him. He suddenly realized that his way of looking at the water had somehow changed after he saw that installation. I think this is a good example to explain the relationship between the real world or nature, on one hand, and our art and technology, on the other. All is correlated, and I think that this is a very beautiful story about that.

In one of your interviews, you said that you have this fantasy for an everlasting sound, but you also are concerned with the idea – not to return to nature – that there are some consequences of technology, like noise, perhaps, that should be evaluated. I would like to better understand how technology, in this quest for an everlasting sound, has represented an ally in your view and when, on the contrary, you feel that maybe technology has been disruptive in the way people interact with sound or with other people...

Well, maybe my answer will sound a bit different from what you aspect, but I will give you another example about that. At the moment, another exhibition of one of our installations is on in Tokyo – it is called *Is your time* (2017). In that case, I used a piano that was damaged by the great tsunami in 2011 in Northern Japan. So I obtained this so-called "tsunami-piano" and used this as a device to express the vibration of the earth, of our planet. So, we gather earthquake data from the past month and compacted them into eight hours, and this "tsunami-piano" would play the vibrations of the earth according to the real data. So, in a way literally and physically

we are hearing and sensing the planet vibration converted into an audible sound by means of this piano. This is just one example of how art, sound, music and real physical nature can interact together by means of technology used with artistic purposes.

Another point that I found interesting in this installation is that when the piano is tuned, a sort of strength is exerted upon the strings...

Yes, it's right, this is very important. This "tsunami-piano" was very damaged, and obviously, the artificial scale – or tuning – was damaged too. So, at first I thought... well, this is a dead piano. And it was dead by comparison to the piano we can normally expect, like the one we generally use to play Bach, Mozart or Debussy. Then I changed my mind and my vision, and I started considering that piano as tuned by nature. I suddenly thought that it was an object made of wood and metal that humans took from nature in order to create and assemble it artificially into that strange shape, which is very unnatural. Then, looking at the damaged piano, I realized that somehow the very strong force of nature took it back to an original state, a natural state. I think this is so beautiful, and this made me looking at both the nature and myself in a very different way.

I would like you to talk about your compositional process when it comes to composing for movies, for example, and how it differs from your way of composing for stage works. To conclude with this aspect, we might see the concert-performance Dis-play (2018) as a reversed collaboration with Shiro Takatani. I remember you said that to write a soundtrack for a film is to enter the world of somebody else, and perhaps to subdue to the world of somebody else. Is this something you feel as well in working with Shiro Takatani?

No, it's totally different. When I work on a film project, I think the film has the main role, it is the main character, and music or sound or other little things are just as servants that help and put their skills to the service of the "master" (the film). That is what I think by now. But when I was young I was very maniac about my music, and I didn't care about the film or images because I thought that my music should stand out, no matter if the movie was good or bad. Then, my view changed completely. Now I think that music or sound should get along with the images but always underneath, so as to bring something else into the visual texture, something from outside, to dialogue with the images if possible. I believe that the worst thing is to think that music has to re-narrate what images are already narrating on their own right. So, now I see myself as a servant for the master when I work on a film project.

In my collaboration with Shiro Takatani – for example for a performance *ST/LL* (2015) – instead, we are at the same level and mutually integrate each other's work. Sometimes the idea or concept comes from Shiro Takatani and some other times it comes from me. We always carefully listen to each other's concepts or ideas, then we share what we come up with. Sometimes I happen to think: "this could be a good gift to Shiro" and I believe he does the same with me. Our relationship has not a higher and a lower position but we are equals, and the responsibility towards each other is a bit different. Obviously the first one who brings the idea or some vision has a bigger responsibility in the project. So, basically it depends on the project.

Can you be more detailed and explain how, for example, the ideas for ST/LL or the installation called Plankton. A Drifting World at the Origin of Life (2016) came about. In particular, I am interested in knowing how Shiro Takatani presents his ideas to you – maybe through a story he tells or something he draws – or, vice versa, how do you feed into his creativity. Do you play for him, and how does that materialize into his own images?

It's kind of obvious, I think, that I am an *audio* person while Shiro Takatani is a *visual* person. He often shows me his images, sometimes charts or just some words. ST/LL is a space between moments. For example, for ST/LL, his basic ideas for the performance were questions like “what is time?”, “what does time mean?” or “Time defies all dimension-bound notions of micrometre. Can art or science ever truly express this hourglass world?”, and I shared this creation with him for a long time.

So in that case, he didn't ask me about the details of the sound or of music at all. He just brought me these questions by saying that maybe they were the main questions about the performance. Then I came up with some musical ideas about time, and about the creation, so I presented him with my demo and he liked it. You know, we normally like each other's work, and rarely ask to re-do or revise something... I generally accept with gratitude whatever Shiro Takatani gives me. As for me, when I found sound ideas for him, I bring him a demo of five minutes, or so; but sometimes I also present him with some texts, maybe questions or philosophical texts. In any case, generally he is very interested in music, and sound tells everything to him. So, he starts thinking of visual ideas that he shows me, and I normally like them. Sometimes I maybe ask him to adjust something but we don't have any sort of employee-employer relationship, we are very equal.

Plankton. A Drifting World at the Origin of life is a collaboration work with Christian Sardet, Research Director at the Observatoire Océanologique of Villefranche-sur-Mer. The biologist's images of planktons in Shimoda, Japan, are shown in Shiro Takatani's video installation with my sound composition. *Plankton* features a synchronized projection on nine screens installed on the floor – with the video footage of microorganisms – as well as a sound composition that is in direct relation to the sound of water, in particular with the rhythms and music of deep ocean.

We mainly discussed about time, but I think that your work is deeply concerned with issues such as the immersion into the sound and the space too. So, I would like you to tell us how space/immersion into sound is something you and Shiro Takatani think about when it comes to your collaborations for the installations. Could you speak about the Dis-play concert-performance?

Nowadays we can have sound and music on small digital devices, and we listen to music in a very abstract way: nobody is playing but sound comes out from these very tiny devices. That's the most popular way to listen to music everywhere – China, India, everywhere. Of course I do it too, but I think that is wrong. I believe that music is not an abstract art but should be played, should be sounding in a particular space. Sound is generated by something, by a person or a thing, because sound is actually a property of a thing: if there is a sound there must be a thing that produced it – be it

something organic or not. Listening to music with these small devices we always forget about that, as if the sound or music were just abstract things, and that's wrong. On the contrary, my attempt is to get more and more into the sound of things, deeply. And things exist in a particular space – in physics they say everything exists in a space-time dimension of the universe. That's way I always want to have my sounds in a spatial way, so I put different sounds in different spaces, different corners of the space. Ideally, those sounds should be played by a real person or by physical materials. It is difficult because you have to create many different installations or machines to create sounds, maybe I need five hundred simultaneously speakers hanging or moving around – it might be a very interesting installation. That's my idea, and in *Dis-play* it is a sort of remodeling of my ideal installation. So, again, space, things and sounds lead me to think about the nature, of course, and our bodies are part of nature, everything is part of nature – the piano is part of nature, and tsunami is also a natural phenomenon. So, in the end, what I wanted to do is to integrate everything, space, things, sound and tsunami, our bodies, life, all together into one space, an immersive space.

Hubert Westkemper

DELLA PERCEZIONE: IL SUONO COME AMBIENTE COMPLESSO*

La materia sonora

Nel mio lavoro di *sound designer* mi occupo di tutto quello che riguarda l'aspetto sonoro di una messa in scena, se ci riferiamo espressamente al teatro.

Ciò che mi interessa è la qualità dei materiali sonori di uno spettacolo, con una particolare predisposizione per i dettagli di ogni suono. Ciò significa prestare attenzione ad ogni suono, alle sue caratteristiche, così da renderle coerenti con un disegno drammaturgico.

Guardando le cose più da vicino, non posso che citare la mia prima collaborazione con Luca Ronconi, che ormai risale al 1986, precisamente con la messa in scena di *Ignorabimus*, dal testo di Arno Holz.

Questo testo è indubbiamente naturalistico per l'ambientazione: siamo a Berlino, e si parla di luoghi, strade e piazze di quella città. Naturalistico è anche lo spazio fisico della giornata in cui la narrazione si svolge; se c'è una cosa che dura cinque minuti, per poterla fare servono esattamente cinque minuti. Apparentemente naturalistica è anche la scrittura: in realtà più che imitare il parlato quotidiano, riproduce il meccanismo di certi procedimenti del parlare; e naturalistici non possono che essere gli ambienti sonori, che per altro sono minuziosamente indicati nelle didascalie del testo e che non ho fatto altro che seguire, quasi alla lettera. Il testo di Holz è intessuto di maniacali didascalie che riguardano l'ambiente sonoro in cui si svolgono le scene. Tra queste indicazioni ci sono, per esempio, frasi come "automobile lontana, quasi un lamento"; "stridente allarme di un merlo spaventato", oppure "pettirosso malinconico" o, ancora, "automobile come un cinghiale arrabbiato", "un cane sicuramente nero abbaia in qualche luogo". Non vi erano allora delle librerie sonore accessibili e comunque anche quelle odierne non coprirebbero tutte le richieste delle didascalie di Holz.

Inoltre, attraverso i suoni delle macchine, Ronconi voleva dare agli spettatori il senso di fastidio che esse devono aver provocato all'inizio del Novecento. In qualche maniera dovevano generare la sensazione di un loro passaggio all'interno della casa in cui si svolge l'azione. Ma su di noi, assuefatti ai rumori urbani, quelli delle macchine indicate da Holz ormai facevano quasi tenerezza. Alla fine abbiamo optato per un'esagerazione del volume del rumore di alcune automobili. Per rendere attuale questa relazione tra le voci e il traffico cittadino, ho aggiunto uno sfondo sonoro che richiamasse alla percezione il traffico moderno, tuttavia con una resa poco riconoscibile,

* Il presente testo è stato realizzato a partire da una conversazione con Enrico Pitozzi.

così da farlo rimanere percepibile come se fosse una scia dopo il passaggio della macchina o che addirittura riempiva lo spazio tra quello di una e dell'altra.

Seguendo questo processo di lavoro, il suono faceva da contrappunto alla voce delle attrici: il suono interrompe i dialoghi, le attrici si fermano, in una logica in cui il suono altera costantemente le relazioni emotive tra i personaggi, come se il suono stesso fosse un altro interlocutore. La recitazione veniva sospesa perché si aprisse uno spazio per il suono, come se questo fosse un agente autonomo sulla scena, una presenza che aveva la stessa portata di un personaggio.

Per il reperimento di molti suoni ho fatto affidamento a Gunther Kortwich, fonico di presa diretta di tanti film di Fassbinder che, oltre ad avere un archivio sonoro di macchine berlinesi d'epoca, me ne ha forniti molti altri. Altri suoni, invece, li ho inventati, così come farebbe un rumorista. Ad esempio, nel terzo atto, incentrato sulla seduta spiritica, per simulare la grandine su un lucernario posizionato sulle teste degli spettatori, ho registrato il rumore di ceci che cadono su un vetro.

Dunque ho cercato di operare secondo un principio di traduzione immaginativa, anche nelle indicazioni più bizzarre, come la didascalia di un "cane nero che abbaia da lontano". Questo è un aspetto centrale, perché introduce la percezione come parametro essenziale della composizione del suono. In quanto esseri umani, immaginiamo come un determinato oggetto può *suonare* all'interno di un contesto dato, e ci muoviamo nel mobilitare una sensorialità che maggiormente risponda a quella sensazione. Tuttavia oggi sappiamo che ci sono suoni che non abbiamo mai sentito e che, tuttavia, immaginiamo in un determinato modo. Alla prova, però, questo suono ci sorprende, ci spiazza, perché in molti casi non è per nulla aderente a ciò che abbiamo immaginato. Dunque ogni suono *deve* essere provato: solo attraverso l'esperienza – e il teatro in questo senso è un banco di prova inequivocabile – è possibile verificare se realmente un suono funziona oppure no, specialmente in assenza di immagini. Anche con i suoni, dunque, la prassi è tutto: possiamo avere anche un'idea molto bella in termini di suono, che sulla carta funziona, ma se la realtà della prova tangibile rivela il contrario, quel suono deve essere abbandonato o modificato.

Per fare un altro esempio, posso citare i lavori realizzati con il Teatro del Carretto, con il quale ho sempre cercato di partire da suoni del mondo circostante. Guardiamo da vicino un caso specifico: se elaboro il suono di oggetti metallici, ciò che ne risulta porta sempre con sé la traccia di quella provenienza; grazie ai software esistenti si possono creare nuove sonorità a partire da questi suoni concreti, rallentandoli, invertendoli, così da produrre sonorità che provengono da quel materiale, ma non ne hanno più la qualità sonora originaria. È possibile, in altri termini, estrarre il suono dai materiali per poi creare delle composizioni.

Facendo questo il nostro cervello opera un riconoscimento e costituisce un legame con la materia originale. Ovviamente poi è possibile arrivare a livelli di manipolazione sonora che spingono alle estreme conseguenze il processo, alterando completamente la fonte di origine, che non è più riconoscibile a orecchio umano e la matericità iniziale rimane solo come punto di partenza, aprendo il campo alla sperimentazione della composizione sonora.

L'olofonia e l'ascolto in soggettiva

Partiamo dunque dalla percezione. Per poter affrontare quest'aspetto, vorrei soffermarmi su un esempio specifico, un lavoro sperimentato nel 2004 insieme al regista Andrea De Rosa, per la messa in scena di *Elettra*, un riadattamento del testo di Hugo von Hofmannsthal.

In questo caso siamo di fronte ad una vera e propria drammaturgia che ha permesso l'elaborazione e l'applicazione di un dispositivo sonoro originale (esso stesso drammaturgico) e questo processo non poteva che essere pensato e realizzato in stretta collaborazione con il regista.

L'*olofonia*, o la cosiddetta tecnica binaurale¹, è fondata sulla psicoacustica e dunque, in particolare, sulla nostra capacità di localizzare il suono nello spazio. È il corrispettivo acustico dell'olografia, là dove il termine greco *ὅλος* (*hòlos*), "tutto", ci suggerisce una dimensione di avvolgente spazialità.

Si basa sulle differenze interaurali, ovvero sui differenti segnali acustici che raggiungono le nostre orecchie, a seconda della posizione della o delle sorgenti. Due segnali leggermente diversi, sia per il tempo di arrivo (ritardo tra le due orecchie di frazioni di millisecondi) sia per le differenze timbriche causate dal fatto che tra le due orecchie c'è di mezzo la nostra testa e questa separazione produce un suono più chiaro nell'orecchio rivolto verso la sorgente, e un suono più "velato" su quello opposto. Anche la presenza, la forma e la "direttività" dei lobi auricolari danno il loro contributo.

In altri termini, questa tecnica permette una totale immersione nel suono e, in *Elettra*, lo spettatore – il cui ascolto avviene in cuffia – è isolato dal resto della sala e come proiettato dentro la testa della protagonista.

La percezione visiva avveniva in modo canonico, frontalmente, tranne per l'entrata di Oreste, che arriva dalla platea. Una vetrata separava acusticamente lo spazio scenico dal pubblico, perché lo spettatore doveva avere accesso al suono della scena solo ed esclusivamente in cuffia, evitando la doppia esposizione dettata dall'acustica della sala e dal suono in cuffia, che avrebbe vanificato quell'effetto di immersione totale ricercato per la messa in scena.

Solo l'*olofonia* ci permetteva, dunque, la costruzione di una soggettiva. Ci sono, nella realizzazione di questo processo, alcuni aspetti rilevanti che sono da mettere in luce e da chiarire. Il primo fra tutti riguarda la possibilità di lavorare sulla disposizione spazio-sonora dei personaggi rispetto alla figura centrale, dunque ad *Elettra*. Prendiamo un esempio concreto: lo spettatore era messo nella condizione di *sentire come Elettra*, vale a dire di vivere la scena dalla sua prospettiva sonora, dunque di poter percepire – in modo del tutto inedito – lo spostamento e la geografia delle relazioni della protagonista con tutti gli altri personaggi. Questo è particolarmente evidente

¹ La registrazione binaurale è un metodo di registrazione tridimensionale del suono che avviene tramite un ascoltato in cuffia, riproducendo il più fedelmente possibile le percezioni acustiche di un ascoltatore situato nell'ambiente originario di ripresa dell'evento sonoro, mantenendone le caratteristiche direzionali a 360° sferici.

nelle relazioni che Elettra instaura con la madre, la cui voce arriva da molto lontano e si avvicina con incedere minaccioso. Lo spettatore può avvertire questo *spostamento* della voce, il suo incedere, le sue sfumature, proprio come in una soggettiva: sente, dunque, quello che sente la protagonista, come se abitasse quello stesso spazio del palco, da quello stesso punto d'ascolto. Solitamente in teatro questo non può essere percepito, data la posizione di relativa equidistanza che lo spettatore ha rispetto a tutti i personaggi: noi possiamo vedere che un personaggio si avvicina a un altro, tuttavia non ne abbiamo la percezione dal punto di vista sonoro.

Il processo *olofonico* ci permette dunque di avvicinare la scena allo spettatore, come se quest'ultimo ne fosse parte, fino a sentire le sfumature della voce o i singhiozzi più sottili di ogni figura scenica, entrando così in un panorama di sfaccettature sonore, il tutto restituito in una dimensione *naturale*, e con questo intendo dire umana – con le giuste dimensioni – non sovra-amplificata, come invece succede se ci si affida ai classici impianti acustici delle nostre sale teatrali, dove per poter sentire un soffio o un singhiozzo questi devono essere amplificati, risultando così artefatti. L'*olofonia* permette così una maggiore empatia tra palco e protagonista, un maggior coinvolgimento da parte del pubblico negli eventi della scena.

Tale dispositivo, allargando il campo, lascia emergere anche una riflessione intorno alla disposizione del suono, ovvero in merito alla sua *localizzazione* o alla sua *spazializzazione*.

La *localizzazione* ci permette di costruire in modo efficace un sistema capace di regolare la relazione tra i personaggi. Il suono permette di individuare la disposizione dei personaggi, la distanza che li separa e il tipo di relazione che questi istituiscono.

Se tale aspetto delinea, nella struttura drammaturgica, un andamento interno alla scena, con la *spazializzazione* mi rivolgo invece alla composizione di un ambiente, all'interno del quale i personaggi agiscono, andando a evocare l'ampiezza degli spazi all'interno dei quali le azioni si svolgono.

Per dare forma a questo principio, abbiamo costruito tutt'intorno un ambiente, sempre in *olofonia*, in cui lo spettatore poteva sentire esattamente ciò che Elettra (il personaggio) sentiva intorno a sé e al di sopra della sua testa, anche se per la verità l'attrice sentiva solo la voce degli altri attori, mentre i suoni li sentivano solo gli spettatori in cuffia. Il suono "ambientale" è stato girato, nello specifico, all'interno di Castel Sant'Elmo a Napoli, proprio perché era importante, al fine di un risultato efficace e immersivo, la qualità acustica dei suoi spazi, dando così allo spettatore l'illusione di trovarsi nel castello, a fianco di Elettra.

Come è possibile intuire, il processo di lavoro qui descritto, produce una sorta di isolamento dei singoli spettatori: essi non sentono ciò che accade fisicamente intorno a loro – il respiro e il movimento, anche minimo, del loro vicino – piuttosto entrano in un ambiente ricreato, all'interno del quale sono immersi e che proviene interamente dalla scena.

Si tratta di un viaggio solitario dentro la testa di Elettra.

Questo dispositivo è composto seguendo un processo particolare: l'inquadratura – dunque il regime della visione – è fissa, mentre il suono è mobile, avvolgente, tridimensionale. Lo spettatore è contenuto in un'architettura in cui la disposizione delle

cose avviene come nella sua testa, è qui che si istituisce una sorta di spazio “virtuale”, dell’immaginazione, ma stabile, e una prospettiva di ascolto che varia al variare della collocazione di Elettra. Potremmo dire, in questo senso, che si tratta di un *primo piano* sonoro, che risucchia lo spettatore verso il palcoscenico.

A partire da questa esperienza – sempre con Andrea De Rosa – abbiamo realizzato un radiodramma per Rai Radio 3, dal titolo *Il sopravvissuto* (2005) tratto dal romanzo di Antonio Scurati, interamente “girato” – perché si tratta proprio di *girare* un film senza immagini – in binaurale, la cui tecnica prevede l’utilizzo di una cosiddetta testa artificiale, costruita con dimensioni e materiali atti a riprodurre fedelmente l’assorbimento sonoro di una vera testa umana e soprattutto la sua funzione di separatore naturale tra i due canali uditivi (destra e sinistra). La testa usata in questo processo di registrazione riproduce con particolare fedeltà la forma dei padiglioni auricolari e i canali uditivi, all’interno dei quali vengono posti due microfoni ad alta fedeltà. In tal modo i microfoni captano il suono come viene equalizzato e modificato in fase dalla testa, e quindi nel modo più simile a come l’avrebbe percepito un ascoltatore reale.

Dunque, per poter ottenere questo effetto, è necessario scegliere con grande cura i luoghi in cui registrare, facendo attenzione alle qualità acustiche di ogni spazio. Nello specifico, la storia è basata su di un episodio in cui il protagonista, un giovane maturando di una scuola, il giorno degli esami si presenta in ritardo davanti alla commissione che lo deve giudicare, anche se quest’ultima – indipendentemente dall’esito dell’esame – ha intenzione di respingere il ragazzo. Accade però che il ventenne estrae una pistola e fa fuoco sulla commissione, uccidendo l’intero corpo insegnante, e lasciando in vita soltanto il professore di filosofia, che funge da narratore dell’intera vicenda, il sopravvissuto appunto.

Abbiamo dunque registrato tutto, compresi gli spari (a salve), in binaurale all’interno della palestra di una vera scuola, così da ottenere un suono che fosse il più rispondente possibile all’esperienza reale, così che l’impatto acustico dell’ascoltatore suscitasse un’illusione di presenza, esattamente come se si trovasse in quel luogo.

Lo spazio del suono: orientare la percezione

Se spostiamo lo sguardo verso le altre frontiere della spazializzazione del suono – per meglio dire, con le casse acustiche, invece che tramite un ascolto in cuffia come descritto per *Elettra* – da diversi anni sperimento un nuovo dispositivo, chiamato Wave Field Synthesis (o anche Wavefront Synthesis)².

² Questo processo, che letteralmente possiamo tradurre con la “sintesi o ricostruzione del campo (o fronte) sonoro”, è attualmente la più avanzata tecnica di diffusione del suono in 3D. I primi studi in proposito sono iniziati negli anni Novanta in Olanda, presso l’Università Tecnica di Delft, e proseguiti poi in prestigiosi centri di ricerca come l’IRCAM di Parigi. Oggi la WFS è un dispositivo diffuso e consolidato al punto tale da poter essere usato nelle applicazioni dell’audio professionale anche dal vivo. L’obiettivo è quello di realizzare sorgenti sonore e spazi virtuali attraverso un vero e proprio “rendering audio”, che generi un campo sonoro fruibile per un’ampia zona di ascolto. Per poter ottenere un ascolto efficace con questo sistema, all’inizio era necessario il dispiegamento

Sofferamoci per un istante sul funzionamento di questo dispositivo e partiamo da una constatazione che coinvolge una delle tecniche di diffusione del suono più usata, anche negli spettacoli e nei concerti: la stereofonia. Essa si basa su presupposti psicoacustici, che prevedono l'ascoltatore di fronte a due diversi diffusori (una cassa a sinistra e una a destra) nell'angolo centrale di un triangolo equilatero.

Dislocando lo spettatore rispetto a questa posizione centrale, si compromettono facilmente le delicate differenze temporali dei due segnali audio, facendo localizzare unicamente la cassa più vicina (o quella sinistra o quella destra). Questo fenomeno è ben noto sotto il nome effetto Haas³. Se consideriamo che nella stragrande maggioranza dei teatri la posizione centrale della platea, quella dalla quale si sente correttamente, corrisponde al corridoio centrale, diventa chiaro che l'impianto stereo posizionato in proscenio non è la soluzione adeguata per l'amplificazione delle voci con i radiomicrofoni.

La WFS ha un approccio completamente diverso e permette di localizzare il suono in funzione di quello che lo spettatore vede e sente acusticamente in scena.

I segnali audio (monofonici), che siano essi voci, strumenti o effetti sonori, vengono elaborati da un sofisticato sistema di calcolo (processore) in tempo reale e inviati a decine di diffusori, i quali sono allineati su un piano orizzontale di fronte, ma volendo anche intorno al pubblico, i quali agiscono contemporaneamente come se fossero un unico diffusore. A seconda della posizione (sorgente virtuale) da simulare, il processore genera contemporaneamente diverse curvature dei fronti sonori, mentre i diffusori audio rimangono ovviamente allineati fisicamente.

I fronti sonori generati elettroacusticamente si abbinano a quelli generati acusticamente dalle voci e li amplificano, garantendo però a tutta la platea di sentire la corretta provenienza e di non localizzare nessuna cassa acustica.

Ho dunque applicato questo sistema in alcuni lavori, tra i quali vorrei citare quello con Ronconi, realizzato nello specifico per *Il panico* (2013), spettacolo tratto dal testo dell'argentino Rafael Spregelburd, in cui Ronconi mi chiese espressamente – di fronte

di un enorme numero di casse acustiche, sistemate in fila davanti e intorno al pubblico; tuttavia, fortunatamente, grazie ad un nuovo algoritmo, oggi è possibile ridurre notevolmente il numero dei diffusori e dei relativi amplificatori, aprendo la strada ad allestimenti più agili e meno costosi. Su questi aspetti cfr. E. Hänsler and G. Schmidt (eds.), *Topics in Acoustic Echo and Noise Control: Selected Methods for the Cancellation of Acoustical Echoes, the Reduction of Background Noise, and Speech Processing*, Basel, Springer, 2006.

³ Prende il nome di effetto Haas un determinato fenomeno fisico che riguarda la percezione del suono da parte del cervello. Consideriamo il caso di un suono generato da una sorgente sonora e immaginiamo di essere in una stanza e di posizionarci ad una certa distanza dalla sorgente. A causa delle riflessioni del suono sulle pareti saremo raggiunti prima di tutto dal segnale proveniente direttamente dalla sorgente e in un secondo momento dalle riflessioni del segnale stesso sulle pareti della stanza. Questo ritardo è dovuto al fatto che il suono riflesso compie un percorso più lungo del segnale diretto. Se i due segnali arrivano con un piccolo ritardo l'uno dall'altro, viene percepito dal cervello un unico suono proveniente da una sola direzione. La direzione individuata dal cervello come quella di provenienza del suono è quella dell'onda che arriva per prima (questo vale anche se l'intensità della seconda onda è maggiore della prima) e per questo motivo questo effetto prende anche il nome di effetto di precedenza. Esso si verifica quando il ritardo tra i due segnali è sufficientemente piccolo, più in particolare deve essere minore di 30-35ms.

a un palcoscenico esteso come quello dello Strehler di Milano e a un numero molto alto di personaggi presenti in scena – che per lo spettatore fosse possibile individuare subito e in ogni momento il punto esatto dal quale un personaggio parlava, così da poter avere immediatamente la coincidenza tra una voce, la sua provenienza, e il personaggio che, in quel momento, stava parlando in scena. Il mio compito dunque consisteva nel dare agli attori, nonostante l'amplificazione, il giusto spazio sonoro, la giusta prospettiva, con la corretta provenienza e la distanza, facendo coincidere le voci amplificate con le posizioni in scena.

Questa richiesta di Ronconi è un'osservazione molto acuta, perché spesso siamo portati a considerare che tutto è orientato rispetto a quello che vediamo, invece non è esattamente così. Quando lo spettatore osserva un personaggio che parla in scena, a farlo voltare nella direzione dell'altro personaggio che risponde è il richiamo acustico; questo perché quando tutti noi sentiamo un'altra voce che risponde, il cervello ci segnala chiaramente da che punto dello spazio quella persona parla, localizzandola acusticamente, ancor prima che sul piano visivo. Solo allora ci volgiamo visivamente verso quel personaggio; lo facciamo solo dopo averlo *sentito*. È per questo che è fondamentale poter individuare subito da dove quel suono proviene. Anche se la nostra attenzione, nella vita quotidiana, è spesso direzionata verso le fonti vive.

Vorrei qui sottolineare un altro aspetto che non può essere trascurato: la WFS permette di operare sulla direzione del suono, la sua provenienza angolare, ma di per sé non permette di lavorare sulla profondità, vale a dire sulla distanza di una fonte, se vicina o lontana. Per fare questo è necessario lavorare su parametri come il ritardo (il suono ha una sua velocità e ci mette del tempo per superare una distanza), il riverbero e fondamentalmente un'attenuazione delle frequenze alte con la distanza, causata dall'assorbimento delle molecole dell'aria, per restituire la credibilità della profondità dello spazio scenico. Questo perché quando un attore si allontana dal proscenio, la sua voce arriva man mano al pubblico con un ritardo sempre maggiore e questa qualità deve poter essere rispettata, per evitare che si verifichi uno scollamento tra la voce acustica e quella nell'impianto di amplificazione.

La Wave Field Synthesis mette finalmente a disposizione del *sound designer*, del regista o del compositore più esigente un sistema di diffusione sonoro di alta qualità, con la possibilità di posizionare e muovere in uno spazio volendo anche tridimensionale (intorno e anche sopra le teste del pubblico) voci, suoni e musiche. Si possono creare spazi sonori immersivi, cambiare la prospettiva sonora o modificare virtualmente l'acustica di uno spazio, per esempio trasformando uno spazio fisicamente molto piccolo in un palazzo dalle grandi dimensioni.

Scorrendo le collaborazioni che maggiormente mi hanno permesso di sperimentare soluzioni sonore, anche Mario Martone – così come De Rosa o Ronconi, citati in precedenza – ha un'attenzione particolare alla dimensione acustica della scena, intesa in chiave drammaturgica⁴.

⁴ Questa constatazione mi permette di fare una osservazione importante a compimento del ragionamento, mettendo in luce il modo in cui questi registi condividono, nonostante le differenze, un analogo approccio: ogni elemento della scena deve passare per la verifica del palcoscenico, per

In questa chiave di lettura, vorrei qui considerare *La morte di Danton* (2016) in cui il suono coinvolge la costruzione dello spazio, integrando la platea e il pubblico all'interno del Club dei Giacobini o nel tribunale della rivoluzione, attraverso acustiche disposte tutt'intorno alla sala. In questo caso ho adoperato una tecnica tradizionale con sette casse acustiche appese davanti ad altrettanti palchetti con le quali poter ricostruire la sensazione di un affollamento nelle sale in cui gli eventi narrati si svolgevano.

Pensare la tecnologia: una nota in chiusura

Da tutti questi esempi è possibile sviluppare un ragionamento più ampio, che rifletta sulla qualità e sull'impiego della tecnologia sonora a teatro. Se guardo a tutti i lavori che ho realizzato nel tempo, posso osservare una costante: nella mia visione delle cose la tecnologia deve essere funzionale all'obiettivo che si intende raggiungere, dunque, tendenzialmente, ogni dispositivo deve scomparire, farsi trasparente.

La tecnologia è anch'essa un ambiente, che ci permette di rendere efficaci certi processi, tuttavia questa deve poter essere invisibile: operare al margine, pur essendo centrale in ogni processo. Perché questo sia fattibile, la tecnologia deve essere *raffinata*, la WFS è un sistema complesso, articolato, ma permette questo effetto di trasparenza. Ciò significa una cosa precisa: lo spettatore (o l'ascoltatore) deve sentire il suono, non la presenza della cassa acustica. La voce e il suono devono venire dallo spazio, non dall'impianto di amplificazione. Questo punto che riguarda la presenza visiva degli altoparlanti è veramente importante per poter evitare il verificarsi di una vera e propria "audio-suggestione" negativa: sembra che di fronte alla visione di una cassa acustica, la percezione che se ne riceve è che il suono che si sente sia emesso da quel punto, anche se non è vero dal punto di vista fisico. Nascondere, in questo senso, permette una maggiore immersione, andando così a delineare la logica subliminale di un ambiente che consente, inoltre, di intensificare la nostra percezione.

poi essere accettato o scartato. Lo stesso vale per il suono: ci sono sonorità o architetture spaziali che sulla carta sembrano soluzioni innovative, ma se queste – una volta passate per la prova del palco – non convincono, devono essere scartate. Viceversa, ci sono aspetti che solo dalla pratica della scena emergono e si impongono, dando una svolta inedita alla drammaturgia. Ma questi non sono stati pensati prima, emergono invece da un processo di lavoro pratico, operativo, in cui il materiale – anche acustico – interagisce con le altre componenti della scena, rivelando aspetti inediti e suggerendo strade da seguire.

Luigi Ceccarelli

LA MATERIA DEL SUONO: UN ASCOLTO IMMERSIVO

“Suono” significa “eventi che accadono”: bambini che piangono, freni che stridono, uccelli che cantano, persone che parlano, gocce che cadono. Tutti i suoni sono il risultato di un’azione dinamica, siano essi vibrazioni periodiche, colpi improvvisi, o risonanze. Mentre le immagini visive possono essere statiche e a volte senza vita, al loro confronto gli ambienti sonori sono necessariamente dinamici. È necessaria un’attività “animata” per produrre eventi sonori. L’ambiente sonoro è per definizione “vivo”, e non può essere statico¹.

L’architettura può essere ascoltata? La maggior parte delle persone risponderebbe di no, perché l’architettura non produce suoni. Ma non può neppure emettere luce, eppure la vediamo, o meglio vediamo la luce che riflette e in tal modo ci facciamo un’idea di com’è fatta. Così udiamo i suoni che l’architettura rimanda e questi ci danno un’impressione delle sue forme e dei suoi materiali².

Suono e spazio

Uno spazio senza luce non è visibile, tuttavia possiamo percepire ugualmente l’energia prodotta dal movimento e dalle attività meccaniche e umane che sono al suo interno, intorno a noi, attraverso il suono che queste emettono.

Le vibrazioni meccaniche per essere percepite devono essere diffuse nell’ambiente, e la riflessione dell’ambiente aggiunge le sue risonanze, conferendo alla totalità delle vibrazioni una precisa impronta, un preciso ed unico colore. Le vibrazioni dell’aria ci comunicano contemporaneamente e in modo inscindibile l’informazione della fonte di energia e quella dell’ambiente circostante.

Ogni vibrazione meccanica che si diffonde nell’aria, siano eventi naturali, macchine, strumenti musicali, voci umane, canti di uccelli, la percepiamo attraverso lo spazio fisico e nella nostra mente tutto questo si trasforma nella sensazione “suono”. In modalità di percezione attiva questa sensazione la traduciamo in “ascolto”.

Se per non vedere possiamo facilmente chiudere gli occhi, se non vogliamo ascoltare dobbiamo fare un gesto molto più complicato: chiuderci le orecchie con le dita o qualche altro *tappo* artificiale. Non è facile *non ascoltare*, o meglio, decidere se ascoltare o non ascoltare è più che altro uno stato mentale, piuttosto che uno stato

¹ Cfr. B. Blesser and L.-R. Salter, *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, Cambridge, MIT Press, 2006.

² Cfr. S.E. Rasmussen, *Experiencing Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1959.

fisico. Per concentrare lo sguardo su un particolare possiamo mettere a fuoco, invece la concentrazione dell'udito si può ottenere soltanto attraverso una condizione mentale. In questo senso sentire è una condizione continua, che non viene generalmente mai interrotta e quindi va gestita oltre la mera percezione sensoriale, e spesso inconsciamente. Per questo il saper ascoltare, forse più di ogni altra sensazione, oltre che essere una capacità innata, può essere appresa con l'esperienza; essa è, in altri termini, una condizione culturale.

Per questa ragione il senso dell'udito è forse considerato anche il senso meno "oggettivo", il più vago e indefinito, tanto è vero che la nostra cultura è portata a sviluppare e parlare in modo concreto della dimensione visiva, mentre il linguaggio per descrivere il suono è da sempre inadeguato.

Tuttavia, l'informazione che proviene dal suono è importante tanto quanto quella visiva, o meglio, suono e visione fanno parte della nostra capacità di comprendere il mondo esterno, e non agiscono mai separatamente.

Spesso, dopo aver visto un film, non ci si ricorda della musica, a parte il tema melodico dominante, ma questa è solo la parte più evidente (e qualche volta scontata) della musica; i suoni restano meno impressi nella memoria cosciente, mentre si ricordano volti e azioni. Ma se si prova a vedere lo stesso film senza l'audio, ci si accorge che manca quasi totalmente di spessore emozionale. Il suono è dunque una percezione meno conscia, ma che arriva a un livello profondo.

Ascoltare è una attività umana importante proprio perché crea una connessione intima con le attività dinamiche della vita, sia umane che naturali. Infatti, da un punto di vista psicologico, noi non ascoltiamo tanto il suono per percepire un evento sonoro in sé, con i suoni noi trasportiamo gli eventi nella nostra coscienza³.

Negli ultimi anni le teorie olistiche godono di un credito sempre maggiore e si moltiplicano i punti di vista che considerano la percezione nella sua totalità, a scapito di quelle che considerano i diversi organi percettivi separati tra loro. Anche i linguaggi artistici contemporanei sembrano andare in questa direzione e tendono a comprendere la percezione nella sua globalità, a differenza di quelli tradizionali che sembrano rivolti a un solo organo sensoriale (come se la pittura riguardasse solo gli occhi e la musica soltanto le orecchie).

«In confronto alla visione, l'udito è un ordine di grandezza più sensibile ai cambiamenti temporali. In un senso molto reale, il suono è tempo»⁴. Mentre le immagini possono essere fermate nel tempo, il suono senza lo scorrere del tempo non esiste. Questa è la ragione principale della sua difficoltà ad essere analizzato e descritto se non nei termini scientifici della meccanica oscillatoria, che comunque poco racconta sull'esperienza e la sensazione che il suono produce veramente. È certamente anche per questo che nella stragrande maggioranza delle culture tradizionali la musica si tramanda oralmente⁵. E anche se la cultura occidentale ha escogitato l'ingegnoso sistema di scrittura della musica, trasportando le indicazioni del suono nel campo visivo,

³ Cfr. B. Blesser and L.-R. Salter, *Spaces Speak, Are You Listening?*, cit., p. 15.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. A. Cipriani, *Verso una tradizione elettroacustica?*, in «Musica/Realtà», XVII, 1996, n. 49, pp. 18-24.

questa scrittura vale soltanto per l'esecuzione musicale di un circoscritto repertorio, legato ad un ambito storico e culturale determinato.

Così, se da secoli abbiamo musei, riviste, archivi in cui conservare le immagini, per molto tempo il suono non ha avuto un sistema adeguato per essere descritto, rappresentato o memorizzato.

Oggi siamo in una fase tecnico-scientifica completamente nuova e la tecnologia ci fornisce mezzi più adeguati per la manipolazione del suono. Abbiamo creato una nuova arte dei suoni che allarga il concetto di musica oltre il dominio degli strumenti musicali tradizionali legati alla tecnologia meccanica. La nostra vita è ormai pervasa da suoni riprodotti da altoparlanti, che ci danno continuamente informazioni e definiscono ambienti, allargando a dismisura il nostro orizzonte spazio-temporale. A differenza del passato, dove per fare musica ci voleva un musicista che suonasse uno strumento dal vivo, per noi è normale ascoltare la radio o un *file* audio in casa o in auto, e anche in tanti luoghi pubblici ci sono altoparlanti che riproducono voci, suoni e musica di ogni genere.

Questo cambiamento tecnologico ha generato un'accelerazione nell'evoluzione dei linguaggi artistici organizzati intorno al suono. Gli strumenti digitali hanno rivoluzionato anche le possibilità di manipolazione del suono, tanto che il concetto stesso di "musica" – inteso in senso tradizionale – è oramai superato, allo stesso modo in cui siamo giunti ad un superamento di tutti i linguaggi del passato, almeno per come erano concepiti fino a soltanto cinquant'anni fa, secondo la classica divisione tra letteratura, danza, pittura, architettura e teatro.

In questo contesto anche la figura del musicista si è radicalmente modificata. Anzi la definizione "musicista" è in sé piuttosto superata, perché oltre che servirsi degli strumenti musicali, un artista del suono oggi, grazie alla tecnologia digitale, considera utilizzabile qualsiasi vibrazione udibile (e a volte anche non udibile). E se in passato il suo campo di lavoro si limitava alla partitura musicale, oggi è possibile agire in un territorio molto più vasto, delimitato soltanto dallo spazio acustico.

Anche se usualmente pensiamo a un ambiente sonoro come a una collezione di eventi sonori, questo include anche l'architettura acustica dell'ambiente. L'esperienza dell'ascolto di una predica in una cattedrale è una combinazione dell'articolazione appassionata del sacerdote con la riverberazione dello spazio. La performance di un concerto per violino combina i suoni degli strumenti musicali con l'acustica della sala da concerto. L'ambiente sonoro di una foresta combina il canto degli uccelli con le proprietà acustiche di colline, valli, alberi e turbolenza dell'aria⁶.

La fonte sonora, la vibrazione dell'oggetto meccanico, di per sé non è "suono", come anche la partitura musicale non è la "musica". Il suono e la musica si creano nella nostra mente. La vibrazione meccanica è la causa, lo spazio è il tramite (la cassa di risonanza), è lì che si crea la sommatoria di tutte le vibrazioni possibili perché si dia un suono udibile. Essere consapevoli di questo ci fa capire come la musica sia intimamente legata allo spazio.

⁶ B. Blesser and L.-R. Salter, *Spaces Speak, Are You Listening?*, cit., p. 15.

La scoperta dello spazio sonoro

Devono essere costruite nuove sale per l'ascolto per soddisfare le esigenze della musica spaziale. La mia idea sarebbe di avere una camera sferica con al centro una piattaforma, trasparente sia alla luce che al suono, su cui dovrebbero stare gli ascoltatori. Potrebbero così sentire la musica provenire dall'alto, dal basso e da tutte le direzioni.

Karlheinz Stockhausen⁷

Nella musica occidentale la spazialità non ha mai rappresentato un aspetto centrale della pratica compositiva, se non in maniera occasionale – i cori battenti della basilica di San Marco nel Cinquecento sono uno degli esempi più famosi –, ma solo con la tecnologia elettroacustica lo spazio entra a far parte organicamente del pensiero musicale. Nel 1955 Stockhausen realizza *Gesang der Jünglinge*, una composizione elettroacustica per cinque altoparlanti, concepita per essere un'esperienza spaziale immersiva e coinvolgente per l'ascoltatore. In seguito, all'Expo di Osaka del 1970, sempre Stockhausen progetta per il padiglione tedesco una sala per concerti elettroacustici con cinquanta altoparlanti posti sfericamente intorno al pubblico, realizzando così una serie di concerti con la spazializzazione del suono dal vivo. La dimensione spaziale entrò quindi, in modo ufficiale, a far parte della composizione musicale.

Nel 1975 ero studente al Conservatorio di Pesaro ma già la relazione tra i suoni e lo spazio acustico e visivo era per me una fonte inesauribile per l'immaginario. Nel primo pezzo che ho scritto, per cinque contrabbassi e un trombone, i contrabbassi erano disposti in cerchio intorno alla platea e il trombonista faceva la sua apparizione ad un certo punto, suonando e correndo tra le poltrone mentre il pubblico per seguirlo doveva girarsi da tutte le parti. Il suono non proveniva più dal palcoscenico, gli ascoltatori vi erano completamente immersi, ed era in continuo movimento.

Nello stesso anno ho realizzato anche un'installazione audio-visuale, *Il Contingente Cambia Colore*, dislocata nel cortile del Conservatorio e nei corridoi che vi si affacciavano. Con alcuni studenti dell'Accademia di Belle Arti di Urbino, avevamo costruito un grande evento partendo da un lavoro elettroacustico che avevo realizzato nel laboratorio di musica elettronica incollando a mano centinaia di metri di nastro magnetico. Un collage di testi, recitati o presi dalla strada, e di altri suoni tra i più disparati, rumori meccanici e registrazioni di fenomeni naturali. Il tutto veniva diffuso da quattro altoparlanti disposti a quadrato agli angoli del cortile. Tutto intorno una serie di installazioni visive, non elettroniche, perché a quel tempo non esistevano computer e i video erano tecnologie costose. La più appariscente era un tubo di plastica iridescente, lungo decine di metri, che scendeva dalle finestre del piano superiore fino alla statua di Gioacchino Rossini, al centro del cortile, che faceva da collettore. Un vero e proprio happening di cui il pubblico, che si aggirava incuriosito, era parte integrante:

⁷ K. Stockhausen, cit. in M. Brech and R. Paland (hg./eds.), *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte / Compositions for Audible Space. The Early Electroacoustic Music and its Contexts*, Bielefeld, transcript Verlag, 2015, p. 187.

la fine della sacralità del concerto di musica classica alla ricerca di una diversa forma di concerto (almeno per il Conservatorio di Pesaro).

Nel 1979 ho partecipato per la prima volta alla realizzazione di uno spettacolo teatrale, invitato da “Altro gruppo di lavoro intercodice” diretto dal pittore Achille Perilli. Lo spettacolo si chiamava *Abominable A* e, come tutti gli spettacoli precedenti del gruppo, la metodologia di progettazione metteva in relazione i linguaggi artistici come pittura, danza, fotografia, teatro, grafica, musica, ponendosi

come fine la realizzazione di un'operazione creativa complessa. Tale non già da essere la somma dei vari parametri linguistici, bensì la loro fusione fino a determinare una struttura linguistica nuova e diversa [...]. La manipolazione della memoria e la molteplicità della comunicazione ambigua fanno sì che per teatro non s'intende più un messaggio trasmesso con tecniche verbali e mimiche in uno spazio tridimensionale, ma una azione complessa durante la quale le diverse componenti concorrono a realizzare un continuum spaziale non definito, non finito, costantemente variabile: cioè una struttura artificiale, ritmica, mentale⁸.

La performance si svolgeva su una pedana larga venti metri e profonda quattro, con due schermi ai lati sui quali le proiezioni (diapositive e film 16 millimetri) aggiungevano una ulteriore larghezza virtuale indefinita. Il pubblico era disposto su cinque file di sedie sul lato più lungo, quindi più in larghezza che in profondità. Uno spazio inusuale anche dal punto di vista acustico, che creava un fronte sonoro estremamente largo.

Per coprire la larghezza spaziale avevamo costruito artigianalmente dei binari montati sul soffitto, sopra la posizione degli spettatori, e su questi viaggiavano due altoparlanti indipendenti che io spostavo a mano con due grandi ruote a manovella, nascosto dietro le quinte. Il suono quindi si spostava veramente sopra gli spettatori, un effetto di movimento molto più realistico di un sistema stereofonico, anzi completamente reale. Gli spettatori erano molto impressionati dalla sua efficacia.

La colonna sonora era completamente pre-registrata, con varie voci che leggevano in ordine alfabetico le parole del vocabolario, pronunciando tutte le parole sotto la lettera “A” in cinque lingue. Le voci erano elaborate con le tecniche della musica elettronica analogica, e creavano una colonna sonora che sostituiva sia la musica che la recitazione degli attori. Era il momento delle avanguardie teatrali degli anni Sessanta e Settanta, e sia nel teatro che nella musica il significato del testo veniva talmente elaborato da risultare polverizzato. *Abominable A* proseguiva in questa direzione riducendo a zero ogni semantica tradizionale, per riorganizzare le parole in strutture astratte di cui facevano parte anche gli elementi provenienti dagli altri codici.

Dopo quell'esperienza ho continuato a far parte del gruppo “Altro” (a cui era stata aggiunta la parola “teatro”) fino al 1992, e insieme a Lucia Latour, architetto e coreografa, abbiamo realizzato diversi spettacoli di danza in cui gli elementi performativi erano progettati con la stessa metodologia dell'intercodice.

⁸ Gruppo Altro, *ALTRO, dieci anni di lavoro intercodice*, Roma, Kappa, 1981.

Durante il lavoro con “Altro”, così come negli anni successivi, le esperienze con la spazializzazione del suono mi hanno portato a concepire una dimensione diversa del materiale acustico. Sono sempre stato affascinato da quella condizione dell’ascolto che ci fa sentire *dentro* il suono. È una concezione che ha le sue origini nella mistica orientale, ma in modo più fenomenologico permea anche molta parte della musica elettroacustica.

L’atto dell’ascolto richiede in questo senso una disponibilità totale all’immersione nel suono, alla possibilità di entrare, senza timore, in territori sconosciuti.

Nel 1983 ho realizzato il primo pezzo in cui il suono raggiunge quella dimensione archetipica che caratterizza alcune delle mie sonorità attuali. È un pezzo per trombone e dispositivo di feedback, che io eseguivo con il trombonista Renzo Broccoli. Per me era, ed è tutt’ora, un pezzo solare, un “OM” che ci mette in relazione con l’armonia dell’universo. Ebbene, fui molto stupito scoprendo che molti ascoltatori interpretavano questo pezzo in modo angosciante. La musica, soprattutto quella che non è esplicitamente tonale o non ha una derivazione chiaramente strumentale, sembra comunicare uno stato di angoscia. E spesso, quando non si riconosce chi o che cosa ha emesso quel suono, si ha una resistenza ad accettarlo emotivamente.

Gran parte delle mie musiche sono pensate come una massa timbrica che si diffonde nello spazio, con l’ascoltatore al centro del suono e non di fronte, come invece succede in un concerto o a teatro. Penso alla composizione musicale come a una sovrapposizione di oggetti timbrici complessi che variano nel tempo. Per ottenere questa dimensione archetipica e organica non uso generalmente suoni sintetici, perché mi sembrano suoni troppo semplici: i suoni generati direttamente dalle macchine elettroniche non hanno una storia, o meglio non hanno una memoria. Quello che in un suono è importante è l’evocazione – magari inconscia –, che chiama in causa la memoria dell’ascoltatore, e anche, più oltre, che connette ogni ascoltatore con una memoria collettivamente condivisa.

Il suono di un violino, per esempio, non è interessante tanto per le sue caratteristiche fisiche. Quel che lo rende affascinante è che evoca in noi qualcosa di profondo, che proviene da quell’archivio in cui sono depositate tutte le memorie che condividono una stessa cultura. Quel suono – culturalmente ed emotivamente – è il veicolo che ha creato questa stratificazione nel tempo ed è la chiave per decifrarla. La musica porta in sé la storia del mondo e la rappresenta, è un patrimonio di tutti. È questo che crea l’emozione. Il suono sintetico non ha in sé questa potenza di riattivazione, o almeno non ancora.

In questo quadro, la mia musica è fatta di oggetti complessi, dove la melodia è solo un elemento particolare di un insieme decisamente più articolato. La melodia è quella parte del suono che più rimane impressa nella memoria ed è per questo che cerco in genere di renderla innocua. La melodia rimane sulla superficie della memoria più di ogni altra qualità sonora; è la parte più riconoscibile del suono, quella più quantificabile e misurabile, e per questo toglie spazio a tutti gli elementi sottili che formano il senso musicale. Cerco sempre di imbrigliarla e di rimetterla alla pari con le altre caratteristiche e quando ci riesco il risultato è sorprendente. Sono riuscito a ottenere questo nella composizione per *L’Isola di Alcina* (2000), realizzata con il Teatro delle

Albe di Ravenna. Me ne sono reso conto quando i tecnici, dopo diverse repliche, ne cantavano continuamente la melodia iniziale. È talmente semplice che è fatta di sole due note. E a loro bastano quelle due sole note per rievocare tutta la musica. Per il resto ci sono solo variazioni ritmiche e timbriche, mentre le altezze sono costituite da intervalli molto ampi oppure si ripetono uguali in unisono, in modo da non divenire mai melodie cantabili e lasciare spazio alle variazioni timbriche e ritmiche.

Spazio teatrale e composizione musicale

Tutto sommato trovo la dicitura *colonna sonora* più adeguata per illustrare un pensiero musicale olistico, che considera il suono nella sua totalità in relazione con lo spazio e gli elementi visivi e testuali. *Composizione musicale* è, invece, un termine riduttivo perché si limita agli strumenti musicali, mentre la *colonna sonora*, per esempio in un film, rimanda in modo preciso alla creazione di ogni aspetto del suono: musica, suoni d'ambiente, voci, suoni e rumori dell'attività delle creature viventi, degli eventi atmosferici e naturali o delle macchine. Nel cinema ognuna di queste tipologie è legata a una diversa professionalità; tuttavia, mentre il musicista è considerato un artista, le altre sono solitamente considerate mansioni tecniche, anche se spesso non è affatto vero. Esistono infatti colonne sonore di grande valore artistico, in cui tutte le funzioni del suono sono integrate tra loro compositivamente e contribuiscono in modo sostanziale al valore di un film. Una colonna sonora, per i criteri estetici contemporanei, può avere un valore "musicale". In questa direzione si muove il lavoro che svolgo da tempo con Edison Studio⁹, finalizzato alla creazione di colonne sonore per alcuni film muti degli anni Dieci e Venti, ultimo dei quali, realizzato nel 2017: *La corazzata Potëmkin* di Sergej Ejzenštejn¹⁰.

Anche il risultato del mio lavoro di compositore nell'ambito del teatro assume la forma di una *colonna sonora*, nel senso prima illustrato. Intendendo come "teatro" non solo una rappresentazione sul palcoscenico tradizionale, ma anche i nuovi ambiti disciplinari che scaturiscono dai connubi sperimentali più recenti, quali l'installazione, l'allestimento *site specific* e le combinazioni che le tecnologie rendono possibili nell'impiego e nella sincronizzazione in tempo reale di elementi acustici e configurazioni spaziali interattive.

L'aspetto della composizione sonora in teatro può essere un'invenzione complessa e affascinante. E se il *sound design* nel cinema può essere limitato dal fatto di dover essere realistico, anche se in realtà tecnicamente è solo virtuale, il teatro permette una maggiore libertà d'invenzione.

Secondo la mia prassi di realizzazione di una colonna sonora, l'amplificazione elettroacustica è un mezzo creativo irrinunciabile. La sua funzione più importante è

⁹ Cfr. M.M. Gazzano (a cura di), *Edison Studio, il silent film e l'elettronica in relazione intermediale*, Roma, Exorma Editore, 2014.

¹⁰ Cfr. S.M. Ejzenštejn, *La Corazzata Potëmkin*, DVD, collana "Il Cinema Ritrovato", Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2017.

quella di creare uno spazio acustico virtuale immersivo, un unico ambiente condiviso per il pubblico e la scena. In effetti il suono è il tramite principale della comunicazione tra spettatori e attori, che altrimenti in uno spazio teatrale tradizionale restano separati dalla demarcazione del boccascena.

L'amplificazione può mettere in relazione anche eventi sonori altrimenti incompatibili, come le differenti dimensioni spaziali che diversamente non potrebbero convivere; oppure può essere usata come lente di ingrandimento per rendere udibile un particolare o rendere acusticamente ordinate sovrapposizioni sonore caotiche.

Far *suonare* uno spazio è un'operazione complessa e ben lungi dall'essere meramente tecnica. Sebbene esistano oggi gli strumenti per calcolare l'acustica delle sale, non esiste un modo "scientifico" per farle suonare in modo soddisfacente. E questo perché, è bene non dimenticarlo, la qualità del suono non è un fattore oggettivo, bensì un fatto culturale ed estetico.

Ponendo un certo numero di diffusori acustici in un ambiente è possibile ottenere uno spazio acustico artificiale, che può essere regolato arbitrariamente. I sistemi di amplificazione modificano la risonanza degli spazi e la conseguente percezione della dimensione spaziale, così da poter indirizzare anche il senso drammaturgico delle voci e dei suoni.

Da sempre mi occupo personalmente di adattare acusticamente lo spazio delle mie performance, e ormai considero il sistema di amplificazione il mio *strumento* personale di lavoro, non tanto dal punto di vista tecnico, quanto progettuale. È importante saper adattare la propria idea ad ogni diverso ambiente performativo.

[P]er noi egiziani l'invito alla preghiera è diventato un incubo [...]. Un tempo non era così, lo scompiglio è iniziato con l'avvento degli altoparlanti. Ma il Corano non ha mai prescritto l'uso di questi rumorosi marchingegni¹¹.

Purtroppo, soprattutto in Italia, la gestione dell'amplificazione del suono è ritenuta una mansione esclusivamente tecnica. Mentre nel resto dell'Europa occidentale la maggior parte dei teatri ha un suo impianto d'ascolto gestito da personale specializzato, che conosce ogni segreto dell'acustica dei suoi ambienti.

L'amplificazione usata in modo approssimativo può rovinare completamente il suono di un concerto come di uno spettacolo.

Una delle cose più spiacevoli che mi possa capitare è ascoltare una voce innaturalmente amplificata. A volte è anche sgradevole da vedere, quando in scena si agitano attori o cantanti con un enorme antiestetico batuffolo nero sulla faccia, che copre metà della bocca. È l'*anti-pop* dei microfoni (spesso inutile) messo lì non si sa per quale ragione.

Un'altra aberrazione che produce l'amplificazione è la diversa provenienza del suono rispetto alla fonte. L'amplificazione stereofonica è realizzata ponendo un altoparlante sul lato destro e uno sul lato sinistro del palco. Quando una voce è al centro della scena, il suono amplificato proviene dai lati. Se chi ascolta si trova esattamente

¹¹ Intervista cit. in M. Trovato, *L'ultimo richiamo del Muezzin*, <http://www.reportafrica.it/reportages.php?reportage=226> (ultima consultazione: 12 aprile 2018).

sull'asse di uguale distanza tra i due altoparlanti, percepirà la voce al centro, diversamente sentirà la voce completamente a destra o a sinistra. Ma il peggio è quando ci sono più voci che parlano contemporaneamente ed è impossibile allora capire a chi appartiene ogni voce se tutte provengono dallo stesso altoparlante (il concetto di *schizofonia* di Barry Truax ben descrive questo effetto di scissione tra un suono originale e la sua riproduzione elettroacustica)¹².

L'amplificazione stereofonica è un mezzo insufficiente per ottenere una buona qualità acustica. Nel cinema ormai da decenni si adottano sistemi di amplificazione *surround* a più altoparlanti posti intorno al pubblico. Dal singolo altoparlante dell'inizio del cinema sonoro, si è passati a due, poi a quattro, cinque, sette, fino alle sessantaquattro fonti sonore del Dolby Atmos, che può calcolare 128 traiettorie sonore diverse.

Ma il senso della direzionalità non è la funzione più utile nella spazializzazione del suono, al di là della necessità di far corrispondere suono e fonte sonora. Dopo molte esperienze sono arrivato alla conclusione che l'utilità di avere una diffusione spaziale è nella separazione tra i suoni, la possibilità cioè di separare spazialmente i singoli suoni di un insieme complesso per renderli più comprensibili. Un esempio potrà chiarire meglio: se si hanno dieci strumenti che vengono amplificati da un solo altoparlante, si avrà un ascolto confuso e i singoli suoni non saranno distinti tra loro; se invece li si amplifica distribuendoli su un fronte stereofonico li si potrà distinguere di più, e se li si distribuisce spazialmente su più diffusori li si distinguerà tutti separatamente.

Esperienze di composizione spaziale in teatro

Tutte le mie composizioni, a partire dagli anni Novanta, sono create per sistemi multicanale, ed in molte di esse la quantità e la posizione degli altoparlanti non è standard ma è legata all'idea della funzione del suono nello spettacolo. Un esempio è l'installazione *Exsultet* (2005)¹³, realizzata tramite l'elaborazione elettronica del canto gregoriano tradizionale, che viene spazializzato su dodici altoparlanti disposti circolarmente intorno al pubblico. Nella prima fase della composizione ho realizzato una serie di registrazioni con cinque cantanti nell'abbazia di Fossanova, registrando le parti riverberanti delle voci nella chiesa, utilizzata da un millennio proprio per il canto gregoriano. Quelle registrazioni sono state in seguito rielaborate elettronicamente, rallentandole fino a otto volte, così da rendere percepibile la variazione timbrica della riverberazione naturale. Il risultato finale è impressionante: ogni singola voce genera una serie di echi che, essendo ritardati dal rallentamento, diventano un vero e proprio coro.

In *Exsultet* è fondamentale l'allestimento scenico di Vincent Longuemare, che prevede uno spazio completamente nero in cui si viene introdotti al buio attraverso un percorso scuro e inusuale, in modo da non avere alcuna informazione visiva e spaziale rispetto al luogo in cui ci si trova. Uniche fonti luminose, durante la performance,

¹² Cfr. B. Truax, *Acoustic Communication*, Norwood, Ablex Publishing Corp., 1984.

¹³ Cfr. L. Ceccarelli, *Exsultet*, CD RTC006, Raitrade, 2005.

sono sottilissime linee di luci che attraversano lo spazio del pubblico e non rivelano nulla dell'architettura dell'ambiente. La sensazione spaziale è creata in modo completamente artificiale dal suono amplificato, che genera uno spazio enorme, e così il pubblico si trova in una gigantesca cattedrale creata unicamente dal suono.

Un altro esempio di creazione di spazio artificiale è *Ouverture Alcina* (2009) del Teatro delle Albe. Lo spazio sonoro è creato da cinque diffusori sul palco, uno centrale per la voce, due ai lati della scena e due sul fondo per dare la profondità tridimensionale, accresciuta anche da due diffusori dietro il pubblico. Lo spazio visivo, supportato dal suono, può essere così ridotto all'essenziale, e in questo caso è risolto semplicemente con una inquadratura nera.

La rappresentazione di questi spettacoli in versione stereofonica significherebbe ridurne la portata spaziale a due dimensioni, mentre l'esperienza di sentirsi dentro al suono per lo spettatore accresce anche l'esperienza emozionale della visione.

Anche nella musica strumentale è importante considerare la dimensione spaziale del suono, soprattutto nel caso di una performance con musicisti in scena. Nel caso di strumentisti che suonano dal vivo, la loro posizione influenza fortemente la concezione spaziale del suono, perché la sensazione di provenienza deve essere quella dello strumento, a meno di non incorrere in un'innaturale sensazione *schizofonica*, mentre se lo strumento è registrato o il suono non corrisponde temporalmente all'emissione, può acquistare una dimensione spaziale indipendente e diventare parte dell'ambiente tridimensionale.

Nell'*Isola di Alcina* (2000) del Teatro delle Albe, lo strumento principale è un corno in Fa, che non è presente in scena, mentre in *Lus* (2015), sempre delle Albe, il contrabbasso è in scena come unico strumento che genera i suoni della performance che vengono poi elaborati elettronicamente.

La spazializzazione dei suoni del corno nell'*Isola di Alcina*, essendo la parte musicale già pre-registrata, è ottenuta in studio in fase di registrazione. Il corno è stato modificato per ottenere suoni spazializzati meccanicamente. Oltre al normale suono che esce dalla campana, sono stati smontati i tre pistoni dello strumento e collegati ognuno ad un tubo di plastica con un imbuto in fondo. Vicino all'imbuto è stato messo un microfono. In questo modo il cornista, muovendo i pistoni che normalmente servono per cambiare le altezze delle note, mandava il suono a microfoni diversi (e ad altoparlanti diversi). Un sistema di spazializzazione meccanico dunque! Questo sistema è usato dal vivo quando si esegue la parte musicale in concerto senza la voce.

Il lavoro con il Teatro delle Albe, iniziato nel 2000 e che continua ancora oggi, mi ha dato modo di sperimentare in modo evolutivo alcune idee sul suono in rapporto allo spazio teatrale. Ad esempio se confrontiamo *L'Isola di Alcina* e *Ouverture Alcina*, le due versioni sono molto simili, dato che il testo e le parti musicali dei due spettacoli sono gli stessi, tranne poche varianti. Ciò che cambia radicalmente è lo spazio visivo e lo spazio sonoro. Possiamo dire che *Ouverture Alcina* è la riduzione in forma di concerto dell'*Isola di Alcina*. Potrebbe sembrare una semplificazione, e in un certo senso lo è, ma solo dal punto di vista tecnico.

All'inizio non avevamo la consapevolezza di quanto il suono potesse *sostituire* la scena, l'intuizione iniziale è venuta quando abbiamo presentato alcune parti dell'*Isola di Alcina* come brani di un concerto di musica elettroacustica. Senza scena e con soli

sei fari, ci siamo resi conto che lo spettacolo non era meno forte e coinvolgente. Mentre la voce di Alcina (Ermanna Montanari) con l'aggiunta di risonanze cangianti era una presenza che riusciva a tenere la tensione visiva, il suono diffuso dai dieci altoparlanti intorno al pubblico creava lo spazio scenico, facendo sentire lo spettatore dentro la scena e completamente immerso nella performance.

Lus è una tappa ancora più importante nell'evoluzione del mio concetto di suono. Dopo i due spettacoli di *Alcina* eravamo ormai consapevoli della tenuta della relazione suono-voce-scena minimale, così è nata l'esplorazione intorno a questa nuova forma-concerto.

Questo lavoro è tecnicamente un concerto dal vivo, eseguito da tre performer che sono sul palco: voce (Ermanna Montanari), contrabbasso (Daniele Roccato) ed elaborazione elettronica (Luigi Ceccarelli). Una condizione che rispetto alle due versioni di *Alcina* porta la performance musicale ad un livello più alto di complessità, ma anche di potenzialità emotiva. La parte musicale non è più una partitura pre-registrata, ma un flusso sonoro creato dai tre interpreti. Voce, contrabbasso ed elaborazione elettronica si evolvono in una stretta interazione, che finalmente libera dalla rigidità meccanica del tempo predeterminato è dettata completamente dalla interazione tra gli interpreti. Il contrabbasso, suonato da Daniele Roccato, è amplificato e inviato a un complesso processo di ritardi e di modificazioni timbriche che ne moltiplica le voci in sovrapposizione o in contrappunto fino ad ottenere dense stratificazioni. Il risultato complessivo viene spazializzato in sala da una serie di diffusori: il suono "diretto", quello che viene prodotto dal vivo, è amplificato solo dall'altoparlante centrale in modo che risulti coincidente con i gesti del contrabbassista. I suoni ritardati vengono singolarmente inviati ad un punto diverso dello spazio. In tempo reale vengono decisi i ritardi, la posizione spaziale e la trasposizione delle note, ottenendo così il suono avvolgente e multidimensionale che caratterizza la composizione per *Lus*. In questo processo, è da notare inoltre come il ruolo dell'elaborazione elettronica non sia di creare autonomamente suoni, ma di elaborarli a partire da quelli prodotti dal contrabbasso, ed in parte anche dalla voce. Questo rende il dialogo tra i musicisti un'interazione serratissima e interdipendente. Non è una performance tradizionale, dove ognuno ha il controllo esclusivo sul proprio strumento, ma un'esecuzione in simbiosi, che richiede una grande intesa perché ognuno elabora a proprio modo le vibrazioni acustiche generate dall'altro.

Nei due successivi lavori teatrali di cui ho realizzato la parte musicale, ho esteso il concetto della spazializzazione a stili musicali extra-europei, partendo dalle musiche tradizionali cinese e araba. Gli spettacoli in questione sono il *Faust* (2015), prodotto dalla China National Peking Opera e da Emilia Romagna Teatro, e *Maryam* (2017) del Teatro delle Albe.

La composizione musicale del *Faust* è stata realizzata in collaborazione con Alessandro Cipriani e Chen Xiaoman per le melodie cinesi. L'esecuzione dal vivo è stata affidata a tre musicisti contemporanei italiani (chitarra elettrica, contrabbasso e percussioni) e quattro musicisti cinesi tradizionali dell'Opera di Pechino (*jinbu*, *yueqin*, *panku* e gong). Il lavoro si è rivelato particolarmente interessante, dato che era la prima volta che l'Opera di Pechino metteva in scena uno spettacolo con la musica di compositori europei e con esecutori non esclusivamente cinesi.

La preparazione ha richiesto un notevole impegno, perché si è trattato di fondere insieme culture musicali molto diverse in un'unica opera. Con il supporto dell'amplificazione e dell'elaborazione elettronica è stato possibile uniformare suoni di strumenti che non avevano mai fino ad ora suonato insieme. Inoltre, dato che l'orchestra cinese dell'Opera di Pechino è normalmente composta da almeno una trentina di musicisti, per ottenere delle sonorità compatibili abbiamo moltiplicato elettronicamente i suoni dal vivo dei due strumenti melodici (*jinbu* e *yueqin*) per ottenere effetti di riempimento orchestrale. Tutto questo, essendo realizzato dal vivo, ha comportato la creazione di una partitura, controllata digitalmente, che prevede centinaia di cambi di settaggio dell'elaborazione di ogni singolo strumento, comprese le voci degli attori. Un sistema di distribuzione spaziale *surround 5.1* diffonde il suono intorno agli spettatori.

La parte musicale di *Maryam*, invece, non è eseguita dal vivo, ma è una rielaborazione elettronica di ritmi di percussioni realizzata partendo da una ricerca sul ritmo svolta con la collaborazione di due percussionisti, Mahamad Ghavi Helm – suonatore di *zarb* e *daf*, strumenti della musica tradizionale persiana – e Marzuk Mejri, percussionista dell'area araba nordafricana. Partendo dalle sequenze ritmiche suonate dai due musicisti, tramite l'*editing* digitale sono state ottenute complesse trame poliritmiche sovrapponendo in contrappunto le singole sequenze. La spazializzazione su cinque diffusori posti attorno al pubblico distribuisce le singole parti ritmiche in punti diversi dello spazio, così da rendere percepibili tutte le linee che si sovrappongono.

Rispetto al testo di Luca Doninelli, composto da quattro storie autobiografiche di altrettante giovani ragazze palestinesi interpretate tutte da Ermanna Montanari, la musica costituisce principalmente le cesure tra una storia ed un'altra, ed è pensata come una elaborazione emotiva di ogni singola storia.

Nel più recente lavoro con il Teatro delle Albe, *Inferno – chiamata pubblica per la Divina Commedia* (2017), l'intero teatro, compresi i corridoi e gli uffici, diventa l'*Inferno* dantesco. Un grandissimo spazio diviso in tanti luoghi diversi che sono i vari gironi dell'inferno. Ogni spazio ha un suo ambiente sonoro (realizzato con vari impianti audio per un totale di una quarantina di diffusori) che veniva attraversato dal pubblico nel corso dello spettacolo. La particolarità di questo allestimento è data dalla necessità di creare una sensazione di continuità nello spostamento del pubblico da un girone all'altro. Quando il pubblico lascia un girone per entrare nel successivo deve avere la certezza che il girone da cui sta uscendo continuerà ad esistere, e quello in cui entrerà era presente già da prima. Questo è ottenuto calibrando l'interazione del suono tra un ambiente e l'altro e mantenendo lo spettatore in un ambiente acustico attivo, anche nei momenti di passaggio.

Coda: note per una conclusione

Le esperienze che ho avuto come musicista nell'ambito del teatro di ricerca mi hanno costantemente dimostrato come questo abbia svolto negli anni una funzione di laboratorio di formazione del lavoro creativo, un ambiente ideale dove elaborare le

nuove regole di comunicazione artistica, al contrario del teatro musicale, che avrebbe dovuto portare l'opera lirica nella modernità, e che invece è rimasto definitivamente relegato al passato, come dimostrano i rari esempi di nuove commissioni, che non concedono nessuna speranza di attualità a quel genere di teatro musicale.

Il teatro di ricerca si è rivelato un luogo dove possono convivere e rapportarsi le esperienze più diverse, dove è possibile un lavoro di invenzione collettiva tra drammaturgia, arte visiva e musica, e dove il concetto di musica può evolvere verso la concezione che ogni suono, ogni vibrazione acustica, è materiale di creazione musicale, o se si vuole di creazione sonora.

Immagino possa essere difficile per i più tradizionalisti accettare la condizione di un teatro così aperto e totalizzante per la percezione – l'obiezione più comune è che la letteratura o la musica, linguaggi mono-sensoriali, lascino più spazio all'immaginazione –, ma i linguaggi artistici di oggi tendono inevitabilmente sempre di più all'opera d'arte immersiva e le nuove tecnologie ci avvicinano sempre di più alla realizzazione dell'opera totale, dove non ci sono distinzioni tra il suono, la scena, il testo ma tutti sono parte di una unica dimensione spazio-temporale.

Oggi il concetto di linguaggio è molto cambiato rispetto al passato. La comunicazione passa attraverso una gran quantità di linguaggi diversi, che si sovrappongono e si contaminano tra loro. Siamo bersagliati da una quantità di stimoli sensoriali che diventano un'insopportabile babele, se li si considera singolarmente nell'ottica tradizionale, e allora serve un criterio logico superiore che li metta in relazione, un meta-linguaggio.

Non si tratta di creare nuovi linguaggi artistici che si affiancano o sostituiscono quelli precedenti, bensì di creare un linguaggio superiore che comprenda tutti i linguaggi artistici di oggi e – perché no – anche tutti quelli di ieri e li faccia convivere in un'unica idea di complessità.

Scott Gibbons

THE ELEMENTARY MATTER OF THINGS: THE ORGANIC ASPECTS OF SOUND*

On perception

To be able to define my sound work for the scene – and with Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio in particular – I think it is useful to start with the idea of composition, because this term includes all of the interlocking components that the audience can perceive (consciously or not) including, but not limited to music, sound design, text (spoken or projected), lighting, scenography, and any actions or movements. In practice, I often use musical terms to discuss with the other designers and artists on a project about, for example, “the moment where the lights play their drum solo in this section”, or “this coda from the scenography is taken up by the sound design here”. I find it useful to regard each stimulus as clues to the whole. In this way, the music does not become a soundtrack, and the action does not follow the music to resemble a music video; rather, the whole of the piece functions with an internal harmony and elegance, as one single living body comprised of different organs. This kind of unity can give a greater impact than having multiple streams synchronized but working independently.

Concerning the perception by the audience: although I will often use a very specific narrative to guide my process, I try to obscure recognizable or identifying details from the listener's perception. Often people give contradicting accounts of their interpretations, and any two people can have completely different impressions. That's fine, insofar as an artistic creation does not end with the representation, but continues in the line picked up by the spectator. When I work with a narrative, I am not interested in relating a specific story. The events and characters can be plastic, like in our dreams. The logic underneath should be cohesive of course, and the lines should lead us somewhere that is astounding or surprising, preferably even inside ourselves. But there is no need for the lines to be reassuring or familiar. The atmosphere can be dynamic and timbrally rich, “silent”, or overloading the senses, but its function is as an analytical tool to provide the context, which allows elements to be made clear or obscured. What is essential then is a taut structure and rigorous discipline in the research. This empowers the audience.

The matter of sounds

Ever since *Homo Habilis* struggled to create sharper stone tools, and quite possibly even further back in pre-human ancestry than that, we have been exerting ourselves

* This text is distilled from conversations with Enrico Pitozzi.

into finer and more minuscule levels of our world. From ancient miniature seals in Mesopotamia, through legends in the IIIrd century of Taoists with the power to shrink entire landscapes to fit on a plate, to the 1966 film *Fantastic Voyage*, something in the nature of our species wants to extend the limits of “Our World”, beyond the polar ice-caps, beyond Earth’s atmosphere and moon, beyond the depths of the ocean trenches, and beyond even flesh itself; into regions finer than matter.

In this framework, I consider my current work with the material of sound as a sort of “acoustic surgery”. One of the first artists to whom I felt a strong pull was Andreas Vesalius, who made anatomical drawings from cadavers (but of course Vesalius was actually and firstmost an anatomist and physician, and an artist almost incidentally...). And now, it’s true, over time I find myself less and less trying to chisel away the extraneous material until I find the thing I’m searching for inside. Instead, I find myself diving in deeply and exploring from inside. Rather than trying to bring something out, I make incisions and go inside. I like making field recordings. I like using hydrophones and contact microphones to amplify the inaudible. These are invasive techniques, not reductive.

Anyway, in any kind of recorded or amplified project, the sound becomes filtered first through the microphone (and its signal path) so it’s not only possible, but impossible not to experience reality in an altered way: sharpened, distanced, intimate, threatening, remembered, etc. I enjoy working with real sounds also, but there is something very subtle and profound about captured sound. It’s impossible to have a “pure” or “honest” recording or amplification. Then, somewhere between the sound and the ear, there is a fantastic space that I’m very interested in exploiting. I’m much more curious about these trajectories than I am about anything that a synthesizer or software could do, in part because I am delighted to play the role of spectator. I control the engineering and construction of the montage, but the source material exists independently of my intentions. I enter, explore, take notes, and depart. Then I try to define and encapsulate what I found so compelling about the experience. This is also possible between the arts, science and technologies. That blurry space where one ends and the other begins is a great source of inspiration for me. In my recorded projects and live performances I’ve used medical devices and radio astronomy as pure instruments. At university, I enriched my understanding of composition in the departments of Fine Arts, Sociology, Anthropology, Mathematics and Physics; my final research project was split and shared between the departments of Philosophy and Art.

A project may be inspired at the onset by a scientific breakthrough, as *Unheard* (2014) was created with a new type of microcosmic microphone that aims to observe sounds at the molecular scale. My intention in *Unheard...* was that the audience should feel as though they were children looking through a microscope for the first time. I remember that delight I felt as a child when I saw microscopic events – cellular structures and life forms from river water – but only a very small round window in the center would ever be in focus, while the peripheral was dramatically blurred and distorted, and it was very difficult to stay fixed on any one image for any length of time. So I wanted it to be a little frustrating as well as delightful, with a constant

background noise and distortion, with fleeting exquisite crystalline or insectile images passing through occasionally.

Or it may borrow from science to enrich a project that is more philosophical, such as when *The Four Seasons Restaurant* (Romeo Castellucci, 2012) begins with the deafening roar of a black hole – that singular place where creation begets negation.

But of course the goal is to achieve a balanced elegance. Art, science, technology: each enriches, informs and directs the others in the same way that smell, taste and sight are all intertwined in one's appreciation of a fine meal: they are simply different angles of approaching the same thing. I have no interest in the pursuit of technical virtuosity or in the bleeding edge of technology. The rehearsal process is always: to put things in the space (lights, sounds, figures, actions, etc.) and perceive our response to them.

Dramaturgy of sound

I often feel that have a stronger affinity with light designers than I do with other composers or sound designers. I have no interest in creating music for theatre or soundtracks. Like the light designer, I put waves into space, which interact with the tempo, with the action, and which illuminate or obscure. In theatre we can place speakers very specifically – frontally, inside objects on the stage, firing into the scene, even in the seating for the audience – and then play with the spatialization, sometimes giving a more cinematic presentation, sometimes in a more hyperreal manner. Just by firing the speakers in a different direction you can create the sense of a sound inhabiting that space, moving inside the building...

Il Combattimento in liquido – the composition for the *Il combattimento* by Romeo Castellucci – was a unique union of Early and contemporary New Music created with Roberto Gini's Ensemble. *Il Combattimento in liquido* takes as its focus the text and musical themes of Monteverdi's *Eighth Book of Madrigals*. Gini's interpretation is informed by his study of Monteverdi also as painter. He approaches Monteverdi's vocal music as being among the first to explore the physicality of the human vocal instrument. I execute further research in this direction – clarity is brought to the breath of the singers, to the structure of the mouth as a bodily organ by filtering and editing out musical elements while leaving extra-musical sounds of the singer's mouth between the notes. I also employed Monteverdi's maverick techniques of interrupted phrases and the superimposition of separate dramas. But there is also an alchemical approach (Monteverdi was eulogized as a "Gran professor della Chimica"), which attempts to get at the core elements of the arrangement, and to manufacture an altogether new harmonious balance.

Tragedia Endogonia was a research project on the future of tragedy carried out over a number of years by Società Raffaello Sanzio. Each stage concluded with a new form, pushing back the limits of sound and image in the act of theatre. As always with Società Raffaello Sanzio, the performance took place in a space of grandiose and moving pictorial beauty. From stage to stage, the project grew constantly, moving,

evolving and changing like a living organism. In each place, the idea of tragedy was sown, spreading from one spectator to another. The Societas came back once more to ideas that had been forgotten by, and are almost dormant in, humanity. The company seems to be situated on the edge of the unmentionable. They speak to us from there. From a forgotten time, from a distant edge of the world, from a future. Calling on everyone to awaken and to dream, to join the voyage towards new emotions. It is from there that they knock at the door of intimacy and call for attention from the brain and from the flesh.

The Cryonic Chants focused around texts, which were generated by the autonomous movements of a goat (*The Cryonic Chants* grew out of *Tragedia Endogonidia*, which was an examination of Tragedy; the etymology of the word “Tragedy” invokes the song of the sacrificial goat). A floor was covered with the alphabetical representation of several DNA sequences particular to goat-ness (of growing goat horns for example). That same goat was placed on that floor, and – as it roamed quite freely – the letters over which he stood or passed were recorded as a phonemic sequence. For *Tragedia Endogonidia*, Chiara Guidi and I had already created a large library of sound material, most of it created through manipulation of the voice and body (teeth, bones) interacting with electronics (modular synthesizers used as sound processors) and acoustics (passing sound through tubes, swinging speakers, using the natural reverbs of different spaces). *The Cryonic Chants* was realized as a concert, so there was a certain amount of samples and prepared elements taken from this sound library. Then I also had recordings from the video documentation of the goat’s feet as he walked, and a few of his bleats. A basic skeletal structure was synchronized with video footage of the goat on the floor; of that whole process. Then I played live samples – some composed and some improvised, and some from the video footage – and processed the singer’s voices while they sang the goat-generated texts. So nearly all of the sound was vocal, or at least bodily, but all of it was highly processed and manipulated.

The three canticas of *Divina Commedia* (Romeo Castellucci, 2008) unfolded in very different ways.

Inferno is full of bodily violence, of being condemned to exist. I felt it necessary to work with recordings of the human body; rhythms and textures of bones and flesh. I worked with recorded sounds of an autopsy, transformed into longing and compassion for the living, from impartial violence into something bittersweet, full of tenderness. The other main component was the human voice, and I invoked Pérotin’s early polyphonic music (hauntingly performed by the Hilliard Ensemble) as another ingredient. In *Inferno*, for example, we had speakers inside the façade, of the wall, the public was facing basically a big stone wall with windows in it, and we had speakers throughout the whole façade and we were moving sounds through the speakers just like you would tell an actor to move from this point on the stage to that point on the stage. Between the sound and the light it truly felt as though there was a character, that was the stage, the character was the stage coming to life, becoming an entity.

For *Paradiso* I recalled reading an ancient account of the ring of angels, in which the mystic described a sound that was unbearable: the thunderous beating of wings, and the incomprehensible and terrifying voices of the angels which sing in a manner

completely foreign to human ears. They are not simply people with wings. They can lay waste to entire cities. They are vehicles of God's compassion and wrath. They are beyond our mind's capacity. I used sounds of a plague of insects for *Paradiso* in Avignon; it seemed the closest comparison to a vision of the angelic. However, after Avignon, the piece changed fundamentally, and it had to be rebuilt completely. In fact, the touring version of *Paradiso* used only the real sounds of the actions in the space.

Purgatorio uses many sources. Much of it is cinematic, with a very hyperreal style. There are many microphones used on-stage and these are amplified just enough to give a sense of density, weight and acute focus. Speakers are located throughout the stage to place sounds where they truly belong; not unlike doing foley sound-over work for film.

This proposal concerns also a relation between sound and colors on theatre. For sure, when collaborating with other people it's very common to use phrases like "this section needs to be more blue", or "here we need the sound to be more shades of grey; it's too colorful". I use phrases like this also when I'm taking notes for myself during rehearsals or workshops. I don't know how much of this is cultural and how much is biological, but this kind of communication certainly works most of the time without requiring further elaboration. Internally, for me, it's very practical.

Color and sound are both waveforms, albeit of different matter: color is an expression of electromagnetic radiation; sound is the vibration of molecules in a medium. A few people even claim to be able to perceive the one with the sensory organ of the other; to "see colors" (this is called *synesthesia*). There are many parallels in how we work with the two: color hue is a measurement of wave length and so is sound pitch/frequency; color saturation is similar to audio bandwidth; and brightness and volume are both expressions of intensity. So the leap from one to another can be quite direct. For example: purples and blues vibrate at lower frequencies, so a purple or blue sound might consist of lower tones and fewer harmonics. Oranges and reds vibrate at higher frequencies and could be expressed with higher pitches and be rich in overtones.

But I don't imagine the transformation and relationship between color and sound as being a simple formula to plug numbers into. Each instance requires a unique, deliberate and conscious approach.

In *Tragedia Endogonidia. M#10 Marseilles* there was a lot of play and work with this congruence. Not to mundanely connect blue light with low frequencies, but to work in a harmonious way and to be aware of dynamics across both spectrums; to simultaneously create a musical arrangement and lighting design in which each is completed only by the other. In fact, when faced with the task of creating a soundtrack CD for *Tragedia Endogonidia* (released in 2007 by Rarovideo as *Summa Tragedia*), Chiara Guidi and I felt we had to work on it as an altogether new project, to re-arrange the music so it could exist independently as an exclusively sonic object without any of the visual elements it had been composed with originally.

In relation to *Spectography* by Carloni and Franceschetti: they work very differently than does Società Raffaello Sanzio. The relationship between director, performer, and spectator are completely different in cinema than in theatre. Also, while

someone may view a film or video repeatedly, each repetition in theatre is unique so it is impossible to see the same performance twice. Carloni and Franceschetti were working with memories, while Societas Raffaello Sanzio was working with the act. So even if the subject matter is the same, the direction that the music should take in each case is different. Both are rooted in shape and color, but the music for *Spectrography* is concerned with memory, which is imprecise, fragmentary, recallable, and an occasion to reflect. The music for *Tragedia Endogonia* is more immediate and physical, and concerned with necessary reactions to tactile experiences.

Sound and presence

Sound forms part of the total atmosphere, which can be dynamic and timbrally rich, “silent”, or overloading the senses, but its function is to provide the context, which allows elements to be made clear or obscured. Our brains evaluate weight, color, density, etc. based on contrasts and memory (is the dress blue and black, or white and gold?) so the atmosphere serves to either give or deny the necessary information the audience needs to perceive and comprehend the events/actions/characters before it. Atmosphere in this sense is not a place and time or a mood, it’s an analytical tool.

The human brain gives priority to visuals; but sound gives presence. A figure without sound is merely a specter. We know that something truly inhabits the space from its breath, the rustle of its clothing, the way that it reflects or absorbs the other sounds in the space. And the alternative: an imposing physicality of sound can lead to the dematerializing of the figure; of actual objects. And on this it’s possible to create a tangible presence of sound, which allows for moments of delight or astoundment.

Hans Peter Kuhn

A SONIC DIMENSION OF THEATRE

Listen

One of the elements of theatre that has changed fundamentally in the last forty years is the appearance of sound and music in dramatic performances. When I started to work for theatre, music was often only there to cover the noises of the scene change behind the curtain or to underline a specifically emotional moment in the narrative of the show. With Robert Wilson the first time a director entered the European stages who expected sound/music to be on an equal footing with text, actors, set, costumes and lighting. Since then – in the mid-'70s of the last century – sound and music more and more became a greater value in the productions.

Although our societies are still mainly visually oriented, hearing through the use of portable devices became a more obvious sign of individualisation constituting a way to isolate oneself from the “noise” of the outside world and other inhabitants of the city. In order to invite someone to listen attentively special conditions need to be created and fortunately in a theatre chances are quite good to reach people’s ears. A closed environment where the audience traditionally is quietly following the events on stage and of course listening to the text, to be able to understand the flow of the narration. But also to listen to sounds and music.

Sound environment for theatre pieces

In the twenty years I collaborated with Robert Wilson – starting with *Death, Destruction & Detroit* in 1979 – I always played with the perception of the audiences. Starting with placing loudspeakers at many places surrounding the auditorium to be able to playback sounds from several locations, not only from the front but from almost any possible direction. The idea was to create a holistic experience as it appears in nature, only in this case with artificial or I should better say artistic content and by thus being sometimes even more unpredictable than natural events. I often composed sound scores based on what is nowadays called field recordings. But I did not play back complete recording sessions, rather edited the recordings to subtract single events clearing them from all neighbouring sounds to make them appear solitary. These single sound events had still their clear semantic meaning, but since they were collected from various sources of daily life – sources that usually do not appear simultaneously – they created together a new, unknown realm, emphasising the contingent character of the sonic encounters. Although obviously naturalistic and not synthetic they avoided telling a story deceiving the expectations of the spectators

and in this way enhancing their attentiveness and engagement as opposing to a passive consumption of the spectacle. Nevertheless they evoked stories of another kind creating an aural landscape derived from a dream maybe, an acoustic imaginary situation in which one finds himself at times when reading a book.

The process was quite similar to composing music as improvisers do. Similar to jazz musicians who implement repeatedly selected playing techniques, riffs or phrases. In my case it were recording/editing/playback techniques and aural elements that I choose to put together. The decision which sounds would be played, were almost always based on a rather abstract approach. Not the semantic content of the sound is of interest for me but rather, what I call its haptic appearance, the surface of the sound, the sound of the sound (here we have to deal with a problem in the English language: there is only one word for different meanings, in German we have the word *Klang* which defines the appearance of a sound, the sound of the sound or maybe its ring or its tone?). So the final result is kind of comparable to a composition of instrumental music, where also the different tonal qualities are combined to create the overall sound of the orchestra. Their placing in time were chosen either randomly or intuitively.

There is one more important decision I made about the sources of the sounds I use. I hardly ever use any synthetic sounds, working almost exclusively with recorded sounds, as I already explained above. The reason for that is the complexity of the naturally occurring sounds. One can record a thousand times the same sound, still none of the recordings will be exactly the same. There are no identical copies in nature and this is what fascinates me. When I speak of nature in this case I am talking about recordings from the world that we experience as real and this world is a natural world. Synthetic sounds have to be constructed from scratch and to get a complexity that could be compared with natural sounds needs an enormous effort. To me it feels much more comfortable to use these sounds that have already all this charm and unique qualities by their genesis.

The above mentioned, combined with rather ambient recordings of “natural”¹ surroundings as well as music in a traditional sense the audience was embedded in a sound environment that was playing throughout the whole production focusing more on the intensification of their experience throughout the piece. I deliberately choose the term *sound environment* (*Klangenvironment*) as I find it the most appropriate in relation to this kind of work. At that time this term was not existing, neither was the described technique. Nevertheless it was never accepted as a standard term. And it was only in the early 1990s when the American sound artist Max Neuhaus introduced the name “sound installation” and even today it is not clearly understood by some and requires further explanations, which I mention here because next to “sound environments” for theatre and dance productions, “sound installations” are very important part of my artistic practice.

To give a name to this combination of aural events surrounding the audience for the whole time one critique called my work *the weather* of the theatre play. And I have to admit that I find this quite appropriate as a description.

¹ I use the word “natural” in a sense that they were recordings of natural situations, like street noise, machines, but also rain or animals, etc.

Of course whether we speak of “sound environment” or “music” in the theatre it had to co-exist with the spoken words of the actors, but since we used body mikes for their voices, it was possible to include them smoothly into the whole composition, to increase the level of the voices and through that give a bit more space for music and sound. In case of Wilson’s work, it helped a lot that his early theatre pieces had often abstract texts with no narrative or logic. Hence, they were also different qualities of sounds more than carriers of information or communication as in a classical drama. Despite that also in those pieces it was necessary to allow the voices enough space to be present. This leads to a basic issue for music/sound in dramatic theatre: there is text! Spoken by actors and it should be audible for the audience. The lack of amplification of actors voices is maybe one reason why sound and music did not play a main role in theatre before the 1970s. Another reason is the artistic concept of using the text only as the main carrier of a theatrical performance which then reigned on stages.

Although in film it was always accepted to have music during most of the movie. For the silent movies (ok, no spoken text) it was obligatory to support the dramatic action with music that played accordingly. But also the talkies had music from the very first one on. And of course, all sound came from loudspeakers, voices as well as sound effects and music, so it was possible to handle the mix of all of them, that’s what they do in post-production. But I think it was rather a cultural decision: theatre was traditional, film was new. But due to the technical development and at least since the beginning of the digital revolution it became pointless to insist on a theatre that only has natural voices. Not that it is not happening or even not possible anymore, of course I am sure that most dramas are still done without all that technology, but a lot happened in the past forty years.

The fact that the cost of equipment to create sound and music hit rock bottom makes it possible today for many more people and institutions to afford these tools. And as always, available technologies alter the course of events. As a result nowadays it is absolutely normal to have a lot of sound also in the theatre.

Now the question comes up, why do all this? Why having sound and music in theatrical productions, we have the texts, which often are really powerful? Why sounds accompanying these strong texts? Well, I guess there are several answers. Today we listen to music almost constantly, be it background music in public spaces or through the headphones from our smartphones and therefore there is an expectation that music accompanies a theatrical event. In this way one can see it as a reaction to a fashion, which also is followed by the theatre. Moreover, since we have the possibility to do it, so why shouldn’t we?! That’s probably the worst decision, because even having possibilities we should rather be lead by the concepts and aesthetics rather technical advancements.

The quality of listen

My impression is that it is based on a very different level of consciousness. Hearing/listening is one of the oldest senses we have. Actually hearing and balance – which

are not only physically very close to each other – are the first senses the unborn develops. Hearing is situated in the oldest part of the brain. That means it was one of the early senses of mammals, once they developed. Why did that happen? Because hearing is this powerful tool of defence. No matter from where the predator comes you can hear it anyhow. Hearing saves your life. That makes hearing so essential.

But this has its price. Because hearing is so important for your survival it plays with your most inner feelings and emotions. It's through hearing that your emotions are accessed directly without any intellectual interference. Be it the voice of your lover, a baroque Adagio or a pop song that made it for you, you are touched by this strange event. And the worst is that it's over when it started. Impossible to prolong it, sounds are ephemeral, gone once they happened. This emotional correspondence makes music so powerful, that's why we get lost with the music we like. But it is also true for sounds, only that it is not so easy to remember them. We do, but it is difficult. It's even a bigger task then to remember music, specifically if the music has at least a melody one can sing.

And this explains also why it is difficult to listen. Because the ears are open 24/7 the brain has to make decisions to sort out those informations that are important. The leftover is our general hearing. Yes, we do hear everything, but we only listen to either necessary sounds in danger or similar situation or to sounds that we are interested in.

So what does all this have to do with sound/music in theatre?

My experience is that we do not perceive with our senses separately. We do not only see, not only hear, not only smell. It always all happens simultaneously. If one goes to a philharmonic concert to listen to a Mozart piece, one does not only hear the music, there are so many stimuli happen parallel. Along with the orchestra, which consists of up to eighty people in black and white sitting on chairs and moving somehow synchronised to the music you can also smell the perfume of the neighbour. On the other side is the air conditioning guarding the temperature, there is the seat that might be comfortable or not and your partner sleeping next to you, and last but not least there is the music accompanied by the acoustics of the site, which might be good or bad. It is the social event, which includes also your position in the society, the importance of your performance as an audience. Anyhow it is certainly not only hearing or rather listening. Maybe the music in the end is the smallest part? Well, let's hope it is not. But I hope I made it clear, it is a conglomerate of experiences we live through. We experience events with all our senses. All the time.

It is similar if we go to the theatre. So why not play with all senses. Why not to create an environment that is close to the natural environment, where there is always sounds around us. In the theatre usually we are in a sound proof box, where only little noise interferes from the outside world. Actually it allows us to create a world of its own. Setting up an unpredictable sound sphere around the audience that supports the piece – be it naturalistic or abstract – makes sense. That is how we always perceive the world, so why not also in a theatre. It enhances the experience of the audience, and if it is done well it opens another world.

Music for a dance piece

Yes dance. Dancers are used to have music to dance to. Yes, I know there are dance pieces that are silent, but there are not so many. Yes dancers sometimes really appreciate to have music to dance to, and if the music is rhythmically and has strong accent it is even more appreciated. But I believe that is only one part of dance. To me that part is similar to the dance we do at a party or in a club, in social places where we can move to get rid of the stress or to attract hopefully a partner. That's fine. For me dance performance has more to do with time and space, with bodies in space. To make music for dance is a very fulfilling task. There is a sound and some people move their bodies to it. And they have all space, all freedom to react, still the two entities are connected, there is sound and there is movement, but they do not necessarily do the same, actually I prefer they don't. Showing us two ideas in two different media but simultaneously, John Cage and Merce Cunningham were the masters of this and it was so wonderful to see the company dancing Merce's choreography while listening to the sound of the smiling John in the orchestra pit. What an experience... Both visual and aural senses were fully engaged and bombarded with ideas from two independent minds. Correlating rather by chance but therefore presenting such a full program of happenings. Not a single redundant moment.

To make music for dance is today for me the most interesting when working with performing arts (although I have to admit, that just recently I worked with Bob Wilson again and it was a great fun...). Working with dance allows me both, to be free and to be involved. Nowadays, unlike the protected theatre world, most of my works are set in the open field, and they consist mainly of large scale installations in public spaces. There I am totally free to fulfil my concepts, but of course it is also lonely. One makes lonesome decisions, no one criticises it until it is done. With dancers it is a bit similar, but it is based on dialogue, one can tell if it works, long before the opening, with installations this does not happen.

The coalescence of movement and sound/music is very special. Again it creates a space that triggers several senses at once. People like to watch other people. That's what bring audiences to come to see the shows. We want to experience human beings doing and creating things. For me as a composer to take part in it can be challenging but also very satisfying.

To make a music that is congenial to the dance means to listen and to watch what the dancers are doing, trying to get a feeling for the movement and the overall image of a scene. So when working with dancers i usually work parallel, while the choreography slowly grows I go and watch the rehearsals. Other times we often sit with performers in the same room and I work on the composition simultaneously. This way the music composition emerges while the dance develops at the same time. But it is still distant, creating a tension between the rhythm of the music and the rhythm of the dance, which at times can be totally opposite.

At this moment I feel obliged to mention that this is exactly the way the theatrical pieces with Bob Wilson materialised. I was there from the very first rehearsal until the premiere and the sound and music got interwoven into the piece during the process

of its making. That's why they seem to be out of one make (something that gave me a hard time sometimes, because the critiques made my work be Wilson's work, well...), and I am certain that's what make these pieces so strong. It is a collaborative process where all elements get produced simultaneously and therefore influence each other and make them grow together. I have to admit it is the only way I can imagine to continue to work for theatre if I was asked again.

However, there is something else that makes work for theatre exciting. A lively discourse often arises in the course of a production. Since all the participants are working towards the same aim it creates a collective excitement, which sometimes results in being painful but also joyful and in any case very rich. To deal with something as ephemeral and intangible as sound/music *versus* the sturdy materials of the set or the costumes, versus the physicality of the actors allows to create a channel of information on a more subconscious level that genuinely propels the mood of the performance. Finally, it also rounds up the overall experience of a living artwork. Living in its simple meaning, an artwork that is every night a bit different under an influence of the performers and the audience.

The contamination of devices: theatre and installation

Dear reader, let me finish with speaking shortly about my installations, being aware that this text is supposed to be about theatre. To be honest, I believe the two are not so distant from each other.

For me the main difference between any kind of performance art on the one hand and the visual or fine arts on the other is simply a question of timing. In a performance the performer decides about the timing. The performer invites the audience to come at a specific time to watch the performance. Next, the spectators get permission to take a break and have a drink and afterwards they come back to continue watching the piece and finally they are sent back home (after the applause of course). In order to make people stay the performer has to develop a dramaturgy that keeps them engaged. Whereas in fine arts the artist has no chance to make these decisions, it's arbitrary and the audience determines the timing. It decides how long to stay or when to take a break or even if stay at all. Of course the artists also can take care to prolong their visit but it is not by the means of a dramaturgy as it is in the theatre. In this kind of dramaturgy time plays no role.

Nevertheless my theatrical experiences influenced all my work starting in the early 1980s with performances focused on sound. Short after that, in the mid-'80s, I began creating sound installations adding lights as a visual element. Today I work in all kind of media and still do music for dance performances and rarely sound and music for theatre.

But in its core the concept of an installation is the same as in the theatre, it is all about embracing our senses and perception that are stimulated when we are confronted with the arts, no matter what genre of art.

Frankly speaking, for me the most important thing stands firm: my curiosity and my longing to hear and listen to the aural world that surrounds us. This permanent

ambience we do not have to create, that is simply there. Although we are forced to hear, since we cannot close our ears as we can do with our eyes, it still is absolutely wonderful experience that I genuinely do not want to miss. This rich environment of sonic adventures that delineate our feelings every day. It is a privilege to be able to listen to it but also to influence it. To develop my own sonic world. My acoustic universe I can share with others. In the theatre I find of course a perfect space for sharing, for – as I mentioned before – it is such a safe harbour. It is quiet, dark and warm, comfortable and (hopefully) relaxed. It provides perfect conditions to go on a trip into the unknown land, may it be visual, intellectual, aural or as I prefer it of all these universes compound.

Roberto Paci Dalò | Giardini Pensili

L'INVISIBILE BEN TEMPERATO

Il teatro ha luogo sempre dovunque ci si trovi. [...] per me il teatro è semplicemente qualcosa che vincola la vista e l'udito. [...] Desidero definire il teatro in termini così semplici perché in questo modo è possibile considerare teatro anche la vita di ogni giorno.

John Cage

Penso a parole chiave e nomi che mi accompagnano. Come in un gioco di libere associazioni vorticosamente appaiono Hannah Arendt, Anna Achmatova, Luigi Nono, Carmelo Bene, Demetrio Stratos, Marina Cvetaeva, Walter Benjamin, Delia Derbyshire, Dylan Thomas, Osip Mandel'stam, Saul Steinberg, John Cage, Joseph Beuys, Samuel Beckett, Morton Feldman, Heiner Müller, François Couperin, Carlo Scarpa, Orson Welles e poi Berlino, Napoli, Vancouver, Armenia, Georgia, Mediterraneo, teatro, radiofonia, interattivo, controtenore, installazioni, fascismo, cinema, cartografie, drammaturgia dei media, città, trance, anarchia, archivio, biblioteca, barocco, *public space*, infanzia, ebraicità, elettronica, lingue, voci, preghiera, *noise*, *layers*, comunità, storia, memoria, silenzio, network, architetture invisibili, arte della guerra, natura e, inoltre, composizione.

Penso al termine composizione come riferito a più parametri, al di là della dimensione puramente acustica, sonora e musicale. La musica, com'è noto, è solo una piccola parte all'interno dell'immenso mondo sonoro. Spesso si tende a confondere le due cose, usando la parola musica come sinonimo del termine suono. Potremmo allora affermare che il suono contiene in sé, in modo formalizzato, una musica. La musica è allora un momento o una condizione del suono. Parlando del suono ci riferiamo quindi all'intera gamma dell'udibile, ed è necessario, in questo senso, pensare a un processo compositivo che incorpora il rumore e l'intero *soundscape*, dell'ambiente.

Inoltre, a un primo livello, quando si parla di composizione in un'opera scenica, si rinvia a un intervento che coinvolge il montaggio di tutti i piani. La composizione, in altri termini, non può non riguardare una riflessione sul tempo e sulle sue diverse dimensioni. È questione, come direbbe Andrej Tarkovskij, di scolpire il tempo di ogni intervento, sia performativo che installativo o sonoro. A un secondo livello il termine composizione rinvia alla relazione, o meglio, all'equilibrio tra i diversi materiali della messa in scena; questo fa sì che anche uno spettacolo generato a partire da un testo non sia succube di quest'ultimo. In definitiva, parlare della composizione significa riferirsi alla forma complessiva attraverso la quale si dispiega un'opera. Quando John Cage cita Ananda Coomaraswamy che a sua volta evoca Sant'Agostino, dice che l'imitazione della natura è nel suo processo, non si tratta dell'imitazione della forma,

bensì della sua struttura portante, qualcosa di molto più complesso della semplice visibilità esteriore. Comporre ha quindi a che fare con l'assunzione di responsabilità nei confronti di un processo.

Tutti i miei progetti operano in una logica che potremmo definire di "Teatro espanso", che permette di ritrovare forme di teatralità anche là dove, apparentemente, altri non vedono nulla di particolare.

Una di queste pratiche, nello specifico, consta nel trattare lo spazio teatrale convenzionale come un oggetto trovato, per forzarne i limiti nella messa in scena, ed esplorarne le possibilità al di là delle convenzioni. Ciò include anche il rapporto con i tanti grandi professionisti che lavorano nei teatri di tradizione e con i quali si possono sognare progetti innovativi. Creare dei veri e propri spazi immersivi, che possano ricordare agli spettatori l'eccezionalità dell'accadimento teatrale oltre alla necessità di esser sempre *dentro* i luoghi. Uno spettacolo non va visto, va attraversato. Per quel che mi riguarda è fondamentale immergersi. Sprofondare col corpo e lo spirito. Perché questo sia possibile, la drammaturgia del suono è di un'importanza capitale, perché permette di creare architetture udibili – si pensi al supremo architetto del suono, J.S. Bach, per esempio.

La logica sonora delle immagini

Ciò che mi interessa, nel momento in cui compongo, è permettere allo spettatore di vivere un'esperienza che gli consenta – a partire da quello che ha sotto gli occhi e per le sue orecchie – di abitare un mondo altro, metamorfico, in cui le immagini possono essere suscitate da un suono e non essere lì, di fronte a lui.

In questo senso, molti degli spettacoli che ho realizzato nel corso del tempo sono diventati opere radiofoniche. Così come opere radiofoniche sono state presentate dal vivo in scena. La radio ha un'importanza assoluta nel processo di lavoro. L'assenza di immagini nella radiofonia permette all'ascoltatore di visualizzare immagini infinite e personali. Un po' come il bianco e nero cinematografico che scatena cromatismi mentali inimmaginabili.

Nella sottrazione avviene la moltiplicazione.

Questa sensibilità ha cominciato a far parte del mio lavoro quando, a Berlino nel 1993, il compositore e *sound artist* Hans Peter Kuhn – collaboratore determinante per il lavoro di Bob Wilson – mi ha insegnato le tecniche di spazializzazione del suono in scena. Mi ha messo a disposizione tecnologie e persone per realizzare il mio primo ambiente acustico multicanale attraverso computer e campionatore. Si tratta di un sistema e una pratica che – pur nell'evoluzione tecnologica – non ho più abbandonato. La maggior parte dei lavori usano la spazializzazione per creare ambienti immersivi grazie al suono.

È così che opere fondamentalmente bidimensionali come possono essere allestimenti in teatro – la cornice, il quadro – divengono tridimensionali grazie al suono che permette al pubblico di essere all'interno dell'azione, pur abitando un edificio convenzionale come potrebbe essere un teatro di tradizione.

Lavorare sulla spazializzazione permette di riflettere con attenzione particolare sui materiali, portando inevitabilmente a una riduzione degli stessi, fino ad arrivare a un prezioso distillato. Pensare allo spazio aiuta a scarnificare l'archivio sonoro per agire con sobrietà. C'è una relazione profonda tra *soundscape*, pensiero dello spazio, ambienti acustici, percezione e voce.

In questo senso si muovono diversi dei miei lavori, in particolare posso citare qui *Animalie* – del 2002 e sul quale vorrei poi tornare in seguito, in merito alla qualità acustica della voce impiegata. Si tratta di un dispositivo acustico che assorbe tutti gli aspetti della messa in scena, fino ad avere un impatto percettivo e sensoriale sullo spettatore molto maggiore rispetto a quanto possa esserne capace un'immagine. La cosa importante, da un punto di vista teatrale e drammaturgico, è che il suono, apparentemente astratto, agisca su parametri che sono molto più legati al corpo rispetto a quanto lo sia l'immagine. È come se l'immagine fosse esterna al corpo, arrivando sempre dopo, come se mantenesse sempre una certa distanza oltre ad avere una scarsa capacità immersiva; mentre il suono è immediato e penetrante, scopico, investe direttamente la sensorialità. Si tratta di una cosa molto fisica che ha una spiegazione tecnica precisa: una serie di frequenze provocano determinate vibrazioni e risonanze. Queste vibrazioni risuonano a un doppio livello: sul piano dell'architettura spaziale e sul piano corporeo.

La voce come materiale sonoro

A proposito della voce, il compositore e regista Heiner Goebbels dice che gli piace lavorare con la lingua francese perché non la conosce e non la capisce. È per lui puro suono.

Nel tempo ho fatto tradurre testi dall'italiano in lingue come l'arabo, l'ebraico, il greco e persino in nahuatl (una delle lingue del Messico precolombiano) per poter lavorare sulla ricchezza acustica della parola. Materia sonora pura e misteriosa.

Tuttavia ritengo veramente difficile poter lavorare con voci che, invece, sono liricamente impostate. Ma ho un amore incondizionato per i timbri del controttenore e della viola da gamba. Ho quotidiani ascolti antichi e passo il tempo con Marin Marais, Sainte-Colombe, Thomas Tallis, Claudio Monteverdi, John Dowland, Giovanni Gabrieli, Henry Purcell, Gesualdo da Venosa, J.S. Bach, Girolamo Frescobaldi e altri compagni di strada. Tra le tante opere una in particolare fa tremare ad ogni ascolto: le *Leçons de Ténèbres* di François Couperin interpretate dal controttenore inglese Alfred Deller. Di una sconcertante sacralità laica le vocalizzazioni delle lettere ebraiche – dove la voce diviene puro strumento metafisico – creano un contrappunto sublime alla chiarezza nello scandire il testo (le *Lamentazioni* di Geremia) sillaba per sillaba.

Ma, al di là della bellezza e intelligenza della composizione di Couperin, è proprio Deller – la sua voce – ad ammutolirmi. Altri interpreti possono fare un lavoro egregio. Ma non è la stessa cosa. Proprio quel timbro, quei silenzi, quell'aprirsi a un assoluto che va oltre la musica stessa facendo sprofondare nel dramma di un'intera città.

Riecheggia la parola "Jerusalem" e le sue frequenze aprono a un dolore atemporale e, in fondo, indicibile a parole. Così quelle vocalizzazioni su "Aleph", "Beth", "Ghimel"...

Qui inizia la Lamentazione del profeta Geremia. / Aleph. Ah! come sta solitaria / la città un tempo ricca di popolo! / È divenuta come una vedova, / la grande fra le nazioni; / un tempo signora tra le province / è sottoposta a tributo. / Beth. Essa piange amaramente nella notte, / le sue lacrime scendono sulle guance; / nessuno le reca conforto, / fra tutti i suoi amanti; / tutti i suoi amici l'hanno tradita, / le sono diventati nemici. / Ghimel. Giuda è emigrato / per la miseria e la dura schiavitù. / Egli abita in mezzo alle nazioni, / senza trovare riposo; / tutti i suoi persecutori l'hanno raggiunto / fra le angosce.

Se penso a questo processo di contaminazione tra la voce, il suono e la modulazione delle immagini, rievoco alla mente un'opera che ho realizzato nel 1999, *Il Cartografo*. Questo lavoro è una riflessione sulla cartografia e sulla rappresentazione del mondo. Nella sua tessitura, immagini, suoni e narrazioni sono raccolti e riproposti nelle lingue originali legate al nord dell'Adriatico, creando la foresta acustica che fa da piattaforma allo spettacolo. Intrecciata a queste voci appare la voce fuori campo di Predrag Matvejević che interpreta alcuni frammenti dalla sua opera *Breviario Mediterraneo*. In scena un tavolo attorno al quale siedono gli interpreti a evocare una classica raffigurazione seicentesca ove compaiono strumenti di orientamento e misurazione. L'azione si concentra tutta qui, in questo luogo che evocando mappe è mappa a sua volta. Che guarda e si guarda allo stesso tempo: "Horon horonta", "vedendolo nell'atto di vedermi" (Dioniso). Suoni e voci si muovono attorno al pubblico attraverso un sistema di diffusione sonora multicanale controllata – in diretta – via computer. Il violoncello dal vivo gioca con il suono e la prassi esecutiva della viola da gamba.

In questo senso, nella direzione della qualità acustica della voce, torno a citare *Animalie*, che nasce a partire da un testo di Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Questo testo è, per sua natura, non rappresentabile. Per me quindi l'unica modalità di avvicinarlo è quella di affrontarlo in modo speculativo: vale a dire leggere il testo a partire dalla composizione di un altro testo che a questo si rapporti. *Animalie* è quindi un commentario. Ho scelto delle parti del testo come geografia di riferimento, soprattutto tra le più evocative da un punto di vista teorico; in seguito è stata registrata la voce di Giorgio Agamben e questi frammenti sono stati elaborati attraverso il processo della sintesi granulare.

L'elaborazione avviene per via di una scomposizione e di una ricomposizione successiva del suono, operata a partire da frammenti minimi. All'interno di questo processo la cosa rilevante è che non ho lavorato con suoni unicamente sintetici; il risultato della sintesi granulare dipende solo dai materiali impiegati e dai parametri qualitativi imposti al programma. Un *file* della voce di Giorgio Agamben, di circa quattro secondi, viene processato attraverso la sintesi granulare per dar vita a quattro minuti di suono. È chiaro che in questi quattro minuti accadono, da un punto di vista acustico, una quantità di cose che trascendono il materiale originale. In un certo senso il *soundscape* di *Animalie* è costruito su una traccia della voce di Agamben che, in se stessa, è irriconoscibile. Una cosa interessante e casuale, derivata dal trattamento della materia sonora, è che partendo da alcuni parametri applicati alla voce è stato possibile produrre suoni che evocano voci di animali; succede così che il testo di Agamben, trattato con la

sintesi granulare, appare in scena non riconoscibile, ma al suo posto emergono le voci degli oggetti del discorso. L'animale viene evocato attraverso la voce dell'autore che, a sua volta, si fa bestia. Il lavoro fatto per *Animalie*, grazie al processo della sintesi granulare, è principalmente orientato alle altezze del suono, così da poter espandere oltremodò le possibilità di diffusione dell'onda sonora. L'impressione è come se si stesse entrando, secondo un processo per gradi, dentro l'immaginazione di Agamben, in un percorso concepito attraverso tutte le modulazioni che dalla grana della sua voce portano al suono finale. Questo ha fatto sì che lo spettro acustico della performance fosse una paradossale polaroid acustica di Agamben.

Se il testo di Agamben è, come noto, un testo certamente non teatrale, teatrali sono invece i due testi composti da Gabriele Frasca per *Stelle della sera* (2004). Essi sono estratti da un suo lavoro più complesso articolato in cinque parti intitolato *Tele*: cinque "tragediole" che rappresentano altrettanti quadri di un'unica messa in scena. Si tratta, in realtà, di cinque stazioni nel percorso che procede verso la dissoluzione del personaggio e la progressiva "messa in scena" dello stesso spettatore affidandosi all'impiego delle tecnologie teatrali (diffusori sonori variamente posizionati, luci in funzione di personaggi, musica come elemento compositivo, etc.).

Uno dei due è, inoltre, un testo composto in endecasillabi nascosti; perciò, anche se questi ultimi non sono apparentemente riconoscibili, l'endecasillabo ha una forza metrica tale da poter imporre un ritmo all'interno del quale è possibile intervenire. Il segreto di questi testi è la dinamica d'implosione che essi nascondono. Sono così carichi di immagini evocate da creare un cortocircuito capace di trascendere il testo. E questo testo diventa davvero un dispositivo per la trance. Sono testi pensati e scritti in modo tale che tendono a disintegrarsi in un flusso vocale.

Ciò che accomuna i due lavori – *Animalie* e *Stelle della sera* – nei termini di un'acustica della voce, è la nozione di trance. L'idea e il desiderio di costruire una macchina che intervenga sulla percezione, indipendentemente dai materiali di partenza. Il lavoro può nascere da una suggestione visiva, da un testo o da una sonorità. La trance instaura una serie di relazioni con altri concetti come quello appena ricordato di percezione ma anche con altre parole chiave come sensorialità. Tutto questo concorre a creare qualcosa che, come il teatro, ha che vedere con l'*extra-ordinario*.

Il teatro come ambiente

Fare del teatro – luogo apparentemente *ordinario* – uno spazio altro, *extra-ordinario*, per restituirlo alla sua originaria qualità ambientale. In questo senso, nell'ottobre 2006 abbiamo creato, presso il Teatro Valli di Reggio Emilia, *Organo Magico Organo Laico*, un allestimento di teatro-musica. Questo lavoro rientrava in un più ampio progetto di intervento, commissionato a diversi compositori, su un oggetto, un organo a canne collocato permanentemente in quinta sul palcoscenico. Cosa abbastanza inusuale per un teatro d'opera inaugurato nella metà dell'Ottocento. È stata dunque organizzata una regia a partire da questa componente musicale, come se si trattasse dell'allestimento di un'opera. In questo lavoro, realizzato in collaborazione

con Roberto Fabbi, siamo intervenuti costruendo un testo a partire dalle diverse partiture pensate e scritte per l'organo. Da un lato abbiamo lavorato sulla messa in scena, dall'altro utilizzando la nostra sensibilità e i nostri strumenti specifici. Abbiamo affrontato il Teatro Valli come un oggetto trovato, operando sulla sua struttura come in un intervento *site specific*. Abbiamo dunque ascoltato lo spazio, così come facciamo per un hangar o un edificio industriale o per qualunque altro spazio non convenzionale.

Si tratta di un vero e proprio intervento *trasformativo* del luogo nello strumento stesso, creando anche una relazione diretta tra interno ed esterno. Un ampio e pulsante respiro che nasce dallo strumento stesso, oggetto e soggetto dell'opera.

In primo luogo abbiamo disposto il pubblico tra il palco e la platea, inserendolo nelle due *location* tradizionalmente separate. Abbiamo inoltre coperto di tulle bianco l'intero perimetro dei palchi, a tutti gli ordini, e questi sono diventati schermi da proiezione semi-trasparenti. La struttura del teatro, o meglio, il suo scheletro architettonico, rimaneva semi-visibile ma allo stesso tempo l'ambiente diventava immersivo. Anche tutti gli interpreti di questo lavoro erano semi-visibili, nel senso che erano collocati in quinta, quindi visibili dal pubblico sul palco; mentre erano fisicamente nascosti al pubblico in platea, che li vedeva soltanto attraverso le proiezioni. Nell'ottica di un intervento *site specific*, abbiamo chiesto ai tecnici di ricablare tutto l'impianto di illuminazione al fine di poterlo gestire direttamente dalla *console* di regia, controllando così tutte le luci, dal foyer alle luci interne ai palchi. In questo modo abbiamo fatto letteralmente pulsare il teatro per tutta la durata dell'evento, trasformandone l'architettura in un vero e proprio animale reso tangibile attraverso il respiro della luce in contrappunto al suono.

E un ambiente è anche l'altra messa in scena pensata sempre per il Teatro Valli: il 27 settembre 2014 per una notte il teatro viene completamente ridisegnato per ospitare *Il grande bianco. Trascendenza della Grande Guerra* in tutti i suoi spazi e trasformarlo in un dispositivo percettivo di dimensioni inusuali.

Immaginiamo un rifugio sulle Alpi dove in una notte estiva si ritrova un gruppetto un po' particolare. Attorno al tavolo sono impegnati in una appassionata conversazione Morton Feldman, Bill Laswell e Burial che proprio quella sera hanno scoperto la meraviglia di un coro alpino e intendono sicuramente lavorarci insieme.

Ecco cos'è *Il grande bianco*. Un incontro inaspettato tra questi mondi – apparentemente lontani – dove sono trasfigurati i materiali originali memori dei silenzi di Feldman, delle basse frequenze di Laswell, della grana della voce di Burial. Ispirazioni per creare qualcosa di radicalmente nuovo e antico allo stesso tempo. I canti della tradizione alpina – in particolare quelli legati all'epopea della Grande Guerra – vengono trasfigurati e ricomposti in un progetto contemporaneo dalle caratteristiche particolari. Si tratta quindi di una riflessione sulla prima guerra mondiale a partire da quello che ho individuato come uno degli elementi chiave dell'intero conflitto: il sentimento dell'attesa.

Una guerra di trincea fatta sì di scontri cruenti ma allo stesso tempo di dilatazioni, silenzi, sospensioni. Per l'Italia il fronte principale sono state le Alpi, dove permane nella memoria collettiva una mitologia della Grande Guerra. Un conflitto che ha colto

quasi tutti di sorpresa e provocato reazioni anche un po' particolari (si pensi alle diserzioni di massa, fenomeno singolare e mai visto prima su questa scala).

I materiali musicali di riferimento della composizione originale sono alcuni canti alpini (alcuni dei più belli e possibilmente meno conosciuti) che vengono completamente decostruiti e quindi ricostruiti per trasformarli in qualcosa di sorprendentemente diverso dall'originale. Dove la retorica è annullata per inoltrarsi piuttosto in un territorio ambientale rarefatto. Immaginiamo insomma un incontro tra un coro alpino e Morton Feldman dove i silenzi diventano quasi più importanti dei suoni stessi.

E non è questo, in fondo, il riverbero della montagna? Una musica trascendentale che evoca gli spazi sospesi di notti terse dove anche i più piccoli suoni esistono in un luogo piccolissimo e enorme allo stesso tempo. Dove la vastità è percepita attraverso il dettaglio.

Stando sempre nella contaminazione di dispositivi, là dove il teatro diventa *ambiente* da abitare per lo spettatore, la messinscena de *L'assedio delle ceneri* (2008) – realizzato presso la Certosa di San Martino a Napoli e a seguire andato in onda integralmente su Radiorai come opera radiofonica – lavorava sui materiali stringendoli ed espandendoli contemporaneamente per giungere a una dimensione immersiva e di assedio. Mentre gli interpreti si stagliavano nel vuoto dello spazio dato, le luci tremolanti disegnavano da un lato le loro geografie del volto e del corpo, dall'altro individuavano spazi, luoghi, traiettorie a creare il “campo elettrico” dell'azione drammatica. Avevo poi creato uno spesso tappeto di fumo (una sorta di lago di vapore che evocava un po' un dipinto cinese) che occupava l'intera chiesa e dal quale emergeva l'architettura barocca. Insomma: un'architettura “pesante” che poggiava sulla leggerezza.

La composizione musicale originale è eseguita dal vivo, costruita sulla partitura dei testi a creare un sottile e partecipe contrappunto con le voci degli interpreti. Musica nella quale si intrecciano voci recitanti, suoni elettronici, strumenti quali il clavicembalo e la viola da gamba. I suoni provengono da più luoghi, più direzioni. Il pubblico si trova così all'interno di un campo acustico avvolgente, immersivo, dinamico, accolto fin dall'esterno da onde sonore.

Vedere è, dunque, abitare uno spazio d'ascolto.

Daniela Cattivelli

GESTI SONORI

Estetica dell'ascolto

Ciò che mi lega al teatro – e in generale alla scena performativa – riguarda principalmente relazioni che risalgono agli anni Novanta dello scorso secolo e, in primo luogo, sono riferibili all'incontro con Giorgio Barberio Corsetti. Tuttavia, nel corso degli anni, ho avuto la possibilità di affinare il mio percorso all'interno della scena performativa e trovare una collocazione più appropriata nel mondo della danza – pur continuando a muovermi nel contesto della sperimentazione strettamente musicale, con concerti e *live electronics*.

La danza è oggi – per lo meno nella mia esperienza – il *palcoscenico* migliore attorno al quale aggregare sperimentazioni in cui il suono costituisce, rispetto ai corpi anatomici, una presenza scenica complementare. Nella danza c'è più "spazio", più margine d'azione, per intrecciare percorsi con il suono, disegnare ambienti, architetture in cui lo spettatore abita. Mi piace pensare in termini di co-abitazione della scena e con Michele Di Stefano (Mk), William Forsythe, Fabrizio Favale, Kinkaleri – per citare alcuni dei miei interlocutori – abbiamo collaborato proprio in questa direzione. In un territorio in cui materia corporea e sonora abitano uno stesso luogo e condividono l'esperienza di un rapporto di complicità vivo e avventuroso. Proiezioni corporee e sonore nello spazio in cui l'ascolto diviene generatore e selezionatore del punto di vista all'interno di un sistema coreografico.

L'intesa che si è andata consolidando negli ultimi anni tra musica elettronica, in particolare la frangia più astratta, e danza contemporanea ha permesso d'esplorare nuove dinamiche e interazioni tra le due forme espressive. Le sperimentazioni sonore in particolare elettroniche, dalla fine degli anni Novanta a oggi, hanno incontrato la necessità di certa scrittura coreografica di dialogare preferibilmente con delle sonorità piuttosto che strutture musicali. Una scelta dettata, credo, dall'esigenza di lasciare più margine di movimento ai corpi e di conseguenza sperimentare nuove partiture fisiche, relazionandosi con delle tessiture sonore piuttosto che composizioni musicali formalizzate che costringono i corpi ad agire in accordo con delle griglie ritmico/melodiche molto strette e precise. Un risvolto interessante di questa alleanza è che la musica elettronica, alla quale spesso si rimprovera di aver perduto la sua componente fisico-gestuale, ha trovato nella danza un corpo, una controparte visibile e palpabile, permettendole di entrare in contatto con un pubblico sicuramente più vasto di quello che avrebbe potuto intercettare autonomamente.

Certo è che anche in teatro – ed è innegabile soprattutto se guardiamo a sperimentazioni come quelle di Romeo Castellucci, del Teatro delle Albe e di altri a livello internazionale – il suono è un elemento costitutivo della composizione scenica. In

questo senso, anche se volgiamo lo sguardo a orizzonti ben più tradizionali di quelli qui citati, non possiamo negare una dimensione sonora intrinseca che si esplica anche attraverso il testo, le parole.

L'ambito in cui mi sento più a mio agio e dove credo il contributo della componente sonora sia più interessante, indipendentemente che si parli di teatro o di danza, è quello in cui ci si muove stratificando gli elementi della drammaturgia in un'ottica dialogante e in apertura. Dove s'avverte la possibilità di poter creare intrecci e relazioni avventurose, non didascaliche o stereotipate. In generale raramente parto dal suono, ho prima bisogno di costruire un sistema, di raccogliere informazioni, di capire che tipo di relazioni si vogliono creare tra gli elementi messi in gioco, quale dialogo e dinamiche sviluppare tra le parti. Ho bisogno di costruire una griglia, un reticolo, architettare un sistema all'interno del quale immaginare e disegnare un suono, che sia sintetico, concreto, acustico o strumentale. La scelta è funzionale a un'idea, a un paesaggio che intendo comporre perché lo spettatore lo possa abitare con la sua percezione. Questo è un modo di procedere che mi contraddistingue, e che adottato sia per i progetti in *solo*, sia per le collaborazioni con la danza o il teatro, in cui a maggior ragione mi metto in profondo ascolto della situazione che si crea. Dunque potrei dire, guardando in sorvolo la questione, che semplicemente la danza – in assenza di una struttura testuale dominante – permette una maggiore esplorazione di traiettorie sonore che si sviluppano in stretta relazione con i corpi in scena, fino a diventare veri e propri partner invisibili, anche se *materialmente* capaci di incidere sulla percezione degli spettatori e orientare la visione.

Logica degli incontri

Se questo fa parte del mio modo di guardare al suono in una dimensione di coabitazione della scena, l'esperienza teatrale cominciata con Corsetti – anche in termini temporali piuttosto lunga e articolata – mi ha permesso di mettere a fuoco alcune strategie sonore, che poi ho affinato e rielaborato nel corso del tempo. Il primo contatto avuto con Corsetti e in generale con il teatro risale a *Il risveglio. Appunti per una mitologia contemporanea* (1997), uno degli spettacoli più visionari del regista romano. Il lavoro consisteva in una sequenza di quadri con al centro storie e miti del complesso politeismo indiano. Un viaggio nel mondo induista in cui personaggi umani e divini assumevano tratti della condizione di precarietà del vivere contemporaneo. Questa idea del viaggio era rafforzata dall'aspetto itinerante del lavoro, lo spettatore seguiva un percorso attraversando fisicamente diversi ambienti del Link, fondamentale realtà bolognese di fine anni Novanta, in cui i quadri prendevano vita. Lo spettacolo investiva lo spazio globalmente, coinvolgendo anche tutte le forze creative presenti al suo interno – alcune di queste sul piano visivo per allestimenti, oggetti scenici, video, altre sul fronte della dimensione sonora. Un lavoro denso, visionario, pensato per uno spazio teatrale non convenzionale popolato per l'occasione da rumori, frastuoni, macchinari, animali meccanici, testi sapienziali indiani, immagini diffuse da un imponente *videowall* e molti corpi.

Ai tempi mi occupavo assieme a un altro musicista e compositore (Stefano Zorzanollo) della programmazione musicale di quello spazio. Come dicevo, tutti i comparti creativi del Link furono coinvolti nella realizzazione dello spettacolo ed io e Stefano ci occupammo della composizione sonora del *Risveglio*, coinvolgendo anche un altro musicista, Pierangelo Galantino.

Nei lavori di Corsetti in generale la musica ha molto peso e i musicisti sono spesso in scena, fisicamente presenti, visibili. Questo era per me ai tempi un aspetto interessante che allontanava la dimensione sonora da quell'idea di "contenuto" confezionato a sostegno di qualcos'altro, uno sfondo su cui il resto s'appoggia e prende forma. La dimensione del *live*, la presenza fisica dei musicisti e dei loro strumenti mi sembrava riportasse il discorso musicale a un piano di realtà, del qui e ora, qualcosa che accade e prende forma assieme a tutto il resto.

Credo che buona parte delle produzioni di Giorgio Barberio Corsetti, soprattutto del passato, rappresentino un teatro che ha avuto una grande apertura alla musicalità della scena stessa, permettendo un'emersione di eventi e gesti sonori che accrescevano la drammaturgia in generale. Un elemento a testimonianza di questa sensibilità è rappresentato dal fatto che nelle sue produzioni i compositori-musicisti sono coinvolti fin dall'inizio nella costruzione dello spettacolo. Partecipano a tutte le prove come gli attori, così da poter fin da subito entrare nell'atmosfera del lavoro, abitare certe immagini, cominciare a costruire, spesso improvvisando lì per lì con gli attori, una sorta di archivio di suoni minimi o elementi musicali, che saranno poi utili al processo di composizione. Il suono è qualcosa che, in questo schema, fornisce uno stimolo, una direzione di ricerca inedita nello sviluppo della drammaturgia. È in questo contesto che le sonorità cominciano a emergere, per poi essere strutturate e rielaborate.

Nel *Risveglio*, molti dei testi di riferimento presero la forma di vere proprie canzoni, altri divennero composizioni per coro, altri ancora dei feroci recitativi, come nel caso di un lungo testo di maledizioni scritto per l'occasione dallo stesso Corsetti. Alle parole messe in musica si aggiungevano composizioni strumentali e alcuni esperimenti con sonorità registrate all'interno e all'esterno del Link. La proposta musicale era molto ricca e sfaccettata, tanto che il materiale composto venne successivamente registrato e pubblicato come cd per l'etichetta Erosha, continuando ad avere una sua esistenza autonoma al di là della messa in scena.

Nel periodo in cui lavoravo per il *Risveglio* ho conosciuto Federica Santoro, una delle attrici storiche della compagnia di Giorgio Barberio Corsetti. Con Federica qualche anno dopo abbiamo dato vita a una formazione a cui sono molto legata: Cane. Un duo composto da un'attrice e una musicista, ma con ampi margini di sconfinamento nei territori l'una dell'altra. Con questa formazione credo abbiamo veramente esplorato le molteplici possibilità di relazione tra testo, suono, spazio e azione. È vero che il punto di partenza di ogni nostra nuova creazione era sempre un testo. Veniva letto e riletto più volte a tavolino. Non volevamo però né raccontare né spiegare questi nostri riferimenti, li consideravamo piuttosto dei punti di fuga, dei centri da cui potevano irradiarsi molteplici traiettorie. Intendevamo il riferimento testuale come una specie di nucleo generativo, materiale soggetto a una sorta di processo di gemmazione che produceva, andando sempre più a scavare al suo interno, immagini, suoni, azioni, invenzioni.

Nei nostri lavori spesso la scena era amplificata attraverso microfoni a contatto, l'ambiente risuonava. Gli oggetti, le azioni, i materiali messi in campo riverberavano o distorcevano per effetto di un sistema di amplificazione che da un lato allargava – e anche allagava – lo spazio scenico, dall'altro collocava le nostre presenze in una zona limite tra reale e irreale. Un altro aspetto che aveva una certa ricorrenza era l'impiego di dispositivi con i quali registravamo e riproducevamo in scena brandelli di testo, parole, semplici esclamazioni, anche dubbi e commenti su quanto stavamo facendo. Era un gioco a riprodurre, approfittando della tecnica del campionamento e della pratica del plagio (anche autoplagio). In scena parlavamo attraverso la nostra voce impressa su nastri di vecchi walkman (questo il dispositivo che più spesso impiegavamo). “Play”, “stop”, “rec” erano i pulsanti attraverso i quali la storia procedeva o attraverso i quali si costruivano improbabili dialoghi e improvvisi cortocircuiti narrativi. Oltre a ciò eravamo molto attratte dalla particolare grana acquisita dalla voce registrata su questo tipo di supporto, dall'alone e dai granelli di polvere che si formano tutt'attorno all'emissione vocale. *Preludio per un tragico inizio, azione sonora per animali e punte* (2005) giocava per esempio completamente sulla tecnica del campionamento adottando come riferimento testuale o nucleo generativo il *Tito Andronico* di William Shakespeare.

Va inoltre precisato che Cane ha realizzato tra il 2004 e il 2007 diversi progetti, adottando di volta in volta, in base alle necessità e alle urgenze espressive, formati diversi, dalla messa in scena vera e propria come *Psicosi delle 4 e 48* al dj set *La stanza rotonda* oppure *Nostalgia in Time Square*, dalla performance come *Deadwood* all'azione sonora come *Preludio per un tragico inizio*.

Spesso, come per le collaborazioni con Mk o Forsythe o Le Supplici, si creano situazioni in cui alcuni lavori entrano in risonanza: elementi, materiali *si chiamano*, risuonano tra loro. Così è accaduto per esempio con *UIT*, un mio progetto di ricerca avviato qualche anno fa attorno al linguaggio degli uccelli e alle strategie messe a punto dall'uomo per imitarli. Parte del risultato di quella ricerca sonora, sviluppata in autonomia, è confluito e si è trasformato all'interno di partiture coreografiche disegnate da Michele Di Stefano, William Forsythe e Fabrizio Favale.

Io sono interessata ai linguaggi, alle grammatiche o all'individuazione di nuove pratiche compositive. Per questa ragione è per me molto stimolante dialogare con artisti che lavorano con altri linguaggi o cercare stimoli in “contesti sonori” altri, fuori dal circuito delle sperimentazioni artistiche “colte”. Quando parlo di contesti sonori mi riferisco ad ambiti in cui il “fatto musicale” è connaturato, intrinsecamente allacciato a un ambiente culturale preciso, a una pratica o a una funzione. Così è stato per *UIT*, progetto sonoro modulare che esplora il contesto della caccia, nonché le strategie e i manufatti (*birdcalls*) messi a punto dall'uomo per imitare il linguaggio degli uccelli. Lo stesso discorso vale per *Campanology*, una ricerca in corso sull'universo dell'arte campanaria. In entrambi i contesti, caccia e campanari, si sono sviluppate delle grammatiche, degli strumenti o dei sistemi di notazione alternativi come è per esempio il caso delle sequenze sillabiche nella caccia o delle tavole numeriche nella pratica campanaria. Ciò è avvenuto perché in questi ambiti si muovono appassionati piuttosto che musicisti professionisti con nozioni di teoria musicale o conoscenza del

sistema di notazione tradizionale, quello fondato sulla disposizione di note e pause nel pentagramma. Diciamo dunque “invenzioni” dettate da necessità.

Queste nuove regole, strategie, codici messi appunto in ambienti estranei all’arte diventano dei punti di partenza per cercare nuove sonorità e soprattutto differenti procedure compositive del suono.

Per fare un esempio concreto, in *Garrulus Glandarius* concerto per *laptop* e *birdcalls*, uno dei moduli di *UIT*, ho lavorato sulla procedura strumentale condivisa da chi pratica il linguaggio degli uccelli che consiste essenzialmente nella pronuncia di una serie di sequenze sillabiche attraverso i fori e le fessure di *birdcalls*. Le sequenze sillabiche sono utilizzate comunemente dai cacciatori per memorizzare la corretta posizione della lingua sul palato o il giusto andamento melodico-ritmico del verso dei volatili. Sono come degli spartiti musicali. “Uit Utit Uitru Titru Tititru Tut” è per esempio la struttura ritmica melodica che deve essere pronunciata per imitare il tordo bottaccio. Rallentando, accelerando, modificando, danneggiando, falsificando svariate sequenze sillabiche, ho costruito un nuovo vocabolario di suoni, un linguaggio fasullo attraverso il quale prende forma una composizione sonora in bilico tra un esercizio di zoo-musicologia e un divertimento bucolico.

Coincidenze

Riprendendo il discorso sulle collaborazioni che nascono nel segno di inaspettate coincidenze o risonanze, nella performance acustica di *Birds, Bonn 1964* di William Forsythe per l’apertura del padiglione tedesco alla 14. Mostra Internazionale di Architettura è confluita un’altra sezione (*Blitz*) della ricerca avviata con *UIT*, quella relativa all’abilità sviluppata da certe figure nell’imitare il canto degli uccelli, conosciute nell’ambiente come chioccolatori o fischiatori, veri e propri virtuosi nel settore.

Birds, Bonn 1964 di William Forsythe prevedeva il coinvolgimento di quattro chioccolatori che si aggiravano per gli ambienti del padiglione tedesco riproducendo il canto di diverse specie di volatili, mescolati ai visitatori della mostra. Questa dimensione produceva uno strano spaesamento nel pubblico. Essendo lo spazio immerso in un parco filtravano dall’esterno i canti degli uccelli appollaiati sugli alberi mentre all’interno, proprio a pochi passi da loro, i visitatori udivano gli stessi suoni provenire da corpi, presenze umane che come loro si aggiravano per le stanze del padiglione. Va inoltre specificato che l’allestimento consisteva nella ricostruzione degli interni della residenza del Cancelliere a Bonn: lo studio, la cucina, la camera da letto, l’ingresso, etc. Edificio simbolo dell’architettura di rappresentanza della Germania del dopoguerra, la residenza era quasi esclusivamente in vetro e immersa in un enorme parco famoso per le molte specie di uccelli che si potevano sentire cantare.

Il senso della performance acustica ideata da Forsythe era sperimentare connessioni e anomalie nella relazione tra suono-corpo e architettura, mettendo in atto un dispositivo che produceva interferenze tra interno e esterno, tra natura e artificio. *Birds, Bonn 1964* generava inoltre legami effimeri con il luogo originario del padiglione, il suo tempo e l’ambiente circostante, che è intrinsecamente legato alla memoria

collettiva dell'edificio e alla sua funzione rappresentativa. All'interno della performance, il mio compito era, seguendo il piano di lavoro che Forsythe aveva disegnato, quello di coordinare i chioccolatori, individuare le sonorità più appropriate e lavorare nell'orientare la loro dislocazione negli spazi.

Restando in tema di incontri, risonanze, percorsi di ricerca tra danza e suono che si intersecano, penso anche alle collaborazioni con Mk, una compagnia di danza che ha da sempre una particolare sensibilità per la componente sonora, probabilmente in relazione al fatto che entrambi i fondatori, Michele Di Stefano e Biagio Caravano, hanno mosso i loro primi passi nella scena della musica punk-rock prima ancora di dedicarsi alla danza.

Nell'ultima creazione realizzata con Mk nel 2015, intitolata *Hey*, sono confluiti alcuni frammenti o esperimenti concepiti in autonomia da Sigourney Weaver, duo di recente formazione, costituito dalla sottoscritta e da Biagio Caravano e nato perseguendo il desiderio di unire le nostre differenti esperienze in un percorso comune di sperimentazione acustica e corporea in relazione allo spazio. Michele Di Stefano ha captato, credo, nel nostro lavoro un'attitudine alla produzione sonora e una particolare postura che poi ha traslato sul corpo dei danzatori, come una logica di contagio che dal suono passa al corpo e viceversa. Con Sigourney Weaver stavamo sperimentando semplici emissioni vocali connesse a posture del corpo sbilenche, in relazione a due semplici aste con microfono che nello spazio e nel tempo mutavano inclinazione e asse. Michele è partito da lì per aprire e allargare il discorso dando luogo a una sorta di *variété* collassato su se stesso, fatto di continui tentativi di enunciazione, di corpi messi davanti a un microfono colti nell'attimo della presa di parola, nel momento dell'attacco del movimento o di una canzone.

Nel lavoro la dimensione sonora oscilla incessantemente tra un piano più formalizzato, una sorta di colonna sonora che scorre, costituita da un mix di brani di musica elettronica e punk, e un altro in cui in il suono è più una postura, o anche un gesto. Qualcosa comunque di non compiuto che da un livello di sofisticazione sonora scivola nello spazio della scena e accade nel presente dell'ascolto. Suonare conchiglie, canticchiare a testa in giù, iniziare un discorso, soffiare dentro a un richiamo per uccelli, un palloncino che esplode davanti a un microfono. Sono suoni non precisati, conseguenza di un gesto o di un'azione. Hanno però una collocazione precisa nello spazio e contrapposta ai suoni diffusi dagli altoparlanti. In questo senso, l'alternanza e la sovrapposizione dei due livelli sonori, offre allo spettatore una modalità d'*ascolto* quasi in 3D. Lo spazio fisico e sonoro acquista una profondità e s'espande.

Materia e spazio del suono

Pensare in termini di natura del suono è dunque essenziale, perché è un elemento di ordine percettivo che viene messo in campo. Percettivo e direi di *riconoscibilità* – anche subliminale – di un suono la cui origine è nel mondo della materia e, dunque, non sintetico. Se parti dal campionamento del suono dell'acqua, sarà sempre udibile in quanto elemento organico, anche se profondamente trasformato, filtrato, modulato.

Al di là delle manipolazioni, resta comunque sempre un'impronta che parla della sua provenienza. E questo aspetto implica, tra le altre cose, una riflessione sulla spazialità del suono.

Quella legata allo spazio è una attenzione che sto sviluppando in questi ultimi tempi; sono reduce da un concerto all'Auditorium San Fedele di Milano dove è presente un acusmonium con un sistema di diffusione a 52 altoparlanti. Lì ho avuto l'occasione di sperimentare un nuovo modo di lavorare sullo spazio, nonostante io abbia una certa reticenza rispetto alle composizioni *spazializzate*. Non ho la predilezione per il multicanale. Forse perché ho avuto esperienze di ascolti faticosi, ma questo soprattutto quando la dimensione sonora entra in relazione con una visione frontale, per esempio nel cinema, ma anche nella danza o nel teatro. C'è qualcosa che letteralmente mi confonde. L'effetto più che essere immersivo produce per quanto mi riguarda la consapevolezza di una forzatura messa in atto tra un piano piatto e frontale, quello della visione, e un piano sonoro che inspiegabilmente mi circonda.

Mi incuriosisce, invece, l'idea di un'azione nello spazio in cui corpo e suono entrano in relazione. Corpo inteso anche come volume, sia fisico che sonoro. Qui posso citare il lavoro *Honda* (2016), una *sound performance* condotta da un gruppo di persone – circa venti – che operano nello spazio dando vita a un agglomerato scultoreo e sonoro. Attorno a un voluminoso corpo costituito da un ammasso di altoparlanti, come per effetto di una forza centrifuga, si irradiano nello spazio eventi di diversa natura: acustici, elettrici, fisici. *Honda* guarda al suono in una prospettiva plastica e spaziale, definendo precisi punti di propagazione del suono. Prima il centro, poi il perimetro. Si lavora così su una idea di spazio sonoro e sulla creazione di prospettive acustiche, luoghi temporanei e impermanenti.

Le sezioni sono articolate in tre diverse fasi, centro_volume; perimetro o periferia (superficie) e ritorno al centro. Ecco qui riassunti i suoi aspetti centrali:

- a) un gruppo variabile di persone, intorno alle quindici o venti, munite di svariati rotoli di nastro adesivo, impacchetta un *sound system* accatastato al centro della sala. L'azione di impacchettamento ha un risvolto sonoro che si sovrappone al segnale audio diffuso dal *sound system*: un suono lineare nella banda delle frequenze medie. Per effetto della legge acustica che regola il rapporto tra lunghezza d'onda e frequenza, l'azione d'impacchettamento, oltre a generare suono, provoca una graduale modifica del sonoro emesso dal *sound system*. Sovrapponendo più strati di nastro adesivo si "accorcia" la lunghezza del segnale che, infatti, modula progressivamente verso l'acuto. L'azione al centro della sala termina quando i performer hanno completamente avvolto l'ammasso di altoparlanti.
- b) Dal centro i performer si muovono verso i quattro lati della sala, disponendosi sparsi in mezzo al pubblico. Da qui danno luogo a un evento sonoro seguendo due semplici istruzioni: fischiare una successione di altezze con una dinamica tendente al pianissimo. Il senso di questa consegna è provare, attraverso sovrapposizioni di suoni provenienti da più direzioni, a generare un'ipotetica superficie sonora sospesa nello spazio, cercando poi strategie che prevedano sbilanciamenti, inclinazioni, crolli della stessa.

- c) L'attenzione torna sull'agglomerato scultoreo abbandonato al centro della sala, il quale diffonde una composizione multicanale appositamente concepita per il *sound system*. Il pezzo s'insinua sul finale del brano fischiato dai performer distribuiti lungo il perimetro. La composizione diffusa gradualmente prende il sopravvento portando la performance alla sua chiusura.

Da un certo punto di vista questo lavoro è una sorta di sismografo, capace di tracciare le frequenze che abitano uno spazio dato. Ci sono frequenze che udiamo e altre che non possiamo percepire, ma che mettono in vibrazione la superficie delle cose, la materia. In occasione dell'ultima replica di *Honda* è stato bello avvertire un suono simile al crepitio di carboni ardenti inaspettatamente prodotto da qualche frequenza inudibile che metteva in vibrazione i molteplici strati di scotch che avvolgevano il *sound system*. Ecco, m'interessa questo, piuttosto che dislocare altoparlanti nello spazio. Mi interessa lo spazio volumetrico, in cui ancora ci siano oggetti, materia; una forma di scultura, che ha pienamente a che vedere con lo spazio delle cose che suonano.

E poi c'è l'esperienza importante sviluppata con Mylicon/En, formazione nata nel 2002 dalla collaborazione con il videomaker Lino Greco. Il lavoro di Mylicon/En s'inserisce all'interno di una macro-area, quella della performance audiovisiva – *audiovisual performance* –, un ampio panorama connotato da eventi e azioni specifiche in cui viene messa in gioco una variegata e complessa relazione tra suoni e immagini: *live media*, *vjing*, evento multimediale, installazione, installazione interattiva, etc., giusto per citare qualche nome di forme di sperimentazione audiovisiva appartenenti a questa macro-area.

Al principio del nostro percorso c'era un eco-doppler: tecnica diagnostica che disegna grafici e crea immagini aleatorie di tessuti biologici, flussi di vene e arterie; *inventa* suoni e immagini in movimento per rendere percepibile l'invisibile/inudibile. Il riferimento all'esperienza percettiva vissuta con l'eco-doppler si presta a comprendere il lavoro di ricerca svolto da Mylicon/En e credo possa anche indicare direzioni e dare suggestioni interpretative per decifrare tutta un'area di ricerca sulla materia del suono e dell'immagine, in quanto fenomeni fisici e percettivi insieme, sull'incontro e le possibili relazioni tra suono/rumore/musica e immagine/pulsazione luminosa/*refresh* di *pixel*. Una comune ecografia può essere vissuta come momento esperienziale in relazione al motivo che ci ha portati a farla, si caricava di tensione ed emozione per il suo eventuale esito. Un eco-doppler è qualcosa di diverso, è una reale esperienza audiovisiva. Durante una ecografia in modalità doppler il sistema fornisce un segnale sonoro udibile anche dall'orecchio umano, si tratta di un segnale virtuale che accompagna e amplifica le informazioni visibili sullo schermo. Ci si ritrovava così ad "ascoltare il proprio flusso sanguigno", nella penombra di uno studio medico, davanti a uno schermo con immagini pulsanti e granulose che parlano di te indipendentemente dal te pensante e razionale. La densità e la frequenza del suono vanno a impattare con la materia, con l'organico, disegnando incerti contorni e fantasmagoriche figure. Suoni che producono immagini e colori, mai fissi, in continuo movimento; si tratta di tessuti biologici, si tratta della vita. Un occhio – e un orecchio – esperto deduce la portata e la direzione dei flussi sanguigni, intuisce irregolarità,

stenosi o ulcerazioni. Per il paziente è un turbamento assoluto che può essere vissuto come esaltazione delle capacità percettive o come immersione: una sorta di ritorno “in utero”.

Il principio su cui si basa lo strumento ecografico, restituisce perfettamente l'idea che è alla base del nostro lavoro. Come nell'eco-doppler, nei *live-set* di Mylicon/En il suono va a impattare contro l'oggetto e ne restituisce una realtà amplificata o deformata senza artifici ignoti e complessi. Un flusso di immagini astratte viene prodotto da alcune semplici azioni, attraverso l'utilizzo di una videocamera e di alcuni oggetti di uso comune. I suoni prodotti da queste semplici azioni sono campionati tramite microfoni a contatto e, a loro volta, manipolati dal vivo, arrivando a ottenere una articolata struttura di *glitches* e astrazioni sonore. Una naturale stretta corrispondenza tra gesto, suono e immagine è dunque intrinseca al dispositivo messo in atto. I microfoni a contatto permettono di creare un dialogo articolato tra la componente sonora e quella visiva. La televisione di cui spesso ci serviamo nelle nostre performance come fonte luminosa diventa anch'essa sorgente di suono: brusii, ronzii, brandelli di conversazioni vengono campionati e processati in tempo reale andando a costituire un potenziale sonico a fianco degli eventi acustici captati dai microfoni a contatto.

Le relazioni tra suono e immagine si sviluppano seguendo un andamento fluido. Nell'articolazione degli elementi sonoro-visivi non siamo ossessionati dalla ricerca di sincronismi forzati e continui. Agiamo piuttosto in direzione della costruzione di flussi paralleli che fluttuano in uno spazio-tempo espanso, procedendo per sincronismi sfiorati, predestinati a costituire un'unità compatta perché in fondo condividono la medesima sorgente: le azioni di Lino sulla materia che generano suono e immagine.

Robin Rimbaud (aka Scanner)

THE EXPERIENCE OF LISTENING*

On composition

If I think of the role of a composition of sound on stage, I have always had what one might consider a very rudimentary approach to my working method, that is to try and only work with people I like in situations that I enjoy. I work on projects that I am interested in, nor for commercial or financial reasons. I feel that my approach is chameleon-like enough that I can shift within my structure to engage on many different levels within a project, describing myself at times as the “risk factor” because I cannot offer any expectations or guarantees but if one demonstrates a trust in a relationship then I believe this will be fulfilled in countless ways. I’ve been fortuitous enough to combine forces with some key figures in dance, music and art that have shown a trust and understanding in what I have to offer.

There is always a moment in any new work where you are presented with a blank page and need to make your mark on it. That can sometimes be rather intimidating but I simply begin with something, which often might be erased later on, but you always need a place to start. Compositions are born sometimes from the most surprising of places. I have kept a diary since I was twelve years old, never missing a day, and equally a series of notebooks capturing countless (and frequently unfulfilled) projects, ideas, propositions and structures. Every now and then I draw on these towards something new.

At the same time it’s worth considering the value of instinct and the element of the subconscious. I recently dreamt the title of my first new studio album in over six years. A word appeared that I wrote down on a notepad whilst asleep, which will form the artwork for this new recording. Sometimes sounds, shapes and structures appear in a similar manner. There is still magic to be found in the profoundly mundane moments.

It is with this spirit of discovery and wonder that I approach the work on the composition of sound, whether it is a work only sound, whether it is a work for the scene.

The material of a sound: an acoustic archive

Back in my unwieldy teenage years I had a chance encounter with a neighbor’s Ham Radio, an early form of radio communication favored by truckers on the road long before cellular telephones, which meant that often when I listened to records or

* This text is distilled from conversations with Enrico Pitozzi.

the radio at home, their voices would feature as uninvited guests with my amplifier acting as a receiver for their banal communications. These conversations became a common ghostly presence within my field of sound and combined with my eclectic listening habits of the time – Throbbing Gristle, John Cage, Brian Eno, David Byrne and Robert Fripp – led to the first of several Scanner CD recordings on Ash International in 1992. Intercepting cellular phone conversations of unsuspecting talkers and editing them into minimalist musical settings as if they were instruments, brought into focus complex issues of privacy and the dichotomy between the public and the private spectrum. Sometimes the high frequency of cellular noise would pervade the atmosphere, at other junctures erupt into words and melt down to radio hiss. Intercepting the data stream, transmissions would blend, blurring the voices and rupturing the light, creating audio transparencies of dreamy, cool ambience.

Sampling has always been part of my sound language, even before I was aware of what music concrete even was. I began using cassette recorders as a kid basically, recording conversations on the school bus, the sound of peas defrosting the fridge, the roar of a car engine, collaging them together into tape archives for myself and to share with friends. It was more a discovery about being able to store these moments (and remember this is before the days of digital technology where we can capture and stream almost everything in real time) and share them. When I went on holiday to Italy when I was eighteen with friends I barely took any photos but recorded my entire trip from leaving home, travelling through the airport, checking at the hotel, walking through the streets of Florence, all on cassette. This clearly had implications for any of my creative endeavors over the years.

My sound world opened up with the discovery of a Teac reel-to-reel recorder given to me by my English teacher at school. Suddenly instead of placing one sound after another on a tape, and following a linear narrative, each sound following the next, now I could layer sounds and create combinations. I know this may sound trivial but sometimes just the simplest discovery like this can alter a whole mode of thinking. It meant I could combine different sound worlds together, from slowing down voices, creating tape loops of repeating motifs, etc.

Sampling the world around me became part of my language, the same way a playwright like Harold Pinter would sit in cafes and note down the conversations of people around him. Ambitiously I saved up and bought an Akai S1000 sampler, to this day one of the best sounding machines I've ever used, with a whole *one* minute of recording time on floppy disc. At the time this was extraordinary and I found ways to expand the sounds by slowing them down so a half a second recording of a door creak could play out for thirty seconds once I had stretched it out. Again this was before I'd heard Pierre Henri's work and other composers who had explored and presented such ideas to a much wider audience.

Of course the use of the radio scanner early on in my works where I picked up these indiscriminate voices and conversations from the ether, people chatting on their mobile phones, was a way to incorporate the very mundane and real world around me, sampling it and then introducing it into the darker more abstract sonic landscapes I was composing. It was also I suppose of humanising what was then certainly

recognised as technological, cold and frequently lacking emotion. So in many ways these pioneers played very little part in my works, although once I heard the genius of Bernard Parmegiani or Luc Ferrari, the scope and sheer scale of what could be explored meant so much to me.

In particular the live improvised aspect, having no anticipation where the conversation would turn next, what would be revealed next, the sudden changes in a flash, have clearly reflected upon my work these days too, and the nature of my live performances today follow this trajectory in that they are never finished. The performances are of that moment, not to be repeated, and that's very important to my work. Using these scanned "found" voices in my work at the time was also a rare opportunity to record experience and highlight the threads of desire and interior narrative that we weave into our everyday lives, to explore the invisible, the ghostly presence's all around us but impossible to pinpoint, and most especially a way of humanising the experience of experimental music, of combining the very real and banal with another level of contemplation.

I was also always intrigued by Electronic Voice Phenomena (EVP) too, which were first discovered by the Swedish artist Friedrich Jürgenson in 1959. Jürgenson was recording birdsong using a reel-to-reel tape recorder and when he replayed the tapes, he heard faint but intelligible voices in the background, even though there was no-one else in the vicinity when the recordings were made. By repeating the procedure, Jürgenson found that the voice recordings could be reliably replicated. Latvian writer and intellectual Konstantin Raudive followed in this tradition and was an inspiration to my use of voices buried under the surface of my recordings too, emerging from a sonic ambience that is viral, meshed, conspiratorial, dank, introverted, and organic.

The Jarman recordings were a very more personal project, a tribute in a very intimate way to a figure that personally inspired me and was a friend of mine up until his death. Within the electronic datascape that my work inhabits I still like to use the human voice for its physical presence. Even if the language, the meaning, the accent or the narrative is not understood it is the telepresence of this disembodied voice that can still carry a special resonance for us. The voice still acts a fleshy transmissive virus that we can all relate to, creating a sound language that relates to our own natural system. The "ghostly" voices on these works still have the ability to move, to emote, to throw up all manner of images through sound and our own imaginations that no other form has the ability to do.

In this context I can also say that I have always been interested in the backgrounds of paintings and photographs; elements that do not take the focus of the eye immediately yet assist in conjuring up the total impact of an image. It is similar with my relationship to sound, where frequently it is the space in between as well as the almost imperceptible shifts in tonality and frequency that make up the whole colour of a production. Space in works offers contemplation and moments for the ambience itself, the location where you are actually listening, to take priority too. I have thrived on an aspect of recording production today where it's impossible to imagine where in fact the listener will be enjoying this work later on. The location of the receiver can have a

real impact on the narrative and musicality of a work you produce but there is simply no way to predict this outcome. This ephemeral quality in some of my works reflects this out of focus shift, blurring the lines between the heard and the imagined, where the listener takes some responsibility for the actual reception of the work itself and therefore its interpretation and ultimately the success of the recording.

My approach was to embrace the present, the opportunity of the moment. Taking this idea forward into using computer technology I tend to spend a great deal of time removing sounds, subtracting, trying to locate the “truth” of a work beneath the surface. It is very easy to be drawn to a point of saturation with music software, where one adds layer to layer until the work itself is lost to an abandonment of samples and sounds, where the target is obscured. Clarity can be found through the most minimum of means. The material dimension plays a large part in the construction of my works and I often use software like Native Instruments Reaktor to investigate into the grains of a sound, the zeros and ones, delving into the particles and granules that combined produce this field of sound. Drawing on sounds that are around us but exploring the particles themselves that make up their sonic structure has always appealed to me, expanding, contracting, looking inside their make up. Searching inside the most banal commonplace sounds for that which intrigues is always the greatest challenge!

The place of silence

In these thoughts on sound, the reflection on silence must also find a place.

It’s been scientifically proven that silence, found by sitting in a forest for example, can strengthen the immune system and aid towards healing. You don’t have to turn full Zen and feel the silence through your body, but in our increasingly aggravated days it’s worth considering finding a space for reflective thought. I rarely wear headphones when I walk about, choosing rather to tune in to the environment around me, as we commonly use such devices as a way to block and isolate ourselves. Try for a moment to make a space for yourself, and exchange technological experience with inner experience. For just a moment put down that mobile phone, breathe deeply, slowly and listen to what’s happening around you. Now, doesn’t that feel better?

I’ve always felt that despite being a sound creative the emphasis on the visual always maintains a presence, even in performances that are purely about sound in and of itself. It’s easy to speak of sound being visual, cinematic, suggestive, imaginary, but when I create work it’s almost exclusively sonic, about the ears, about the immersive, physical and emotive experience of sound.

Music is a great force for change, for inspiration, for rest, for sheer beauty, for passion, and at the heart of this is self-reflection. For me the finest films, artworks, poetry, books and music work by nature of how they resonate, how they linger in the mind long after you’ve experienced them. Their function is to create meaning for you and of course the very creation of meaning is what is to be human. Listening to a piece of music is about so much more than the sound in itself.

The logic of the collaborations: composing for the stage

In a composition for the stage, very rarely does the music come first. Most frequently it's a series of exchanges, sometimes simple, sometimes abstract, sometimes seemingly impossible, over email and conversation, towards something that both of us have an idea of but need to find a way to arrive at the same point and place in time. You share a destination but the direction you take can alter, and yes sometimes you get lost, but it's possible to recreate a new territory.

Most often a choreographer will have a good idea of the kind of work I produce so that makes it a little easier but there's certainly something quite unique about this experience of sharing such a dynamic creative process.

I am a consistent collaborator in all fields, often with artists quite outside of the field of music. Whether it's with a writer, an artist, a video maker, a choreographer or architect, the ability to exchange and share ideas is crucial and these collaborations allow me and the collaborators to work as both negatives and positives of each other, recognising spaces within the work fields and ideas of the other. It teaches the respect of space but also the relevance of context and extension of one's ideas to the other. They will listen to you if you listen to them, just how life should function in general.

In this framework, curiously, I never intentionally ever composed music for contemporary dance until up around 1996, but was conscious that dancers and choreographers had been using my CDs in rehearsals and performances, as the works themselves had expressed a suggestive motion and sense of architectural space, a liberal entry into new movement.

With choreographer Wayne McGregor we have established a working relationship where we establish as far as possible the underlying themes of a work. He will often play me works from other artists that present a mood or texture, a tension or drama. This helps as a guide to sculpting the shape that the final work should take, though a stout sense of trust is implicated to offer me the freedom to disregard these guidelines as much as concede to them. Mostly I occupy the position amusingly known as the "risk factor" where the commissioner does not have particular expectations for a project, more an awareness of the thrill of the unknown! Wayne is always keen to explore new technologies, advances in brain research, costume materials and design and has a very sympathetic view towards contemporary music and composition. It helps that he reads music too.

This collaboration with Wayne McGregor blossomed to a new creative level. Having previously make use of my music to accompany his work *Detritus* for the Rambert Dance Company, we first met back in 2002 to consider the possibilities of developing a new work, *Nemesis*. McGregor's work appealed to me as he has historically been presenting a vibrant form of dance that embraced new technologies.

For our collaborative work *Nemesis* the mood shifter between scattering beats and warm seductive strings, melancholic melodies and pixellated abstraction. At just over one hour long the work captured the image of dance in sound, the sad, unravelling love duet set in a green-lit, empty foyer, the woman's hallucinatory solo in a church, the lost figures, an eerie, glamorous species, part insect, part warrior, shuffling across

the floors. Having worked alone in my studio to create this soundtrack and only viewing still photographs of insectoid shapes, blurred still images of industrial spaces, the final work took on an entirely clear lease of life in performance. In collaboration with the lighting and digital projections that accompany the work we were able I feel to evoke a mood that is more than the movement of the dancers, that intricately wove a relationship between the art forms. What struck me as extraordinary in the work was this close relationship established between the collaborators, creating a work that explores the relationship between body, screen and machine, a type of extraterrestrial dance meets reality TV.

Thinking of other collaborations, I first performed live at the venue itself of the Dutch National Ballet, Het Muziektheater, in Amsterdam back in 2002, with *Nemesis*, in collaboration with Wayne McGregor and his company Random Dance. Subsequently I collaborated with David Dawson on *Timelapse (Mnemosyne)* in 2011, *Narnia* with Ernst Meisner and Marco Gerris of ISH (2015), *Fingers in the Air* with Juanjo Arques (2018) and *GRIMM* with the Junior Company in 2018.

At the same time projects initiated by Dutch National Ballet have included the extraordinary *Canta Ballet* with Ernst Meisner again in 2012, which took on a life completely of its own as a TV show and incredibly moving performance in Westergasfabriek, the former industrial zone of Amsterdam. Then Ernst and I created a new work for the re-opening of Het Stedelijk Museum Amsterdam in front of the Dutch Queen and Royal family.

In other direction, I was approached by the choreographer Russell Maliphant, as he had heard other works of mine and was interested in commissioning me to compose a new score to *Silent Echo*, which featured two prominent Russian dancers Sergei Polunin and Natalia Osipova. It was a very interesting collaboration as it became a project that changed daily, depending upon the rehearsal sessions. The opening for example began as a more fully formed composition, which through a process of reduction became a simple pulse that remained static for a period, then opened out into something elegiac and rich in character, then just as quickly closed and returned to a simple pulse again. It was a very emotive process. At one point we sat in my studio as Russell and I worked through every second of the piece, crafting and developing into the final work which then toured the world.

My collaborations are not just about dance, but also the theatre. For example, I can speak about my collaboration with Lenz Rifrazioni.

The work of *King Lear* (2015) is a collaborative process that has continued over some years as we've previously worked on projects together. Here it began at an unfortunately and extremely tough time for me personally since my brother was diagnosed with terminal cancer at the origin of this project and hence my initial input was a process of recycling past materials in the hope that they might work contextually with the framework of the theatrical work.

After his passing within a very short time I returned to the project, which was to be based around the songs of Verdi, considering it was to be premiered for Festival Verdi in Parma. Francesco Pititto of Lenz picked out particular arias, and I reworked these in a variety of ways, sometimes replaying piano parts, sometimes reimagining them in

new string arrangements or treating and processing archive recordings, which has led to a full score delivered in two halls at the same time, so the audience themselves move between rooms during the event, literally swapping at the interval.

The final scores tend to evolve as very emotional and intense works, which draw on both historical references of classical music and contemporary, more abstract and exploratory textural soundscapes. I'm also interested in maintaining an emotional relationship for the spectator for the soundtracks so want to ensure that the music doesn't take priority over the image, that it enhances and encourages the participation inside the work itself. I use a combination of recognisable sounds, acoustic and familiar, alongside more unusual electronic and processed sounds.

Listening extended

Listening is a such personal experience, something that each and everyone of us shares in yet has a very intimate relationship to. It's impossible to imagine or project how someone might respond to the work I produce but I always hope that it engages the listener as strongly as possible.

I'm listening as I write this. I'm writing as I listen. Sound, music and audio vibrations surround me. Plunged into this moment, it's impossible to close my ears to this immersive world of distractions and noise. Sound is ever present, sometimes as a constantly shifting whirl, as the damp grain of footsteps outside the window, the drone-like spangle of distant traffic, or as the seemingly motionless air that ripples past my ears as I turn my head to the window. Trying to translate this to the theatre is always a challenge, but for my work I enjoy moments where the spectator cannot tell sometimes whether a sound is intentional or not. For example sometimes a frequency in the music can cause scenery to vibrate, so you can be listening whilst there's this strange noise shaking above or beneath you. I have learnt to relinquish control and elements of responsibility when making work in such locations.

Francesco Giomi

DELLO STUPORE: UNA LOGICA ACUSTICA*

Se ascolto selettivamente e con attenzione il suono residuale dell'ambiente chiuso che ci circonda – in particolare il suono di un proiettore o la ventola di un computer – devo constatare che si tratta di un suono ideale per un coreografo: egli ha infatti un certo timore del silenzio ed ha spesso bisogno di qualcosa che *sostenga* il lavoro coreografico. Questo è un passaggio chiave che riassume bene il piano della collaborazione che nel tempo ho sviluppato con Virgilio Sieni e con Simona Bertozzi.

Se ascoltiamo con attenzione questa tipologia di suono ambientale, esso è “avvolgente” e per giunta “fisso”; è un *surrogato di silenzio* che, come espressione estetica, è presente anche in molta della musica elettronica cosiddetta neo-minimale. Per quelle che sono le mie caratteristiche e sebbene abbia talvolta utilizzato questa tipologia di materiale, in una composizione tendo solitamente a diffidare di questo tipo di sonorità, della loro struttura elementare. Si tratta tipicamente di un *rumore bianco*¹, vale a dire un suono costituito da tutte le frequenze acustiche, dunque parliamo di un suono che tende a contenere tutti i suoni possibili. A partire da questo, il *sound designer* può e deve plasmare il rumore alla ricerca di nuove forme musicali. Qui sta il discrimine tra un suono vero e proprio e un uso ricorrente di surrogati di silenzio: vale a dire la presa in carico di creare una vera e propria composizione musicale per la scena, con i suoi percorsi drammaturgici, i suoi contrasti, le sue finestre. Questa è la strada che normalmente mi interessa percorrere.

Per capire fino in fondo questo passaggio è necessario fare alcune precisazioni di ordine terminologico, e definire – sebbene in maniera superficiale – cosa intendiamo per suono e cosa, invece, per musica. Non sono la stessa cosa. L'universo sonoro si estende a tutto ciò che è udibile, indipendentemente che lo si percepisca con attenzione, e dunque il suono è qualcosa che esiste, che ci circonda spesso in maniera inconsapevole e involontaria, come il rumore bianco di cui parlavo prima. Talvolta può coincidere con la musica, mentre quest'ultima è, invece, un *dispositivo* di suoni, di relazioni, di gerarchie, è qualcosa che riesce a evidenziare una drammaturgia di contrasti e di aspetti anche emozionali.

*Il presente testo è rielaborato a partire da una conferenza tenuta dall'autore il 26 ottobre 2017 presso L'arboreto - Teatro Dimora di Mondaino. Il curatore ringrazia Fabio Biondi, Paolo Brancalioni, Simonetta Piscaglia e Margherita Gigante per la concessione del materiale.

¹ Da questa nozione ho preso spunto per il titolo di una pubblicazione – redatta con Andrea Cremaschi – dal titolo *Rumore bianco. Introduzione alla musica digitale*, Bologna, Zanichelli, 2008.

La materia del suono

Nel dispositivo sonoro del mio ultimo lavoro, *Anatomia* (2016), composto con Simona Bertozzi e con il supporto drammaturgico di Enrico Pitozzi, alterno costantemente momenti tessiturali (parlo spesso di “radure” sonore) ad altri tipici di una forma “pulsante”, che invece è qualcosa di molto articolato, ritmico, impulsivo, capace di condurre un alto grado di energia istantanea e ripetitiva. Al contrario invece della tessitura, dove i suoni distribuiscono l’energia nel corso di un tempo lungo, consentendo l’apprezzamento delle loro qualità più interne.

Queste due tipologie della materia sonora si incontrano in una riflessione più ampia sullo spazio del suono, divenuto oggi componente fondamentale del nostro ascolto. Le informazioni che riceviamo sull’ambiente ci servono sia per rapportarci con gli oggetti e i fatti intorno a noi, sia per integrare in maniera determinante le informazioni che arrivano dalla vista. Ascoltando la riverberazione di un suono – la sua possibilità di rimbalzare contro la materia di un ambiente – è dunque possibile fare delle ipotesi sulla dimensione di una stanza, o prendere in seria considerazione la qualità dei materiali che la compongono, oltre che sulla posizione da cui il suono proviene. Il suono ci può dare poi delle indicazioni sulla velocità e la direzione in cui si muove una sorgente, grazie anche all’effetto Doppler: per esempio, quando un’ambulanza si avvicina il suono è più acuto, mentre quando si allontana diventa grave. Materia e suono sono inestricabilmente correlati.

La diffusione musicale alla quale siamo abituati è stereofonica – da *stereós*, “tridimensionale” –, essa richiede la presenza di due distinte sorgenti sonore, gli altoparlanti, opportunamente posizionate e che diffondono ciascuna un diverso canale audio. Oggi questa modalità è sostituita da forme più sofisticate di organizzazione dello spazio, attraverso i sistemi *multicanale*, che hanno introdotto una vera e propria cultura dell’ascolto del suono in movimento, in cui lo spazio è divenuto un elemento centrale della composizione musicale. C’è un aspetto che in questo contesto è necessario sottolineare: la grande quantità – e qualità – di immagini, narrazioni, paesaggi, che è possibile creare con il solo movimento del suono. François Bayle ha coniato l’espressione *proiezione sonora* per indicare – con chiaro riferimento al mondo del cinema – la diffusione nello spazio della musica elettroacustica².

Modi e temi di collaborazione

Quando nel 2001 ho iniziato la mia collaborazione con Virgilio Sieni, era con lui la danzatrice-coreografa Marina Giovannini. Ascoltarono le mie composizioni, ci incontrammo e cominciammo così un lungo sodalizio durato fino al 2012. Come primo stimolo Sieni – che stava lavorando allo spettacolo *Babbino caro. Pinocchiulus sextet* (2001) – accolse e mise in danza una mia composizione integrale, un lavoro preesistente e autonomo, che si chiama *Flamenco* e che dura circa tredici minuti, organizzato a

² Cfr. F. Bayle, *Manières de faire des sons*, Paris, L’Harmattan, 2010.

partire dall'elaborazione, manipolazione e ricomposizione di materiali chitarristici esistenti, ripensati in un nuovo contesto sonoro. Dunque si trattava di un lavoro musicale, autonomo rispetto alla messa in scena. Ecco qui delinearsi un primo modello di interazione tra musica e scena: esiste una composizione autonoma e una coreografia composta a partire da quella musica. Il compositore scrive una partitura – eseguita poi dall'orchestra, come nel solco di Stravinskij o Čajkovskij, oppure che viene fissata su supporto, come nel caso della musica elettronica – e il coreografo compone la coreografia.

Il caso appena descritto è stato, tuttavia, l'unico della mia esperienza, perché in seguito la collaborazione con Sieni si è evoluta fino ad arrivare ad una sorta di prassi di composizione condivisa con il coreografo, in cui l'immaginario sonoro si concretizza in cellule e strutture che poco a poco prendono la forma definitiva di una vera e propria parte musicale. Questa è una modalità operativa – caratterizzata da un costante feedback – che permane ancora oggi nel mio lavoro per la danza. Progressivamente l'immaginario iniziale è trasformato in una serie di strutture di base a cui via via apporto le modifiche necessarie sulla base delle indicazioni ricevute, andandole poi a testare nuovamente in scena, per verificare se esse possano essere funzionali allo svolgersi della partitura coreografica. Si tratta, ben inteso, di un'attitudine non comune tra i compositori; è di fatto un processo che richiede un ritorno costante sulla forma composta, la cui versione finale si fissa dopo una serie di tentativi, di ascolti, di negoziazioni e di ripensamenti.

Se questi due – musica preesistente e musica composta per la scena – sono i poli principali all'interno dei quali agisce la composizione per la danza, ne esiste probabilmente anche un terzo, che non ho sperimentato molto di persona ma che si basa sull'idea di improvvisazione: vale a dire che la composizione della parte musicale avviene nello stesso momento in cui si sviluppa la coreografia in scena. L'improvvisazione è una pratica di grande interesse, che ho praticato molto negli ultimi anni sul fronte strettamente musicale e che consente di entrare in relazione profonda con altre persone (dei danzatori per esempio) oltre che con se stessi; una medesima struttura sonora può un giorno durare dieci minuti, un altro giorno venti, proprio perché è un modo di rapportarsi diversamente ad uno stesso schema in maniera tanto profonda da poterne anche cambiare la forma. Ovviamente il rapporto tra forma e improvvisazione è del tutto particolare e ci sono molti studi che affrontano questo tema: le tecnologie digitali all'interno di questo rapporto hanno ampliato il ventaglio delle possibilità mettendo a disposizione strumenti estremamente sofisticati per lavorare sull'improvvisazione della musica elettronica.

Su un piano diametralmente opposto è possibile evidenziare una generale e ulteriore dicotomia, che caratterizza la collaborazione tra compositore e coreografo durante la performance vera e propria: musica *suonata* vs *riprodotta*. La musica *suonata* prevede un'esecuzione *live* della partitura, il musicista-esecutore riveste un'importanza enorme nell'economia dell'opera, la influenza istante dopo istante e crea relazioni strutturali con i performer. La musica *riprodotta*, che non è certamente meno importante della precedente sul piano dei contenuti, attua una modalità diversa che non prevede cambiamenti proprio perché la musica è materiale fissato³ su un supporto e

³ Cfr. M. Chion, *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, Roma, Edizioni interculturali, 2004 (*L'art des sons fixés, ou La musique concrètement*, Fontaine, Métamkine-Nota Bene-Sono Concept, 1991).

semplicemente riprodotto ogni recita uguale a se stesso. Tutta la maggior parte del mio percorso con Sieni è di questo tipo; in gran parte anche il percorso con Simona Bertozzi, tranne il primo lavoro *Oratori_ae* (2014) e il recente *Anatomia* (2016) in cui invece ho suonato e suono dal vivo. Il mio modo di creare dal vivo musica elettronica, a differenza dell'interprete tradizionale di partiture musicali, può portare anche a introdurre delle sostanziali variazioni, sebbene non incidendo fortemente sul piano formale. Tali modifiche sono il frutto di una costante relazione di *ascolto* con quello che sta succedendo in scena e nella sala, una sorta di sismografo in cui mi metto in relazione con ciò che avviene: il suono, di conseguenza, risente di questa tensione e si modifica in molti dei suoi parametri. C'è una sensibilità all'ascolto che si mette in gioco.

Lo stesso Sieni – che fino a qualche tempo fa utilizzava musica riprodotta – negli ultimi anni ha adottato una modalità di relazione con compositori dal vivo, basti pensare al lavoro con l'amico contrabbassista Stefano Scodanibbio o le recenti coreografie realizzate insieme a Daniele Roccatò, altro contrabbassista di grande valore. La modalità della musica suonata apre a una domanda centrale: mostrare o meno il musicista, è in scena o è fuori scena? Qual è il fondamento drammaturgico di questa presenza? Sono questioni aperte che è difficile affrontare in senso sistemico in questo testo, posso solo dire che ogni coreografo deve confrontarsi con queste faccende intersecandole con la sua personale ricerca drammaturgica, così da dare un senso alle differenti presenze in scena, anche musicali.

Oltre alle due sopra elencate, c'è una terza strada, che possiamo definire come *live sound design*, una modalità di lavoro che riaffronta l'idea iniziale di suono concentrando l'attenzione sulla sua materialità primaria, intervenendo sulle sua morfologia e sulla possibilità di modularlo e trasformarlo in funzione di una struttura compositiva. Questo è un caso che ho esplorato in uno dei lavori più emblematici di Sieni che si chiama *Ossò* (2005-2012), con lo stesso coreografo in scena insieme all'anziano padre Fosco. In questo lavoro il suono è tutto dal vivo – non parlo volutamente di musica, ma di suono trasformato. Per esempio, all'interno della drammaturgia ci sono due scene che insistono sull'idea di tavolo sonoro sensibile⁴. La prima si svolge su un tavolo da cucina, con oggetti quotidiani; la seconda su un tavolo risonante completamente vuoto, in cui si sviluppa la relazione coreografica tra padre e figlio attraverso una serie di gesti-movimenti sul ripiano come strusciami, picchietti, percussioni. Da un punto di vista strettamente tecnologico stiamo parlando di un suono analogico elettroacustico, che chiama in causa il ruolo degli altoparlanti e dei microfoni. In questo caso si tratta di sistemi basati su microfoni a contatto, in grado di restituire il suono dell'interazione tra i corpi, gli oggetti e il tavolo. Dal punto di vista del *sound design* è anche interessante la microfonazione ed elaborazione del suono di alcuni tubi a neon usati nella prima sezione del lavoro, una tecnica con microcapsule che permette di esaltare le accensioni/spengimenti in maniera esponenziale; con la stessa tecnica si catturano e trasformano anche i suoni della voce dei due protagonisti, così come di

⁴ Da questo lavoro sono poi nati i tavolini sensibili realizzati da Tempo Reale per *T.E.L.* di Fanny & Alexander (2011) e *The Table of Earth* (2010) concepito e realizzato con il performer e vocalist americano David Moss.

altri oggetti di scena. E sempre dal punto di vista elettroacustico avevo progettato, insieme al mio collaboratore Francesco Canavese, una serie di sezioni completamente basate sull'effetto Larsen⁵, dove il suono era generato soltanto tramite i microfoni in scena e senza sorgenti, modulato lì per lì in maniera del tutto improvvisata per supportare le differenti azioni; una generazione di materiale che avviene quindi esclusivamente dal vivo senza alcun punto precedente di partenza.

In genere, la fase iniziale di lavoro con un coreografo è di tipo generativo: la composizione di una lunga serie di materiali grezzi all'interno dei quali sia possibile intravedere una potenzialità espressiva. Dopodiché si tratta di porre uno di questi materiali – poniamo un suono fisso o una struttura ritmica, modulare – in una situazione di priorità, attorno al quale si aggregano altri oggetti sonori, che con questo istituiscono una relazione, articolandosi in una forma musicale elementare, base per una composizione successivamente più complessa. Un dispositivo dunque caratterizzato da strutture gerarchiche e relazionali; è in una fase successiva di confronto che si tenta la possibilità di mettere in risonanza queste strutture con una visione teatrale: per questo motivo devono essere elementi potenzialmente in grado di reggere il rapporto con un disegno coreografico e – con questo – potersi mettere in relazione e modificarsi, anche su tempi lunghi. La composizione è subordinata alla naturale inclinazione di sviluppo di una struttura sonora, alla sua propensione a sfociare naturalmente in una tessitura, in una trama, in un quadro gestuale o in un impianto puntillistico. In questa fase relazionale l'obiettivo è fornire al coreografo elementi strutturati che possano essere sviluppati, espansi, contratti, arricchiti in relazione al suo pensiero coreografico, suggerendone anche piste nuove di ricerca, e considerando il suono come elemento di sostegno, avvolgente, con cui la coreografia possa entrare in un rapporto creativo, là dove il suono si fa corpo, fino a poter arrivare ad essere essa stessa una vera e propria presenza scenica. Le strutture sonore generate e ottenute attraverso tutti i processi di giustapposizione, sovrapposizione, interrelazione trovano una fissazione nel momento finale del montaggio. Si tratta di una azione compositiva vera e propria, che non soltanto stabilisce la forma definitiva della parte musicale, dandole un senso complessivo, ma che opera in maniera sostanziale sul livello di dettaglio più minimo. Tra cui quello di minimizzare il gesto tecnico: nello sfumato di un suono tenuto, per esempio, si opera nel rapporto tra una dimensione temporale e una dinamica, con entrate e uscite spesso al limite dell'udibile. Far uscire un suono come esce di scena un corpo: istantaneamente o progressivamente. Si tratta di aspetti apparentemente tecnici, ma determinanti, in grado quasi di esplorare il limite della percezione del pubblico.

Una delle parole chiave che mi è capitato di incontrare nel dialogo con i coreografi e che ho citato prima tra le funzioni del suono, è “sostegno”. La danza ha bisogno di essere sostenuta dal suono e tale sostegno può assumere forme e modi diversi, tra questi quella già citata di surrogato di silenzio o di “corpo sonoro”.

⁵ È il tipico fischio sinusoidale che si sviluppa quando i suoni emessi da un altoparlante ritornano ad essere captati con sufficiente potenza di innesco da un microfono e da questo rimandati al medesimo altoparlante, in un circuito chiuso.

Sono significative da questo punto di vista alcune opere pionieristiche di Sieni, come *Jolly Round is Hamlet* del 2001, per la cui seconda parte proposi a Virgilio di innestare una serie di oggetti sonori “quotidiani”, frutto di registrazioni ambientali nella stessa sala prove, sopra un finissimo continuum tonico⁶, un vero e proprio surrogato di silenzio, un elemento acuto dinamicamente debole al limite della percezione. Esso è diventato negli anni un elemento emblematico della nostra collaborazione, tanto che è poi confluito in altri suoi lavori, tra cui *Signorine* (2007), in cui il suono lieve – diffuso sempre a volume basso – è abitato da presenze reali, fatti sonori altri che accadono in scena; una sorta di paesaggio emotivo caratterizzato dalla giustapposizione di piani prospettici. Un silenzio dunque surrogato, sfumato nella sua componente musicale di “attesa”, di tensione simbolica verso qualcosa di raro e importante. Un silenzio che però, al pari di quello dell’esperienza quotidiana, è capace di sostenere e condurre il discorso coreografico così come di accogliere un paesaggio sonoro, testimonianza del brulicare di una comunità, sia essa antropica o squisitamente naturale.

Un’altra direzione è quella del *corpo sonoro*, vale a dire lo stimolo che il movimento del corpo può dare alla costruzione di un gesto sonoro, soprattutto nelle partiture *live* – nel momento in cui entro in relazione e interagisco con un corpo in movimento, e calibro, misuro le sonorità in relazione a quel corpo. Ma anche in senso generale e per la musica riprodotta, considerare gli oggetti sonori come personaggi, come corpi in movimento è qualcosa che appartiene senza dubbio al mio fare musica; ed ecco quindi che la relazione fisica oltre che simbolica diviene evidente. Ciò che mi interessa è la forma complessiva di una struttura sonora come di un singolo gesto: essi vengono spesso modulati secondo una logica di ripetizione variata, in cui lo stesso pattern ritorna ogni volta modificato, mai uguale a se stesso, sempre caratterizzato o interrotto da elementi di discontinuità. Come ad esempio nel primo movimento de *La natura delle cose* (2008) di Sieni, dove la protagonista Ramona Caia fa un percorso spaziale in cui – sorretta dagli altri danzatori – non tocca mai terra, ed è accompagnata in queste traiettorie sia da strutture sonore continue costantemente modulate sia da sequenze di gesti melodici in grado di creare una dimensione emozionale e di relazione corporea.

Elettronica dal vivo

Il lavoro con Simona Bertozzi introduce invece anche elementi diversi, pur mantenendo modalità operative simili. L’aspetto più diverso è la generazione iniziale, che avviene qui con una maggior densità di materiale e un numero più ampio di strutture brevi da testare. Elementi che ritornano, che si modificano o vengono scartati, magari maturando però con il tempo e pronti per essere rimessi in un nuovo circuito di senso. Dopo questa fase, anche con Simona si costruiscono tracce di lavoro che poi vengono elaborate in funzione della struttura coreografica, intervenendo in direzioni diverse e plasmandole per dar loro una forma complessiva e di senso. Il ciclo di lavoro

⁶ Un suono fisso anche complesso, caratterizzato da una ben precisa reperibilità in altezza.

del *Prometeo* e in particolare *Prometeo: il dono* (2015) opera su di un'alternanza di elementi sonori ripetitivi ed estremamente continui, in grado di dare forma ad energie completamente diverse. C'è sempre – in tutto questo – una musica che è *a servizio* e al contempo apre a una sua affermazione di *presenza*, come se il suono dicesse “*eccomi, ci sono*”.

Considerazioni analoghe ma con una prospettiva totalmente differente possono essere fatte per *Anatomia*, il lavoro realizzato da me, Simona ed Enrico Pitozzi. Si tratta, in primo luogo, di un lavoro con musica dal vivo che prevede la mia presenza in scena alternando due postazioni per il controllo del suono. Per ciascuno dei quadri formali (*Auricola*, *Nucleo ambiguo*, *Assone*, *Tendine*, *Ora serrata*, *Mirabile*, *Ipodermia* e *Anatomia*) di cui si compone il lavoro ci sono sonorità e strutture diverse tra loro. La prima sezione è un impianto *tessiturale* – ovvero suono una lunga struttura al sintetizzatore analogico, intervenendo su una unica fascia continuamente in movimento, un materiale musicale che si sviluppa in lunghezza nel tempo distribuendo l'energia, aprendosi e chiudendosi timbricamente per lasciar percepire la propria trama interna.

Tutto l'inizio è sostanzialmente una sorta di morfogenesi, con la parola – nella voce di Mirella Mastronardi – che genera la sezione iniziale dello spettacolo e che ricompare poi anche in altre sezioni. In tutta la prima parte (circa nove-dieci minuti) lavoro in una logica di *emersione* del suono, in cui tutto è sempre in totale movimento; l'unico parametro stabile è l'altezza, una nota di sol che imprime una costante di riferimento a tutto il resto dell'opera.

Le altre sezioni alternano passaggi fortemente ritmici a strutture nuovamente tessiturali così come elementi ciclici, legati all'idea di circolarità, oppure materiali dinamicamente molto forti in contrapposizione con stringhe sonore molto fini. All'interno di queste strutture formalmente definite opero introducendo continue varianti e lavorando su un'improvvisazione controllata, che si correla spessissimo con le azioni delle danzatrici in scena. Questo accade per esempio nella sezione *Mirabile* dove posso generare quattro materiali di lunga durata con la stessa impulsione ritmica ma con connotazioni timbriche diverse: gravi, acute, modulate, continue. Qui l'elemento portante è l'idea di *circolarità*: nella ripetizione continua e ossessiva di questi frammenti articolo serie continue di varianti, con entrate, uscite e sovrapposizioni, in un'ottica di gestione sorprendente del parametro temporale.

Musica suonata o musica riprodotta sono nel mio caso entrambe modalità funzionali a un'idea di relazione, a un contatto strutturato tra suono e gesto coreografico, il cui obiettivo è fornire la possibilità di far abitare la musica dalla danza e creare un dispositivo di pensiero in grado di estendere questo contatto allo spettatore.

Una riflessione che spesso faccio sulle parti per la danza è che questi materiali non hanno di fatto una vera e propria autonomia musicale, sono oggetti sonori esclusivamente compenetrati con la danza. Non esistono separatamente. La loro necessità è nell'incontro con la scena, nel corpo a corpo tra suono e anatomia, tra suono e luce, nella trama complessiva della coreografia. Diciamo che sono suoni *discreti* che esistono *per* la relazione.

Nancy Tobin

LA CONCEPTION SONORE POUR LA SCÈNE

Je pense que le plus beau moment de la création est celui où elle nous dépasse, le moment où le hasard de nos recherches intuitives fait apparaître devant soi ce qui est le plus juste.

Je pratique la conception sonore pour la scène au Québec depuis 1997. En théâtre, j'ai travaillé surtout auprès de Denis Marleau et de Stéphanie Jasmin (UBU compagnie de création) notamment sur le spectacle *Les Aveugles* (2002) et avec François Girard, le cinéaste, en 2001 sur *Novecento*, entre autres. En danse contemporaine, j'ai collaboré avec Danièle Desnoyers (compagnie Le Carré des Lombes), sur plusieurs de ses projets dont *Concerto grosso pour corps et surface métallique*, présenté à la biennale de Musique de Zagreb en 2003.

Récemment, j'ai terminé une maîtrise recherche-crédation à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM¹. Ce projet m'a permis de me dédier à l'étude de mes archives sur les processus de création de spectacles pour la scène, cumulés entre 1998 et 2014². Durant ce hiatus de ma vie professionnelle, je cherchais à mieux comprendre et à nommer les stratégies récurrentes qui facilitaient une conception sonore pour la scène. La transmission est de plus en plus importante pour moi. Depuis quelques années, j'enseigne la conception sonore pour la scène à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM et ce avec un vif plaisir.

Dix principes ont émergés suite à l'étude des archives et à l'effort de me souvenir et d'écrire (raconter) dans le détail l'histoire des processus de création de certains spectacles.

Les principes de conception

1) *Il n'est pas nécessaire de connaître la musique pour concevoir le son pour la scène.*
À mes débuts, mon travail dans les salles de théâtre, à étudier l'espace et les haut-

¹ Dans ce qui suit, plusieurs extraits de mon mémoire sont présentés, ils sont découpés et recollés ici, sans ordre hiérarchique, ni liant: une interprétation en mode staccato de ma traversée académique: Mémoire recherche-crédation, École supérieure de théâtre, UQAM, sous la direction de Marie-Christine Lesage, décembre 2017.

² Une première version de certaines parties de cet article va bientôt paraître dans la publication qui suit: N. Tobin, *Écritures chorégraphiques et sonores imbriquées: récits de collaborations avec Danièle Desnoyers*, dans M.-C. Lesage et J. Bienaise (dir.), *Pratiques interdisciplinaires: processus de création en arts vivants*, dans «L'Annuaire théâtral», <XXXII>, 2016, n. 60 (à paraître).

parleurs, à distinguer les fréquences sonores (timbres) et à les identifier, a été l'équivalent du travail de solfège et de répétition de gammes de la personne musicienne en formation. La musique et le sonore, deux approches différentes qui mènent au même résultat: celui de créer pour l'ouïe une matière sensible.

La personne conceptrice sonore n'est pas un imposteur même si elle ne connaît pas le langage de la musique, même si elle ne maîtrise pas un instrument. Il est possible de composer avec le son. Les haut-parleurs et les microphones peuvent également être des instruments sensibles, expressifs. Ces préoccupations sont au cœur de ma pratique.

2) Une composition pour la scène ne peut exister en soi. L'œuvre de la conception sonore se poursuit dans l'espace acoustique et en fonction de la disposition des haut-parleurs. Elle s'imbrique au sein de cet univers sensible et n'existe pas en dehors de lui.

Il est impossible de réaliser un disque compact ou un fichier ".*aif" qui permettra de fidèlement témoigner de l'expérience d'écoute du spectacle. L'auditeur dans un autre espace plus intime est convoqué à une nouvelle expérience, différente de celle du spectacle.

3) Il est important de circonscrire un périmètre, de s'astreindre à un vocabulaire déterminé spécifiquement pour la création afin de cadrer la recherche. La discipline que cet effort impose favorisera une cohérence entre les interventions.

En début d'un processus de création, il est important de déterminer un vocabulaire qui semble juste en fonction du texte et des discussions avec la mise en scène. Il faut en quelque sorte choisir les instruments, monter "l'orchestre". Pour moi, les instruments sont tous les sons enregistrables, les haut-parleurs et l'espace. Les possibilités sont vastes, trop multiples, le danger de créer une série de sons fortuite est imminent. Il est important de circonscrire un périmètre en lien avec le texte et avec les approches dramaturgiques de la création. Une écriture sonore, qui participe à la dramaturgie en tant que langue propre et autonome, peut ainsi se développer.

4) Entre chorégraphe ou metteur en scène et concepteur, une connivence est absolument indispensable. Elle prédispose le processus de recherche à un aboutissement bien intégré du son au sein de la création scénique.

Auprès des belles personnes exceptionnelles avec qui j'ai eu la chance de travailler, j'ai rencontré en moi une meilleure personne, non seulement pour l'exercice de ma profession, mais aussi sur le plan humain. J'ose croire, du moins je l'espère, que ce fût réciproque.

5) Le son est pris en considération au début du processus de recherche de la mise en scène ou de l'écriture chorégraphique.

Avant même de travailler avec les danseurs, Danièle Desnoyers et moi, nous nous rencontrions. Elle me racontait ses rêves, ceux qui émergeaient autour des idées de sa nouvelle création. Sa recherche à peine précisée, elle m'en parlait en toute liberté. Nous nous connaissions bien, nous nous aimions bien. C'était une grande chance

pour moi, pour nous, de trouver le son pour nous accompagner et de se développer dès les premiers balbutiements.

6) *Idéalement, la conception sonore se développe dès le début dans le lieu où l'œuvre scénique sera diffusée.*

Concevoir le son dans un contexte où se trouvent tous les éléments qui interagissent dans le développement de l'écriture est la situation idéale. Il s'agit donc de pouvoir créer dans une salle dont la grandeur et les propriétés acoustiques sont comparables à celle où sera présenté le spectacle, avec les haut-parleurs sélectionnés, positionnés aux bons endroits.

Plusieurs spectacles sur lesquels j'ai travaillé ont été développés dès le début au Musée d'art contemporain de Montréal dans le cadre d'un programme de résidence à la salle Beverly-Rolph-Webster. Le lieu, une boîte noire avec l'aire publique configurable, a été idéal pour le développement du spectacle conçu et réalisé par Denis Marleau: *Les aveugles* (2002), notamment.

7) *Un rapport de confiance et de complicité avec ses collaborateurs concepteurs (interprétation, éclairages, décor, costumes, etc.) est essentiel à la bonne intégration du son.*

Cet extrait de mon mémoire de maîtrise où il est question de l'amplification de la voix des interprètes est un excellent exemple pour illustrer combien ce principe est important:

L'utilisation des lavalliers³ est essentielle à la réussite de l'amplification inaudible⁴ de la voix. Il est aussi primordial de démarrer la recherche de son positionnement sur l'acteur au début du processus de création. Elle implique plusieurs concepteurs: costumes, maquillages et coiffures. C'est important dès les premières répétitions d'identifier les contraintes et d'impliquer toutes les personnes concernées. Le microphone doit être bien fixé dans les cheveux de l'acteur (il ne doit pas bouger malgré ses mouvements), le fil entre le microphone et le boîtier, et le boîtier lui-même, doivent être intégrés au costume sans nuire au confort de l'acteur, et ce peu importe sa position de jeu. C'est dans le contexte du "Pessoa"⁵ que j'ai découvert combien ces conditions étaient essentielles à la bonne intégration du microphone. Avec le concepteur de costumes (Zaven Paré) et de maquillages (Angelo Barsetti), nous avons convenu de la position du boîtier dans le costume, afin que Paul Savoie soit confortable dans sa position couchée, et de la position du microphone afin qu'il soit invisible pour le spectateur (la coiffure a été adaptée). Les positions ont été peaufinées pendant les répétitions en même temps que les costumes, le décor et les accessoires en fonction des besoins de l'acteur et de la mise en scène.

³ Petit microphone facile à dissimuler souvent positionné dans les cheveux de l'interprète.

⁴ Par amplification "inaudible" j'entends une amplification de la voix de l'interprète où la technique demeure imperceptible. La voix se perçoit toujours liée au corps de l'interprète, un peu plus forte, mais jamais avec une sonorité artificielle. Lorsque l'amplification que je nomme "théâtrale" est bien réussie, le spectateur a l'impression que l'acoustique de la salle est très bonne et qu'il n'y a pas d'utilisation de microphones, ni de haut-parleurs.

⁵ *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997), mise en scène de Denis Marleau, UBU compagnie de création.

8) *La personne régisseuse de son est performeuse et interprète. Le succès de la conception sonore au sein d'une création scénique dépend de sa sensibilité et de la qualité de son implication.*

La diffusion des sons, comme lorsqu'il s'agit de révéler les notes de son instrument, s'effectue avec une grande attention et une sensibilité d'écoute, en synergie intime avec le jeu des acteurs. La personne régisseuse doit être à l'affût de toutes les modulations de projection vocale, si petites soient-elles, pour baisser le microphone lors d'un accent plus prononcé de l'acteur, juste suffisamment, précisément, afin de ne pas trop faire entendre le microphone. Le laisser ouvert à pleine intensité lors d'une projection soudaine de l'acteur aurait pour résultat de trop amplifier la voix. Dans cette situation, la technologie est très audible, désagréable à entendre.

Son plus grand défi est celui de dissimuler tout ce qui peut révéler la technicité du son et faire outrage à l'intégration inhérente de la conception sonore au spectacle. Comme un instrumentiste qui varie et contrôle les intensités de son jeu, les gestes de la personne régisseuse à la console sont précis, attentionnés. Jamais un micro n'est trop fort, jamais une musique ne se déploie sans être maîtrisée.

9) *Les haut-parleurs, les microphones et tous les appareils de la diffusion sont les instruments de la conception sonore. La maîtrise de leur potentiel d'expression et de leurs limites est essentielle.*

Ne pas maîtriser les bases, de la technique du son et un minimum de connaissances en acoustique, représentent des handicaps sérieux à la capacité de créer des conceptions qui soient originales et bien intégrées à l'espace de la scène. Les haut-parleurs, les microphones et tous les autres appareils qui servent à la diffusion du son sont aussi des instruments. L'espace du théâtre est la cage de résonance de ces instruments, comme le corps du violoncelle. Il est impératif de pouvoir les utiliser à bon escient, en toute connaissance de cause.

Une personne guitariste n'est pas luthière ni ingénieur, mais elle connaît suffisamment son instrument pour savoir comment les cordes résonnent différemment en fonction de gestes précis. Elle sait choisir son instrument, reconnaître ses qualités acoustiques, vibratoires. Elle connaît les différentes pédales qui peuvent produire les effets recherchés. Elle peut choisir quel amplificateur sera convenable pour une situation donnée. Réaliser une conception sans considérer le contexte de diffusion est analogue au guitariste électrique qui joue de son instrument sans considérer tous ces paramètres qui influencent certainement le pouvoir d'expression de son instrument.

Les haut-parleurs et les microphones sont comme le piano du pianiste. Le studio de mixage, où s'écrivent les sons, est l'équivalent de la partition du compositeur. Ne pas connaître les bases techniques des appareils utilisés, que ce soit pour générer ou diffuser les sons, limite les possibles d'expression.

10) *Le théâtre est le lieu privilégié pour créer des systèmes sonores vivants.*

Comme matière première, tel le marbre en sculpture, j'utilise souvent le larsen et les sons électromagnétiques pour composer. Contrairement à la nature plutôt stable du matériau "sculptable", le larsen et les sons électromagnétiques sont en constante

mutation, influencés par de multiples paramètres. Travailler avec ces sons imprévisibles, introduit des nouvelles approches qui exacerbent la qualité “vivante” des arts de la scène.

Intégrer cette stratégie au sein d’un spectacle comporte des risques, met les interprètes et la personne régisseuse en situation de vulnérabilité. La situation instable dans laquelle nous nous trouvons contribue à faire en sorte que notre implication soit interpellée de manière aiguë. Cette qualité de présence est introduite par le sentiment de l’urgence de faire dans une situation instable et fragile. L’introduction du danger qui menace constamment de tout faire déraiper, la présence et la vigilance nécessaires pour s’adapter et tenter de maîtriser ce qui n’est pas tout à fait prévisible, sont des qualités qui, intégrées au sein d’un spectacle, le rendent d’autant plus vivant.

Au lieu de chercher à retrouver la même chose à chaque représentation, il faut accepter ce qui se présente et composer avec cela en temps réel. S’adapter, apprivoiser la nature sauvage des sonorités.

Tel que mentionné précédemment, l’émergence des principes est survenue lors de la rédaction des récits sur les processus de création. Voici à titre d’exemple, l’histoire de la création du spectacle *Concerto grosso pour corps et surface métallique* de Danièle Desnoyers.

Récit de conception: un exemple

Aller au-delà d’une diffusion utilitaire, afin de faire ressentir le son davantage que seulement l’entendre est un aspect intrinsèque à mon approche de la conception sonore. *Concerto grosso pour corps et surface métallique* (2003) de la chorégraphe Danièle Desnoyers, a joué un rôle cardinal dans son développement.

En 1999, Danièle m’invite dans la salle de l’Agora de la danse pour écouter un plancher, plus précisément une danseuse bouger sur un plancher de métal. Elle en est à ses tout premiers essais. La chorégraphie, l’écriture gestuelle n’existent pas encore. Elle me consulte afin de savoir comment il serait possible d’exploiter le son produit par le mouvement de la danseuse, Sophie Corriveau, sur la surface de métal. Est-il possible d’aller au-delà du son acoustique produit par le frottement des pieds sur la surface?

À la suite de cette première écoute acoustique, j’ai proposé à Danièle de faire l’amplification du plancher afin d’entendre davantage le frottement entre les surfaces, la résistance de l’air, les textures de la poussière, du plissement du cuir, les rebonds de lacets. Lors de ces premiers essais, il n’est pas question de procéder à une amplification du plancher par une disposition sophistiquée de microphones autour de la surface. Je savais que cette méthode serait trop coûteuse et complexe à mettre en œuvre, considérant les habituelles conditions financières des créations de danse au Québec.

La stratégie utilisée a donc été celle de fixer un petit microphone lavallier sur la chaussure. Cette méthode a été conservée jusqu’à la fin du processus de recherche et s’est raffinée au fur et à mesure que nous avançons. Deux danseurs seulement, sur l’ensemble des sept, portaient des microphones et cela était suffisant pour donner

l'impression que le plancher entier était amplifié. Je me souviens d'ailleurs qu'à la fin de certaines représentations, il n'était pas rare de voir des spectateurs toucher le plancher pour tenter de comprendre, je suppose, les dessous de l'espace de vibrations intenses dans lequel ils avaient été immergés.

L'espace amplifié au cours de la recherche, au fur et à mesure des multiples résidences de création, est devenu riche, complexe, intrigant. Intimement lié à la gestuelle, il était presque impossible de ne pas être happé, subjugué. Comment peut-on en arriver à produire un tel effet? Comment est-il possible de créer une surface qui soit si vivante et évocatrice par les gestes qui s'y inscrivent et résonnent, au point que les gens ressentent le besoin de la toucher pour confirmer le réalisme de leur expérience?

Maintes stratégies de fixation du microphone ont été mises à l'épreuve pendant le processus de recherche. Cependant, la puissance sensible de la captation ne se situe pas au niveau de sa capacité à bien représenter le contact de la surface. Tous les sons repris par le microphone étaient traités en temps réel pendant toute la durée du spectacle. Ainsi, ils étaient entendus de manière transposée, étant complètement transformés par l'utilisation de différents procédés.

Un des procédés importants de la conception sonore de ce spectacle a été l'utilisation d'un effet qui permet de changer la hauteur du son. Pendant toute la durée de la représentation, chaque contact du pied sur le plancher métallique est descendu de plusieurs octaves. Par l'entremise de ce procédé, tous les sons étaient transposés dans un registre grave, comme si au piano je n'utilisais que les touches les plus éloignées à l'extrême gauche du clavier. Les sons étaient ainsi transformés à un point tel qu'il devenait impossible de percevoir d'où ils provenaient (leur source); mais il était tout de même possible de ressentir qu'ils étaient liés aux gestes. Une basse continue, comme un vrombissement constant, naissait de la danse et faisait corps avec elle.

L'utilisation des haut-parleurs non seulement pour diffuser, mais aussi pour transformer le timbre et le comportement physique des sons, constitue un autre procédé crucial de la conception sonore pour cette création. Accrochés à une tour imposante suspendue au centre de la scène, plusieurs haut-parleurs "cornets" ou à pavillon, projetaient la matière sonore et transformait le timbre. Ces haut-parleurs, dont l'utilisation est atypique dans un théâtre, sont normalement utilisés à l'extérieur. Leur capacité à projeter loin et à exagérer le registre des hautes-moyennes fréquences les prédisposent à être utilisés dans des contextes où la situation d'écoute n'est pas favorable aux subtilités (pour faire entendre les annonces sur un circuit de course automobile par exemple). Nous les retrouvons au Québec particulièrement autour des patinoires extérieures. C'est d'ailleurs ce qui a inspiré leur utilisation pour *Concerto grosso*. Dès les premiers essais sur le plancher métallique, le frottement de la chaussure avec embout de métal résonnait comme une lame de patin sur la glace.

Pendant le spectacle, à certains moments précis, des extraits de musique de piano (Morton Feldman, Alfred Schnittke) étaient diffusées dans ces haut-parleurs. Le timbre fragile et nuancé du piano était modifié par cette diffusion et sa texture s'en trouvait transformée: plus métallique. La diffusion des cornets conférait aux sonorités de piano un niveau d'appartenance et d'intégration plus élevé au sein de la création. Les sons semblaient inhérents à l'univers de la scénographie spécifique du spectacle.

D'autres musiques, composées par moi, ainsi que les sons de frottements des souliers s'entendaient également de cette tour de haut-parleurs⁶.

En plus du système installé au cadre du théâtre⁷, de la tour de cornets et de deux petits moniteurs (retours) sur scène pour les danseurs, deux haut-parleurs de type "sub" ou "sous-graves"⁸, étaient utilisés pour faire entendre les sons graves des microphones. Cette présence constante dans les basses fréquences diffusée par les haut-parleurs de sous-graves, situés au lointain, c'est-à-dire juste derrière l'espace de jeu (de danse), de part et d'autre du plancher, un haut-parleur à jardin et un autre à cour.

Cet emplacement est inhabituel et bien volontaire puisqu'il permettait de transformer le comportement physique des sons captés, autre procédé important de la conception sonore de cette création.

Lorsqu'un microphone est devant le haut-parleur qui diffuse les sons qui sont captés par ce dernier, un son désagréable est généré: le larsen. C'est un phénomène naturel, physique, inévitable dans cette situation. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle lors de concerts et dans un théâtre, le système de diffusion est situé devant la scène, au niveau du cadre. Puisque tous les microphones (sur scène) sont positionnés derrière les haut-parleurs, il est possible d'entendre les captations sans larsen.

Dans le cas de *Concerto grosso pour corps et surface métallique*, j'utilisais cet effet de larsen à bon escient. Le phénomène de larsen (feedback) se produisait en temps réel, en simultané avec le traitement de la hauteur des sons captés. Le spectateur entendait ainsi une matière captée par les microphones et reliée à la gestuelle, mais pas représentative de ce à quoi l'on pourrait s'attendre normalement comme son reproduit, c'est-à-dire le frottement des chaussures sur la surface métallique. Ainsi, cette matière entendue, très basse et décalée, introduisait une distance entre le geste et la captation, espace mystérieux, intrigant, irrésolu, qui obligeait le spectateur à créer pour soi: combler le vide entre ce qui est vu et ce qui est entendu. Cette implication intime et subjective, vécue pendant la représentation, est possiblement ce qui a poussé certains à vouloir toucher le plancher.

Qu'est-ce qui se situe au cœur de la puissance sensible de cette tactique d'amplification?

Il ne s'agit pas du changement de la hauteur du son, même si l'espace ainsi introduit entre le son capté et le son diffusé peut exciter la curiosité du spectateur. D'ailleurs,

⁶ Voir un extrait vidéo qui se trouve à cette adresse: <https://vimeo.com/179682187> (dernière consultation: 12 avril 2018). La tour n'est pas dans l'image, elle se trouve hors du cadre de la caméra, à droite. La qualité sonore de l'extrait laisse à désirer, mais nous pouvons tout de même y voir et entendre le lien entre le geste et le traitement des sons captés. Les éléments percussifs sont préenregistrés et tout le reste de la matière sonore provient de la captation du microphone sous la chaussure. La qualité métallique qu'il est possible de percevoir dans l'extrait provient surtout de la diffusion par les cornets.

⁷ Système de diffusion typique d'une salle de théâtre, composé de haut-parleurs positionnés de part et d'autre (jardin et cour) devant le cadre de scène, souvent suspendus et non visibles.

⁸ Ces haut-parleurs sont aptes, par exemple, à diffuser la contrebasse tandis que d'autres haut-parleurs, optimisés pour la diffusion des registres des hautes et moyennes fréquences, diffuseront le violon et l'alto d'un ensemble de cordes. Souvent, dans un théâtre, le système au cadre de scène est composé de haut-parleurs pour les registres hautes-moyennes fréquences (suspendus) et de sous-graves (déposés au sol, sur la scène).

dans le spectacle *Jimmy* mis en scène et interprété par Marie Brassard⁹, cette technique appliquée à la voix est employée largement pour simuler un registre vocal plus grave. La voix traitée de Marie Brassard introduit une étrangeté, une dichotomie entre son registre vocal et son aspect physique. Cette distorsion de la réalité est captivante, mais pour *Concerto grosso* le traitement se situe aussi sur un autre plan, celui où est introduit une part d'imprévisible, de fragilité, de danger pour le concepteur, la chorégraphe et les danseurs. C'est grâce à l'utilisation à bon escient de l'effet de larsen que le son n'est plus fixe, qu'il devient un personnage vivant avec qui il faut composer.

The word "feedback" was not coined in connection with music or sound. In general it is the description for processes that sustain themselves by feeding a systems output back to its input, thus creating a loop. These loops are not perfect, they can contain an evolving element, which explains their relevance in living systems¹⁰.

Cette idée de "système vivant" dont parle Knut Aufermann est fondamentale en ce qui concerne le risque et l'intérêt de créer des situations de larsen au sein d'une création scénique. Le phénomène de larsen est un système autonome, qui a une vie en soi, qui se développe de manière imprévisible. Sa présence, sans cesse audible dans *Concerto grosso pour corps et surface métallique*, introduisait une mise en danger implicite, une invitation à redécouvrir chaque représentation. Les interprètes, ainsi que moi-même, nous devons à chaque représentation, ou devrais-je dire à chaque *présentation*, apprivoiser, tenter de contrôler le personnage du feedback afin que nous puissions nous retrouver dans l'écriture chorégraphique et sonore prévue. Une adaptation constante était exigée. Cette qualité de présence introduite par le sentiment de l'urgence de faire dans une situation instable et fragile, l'imminence de la perte de contrôle, est fondamentale. L'introduction du danger qui menace constamment de tout faire déraiper, la présence et la vigilance nécessaires pour s'adapter et tenter de maîtriser ce qui n'est pas tout à fait prévisible, sont des qualités qui, intégrées au sein d'un spectacle, le rendent d'autant plus vivant¹¹.

Le théâtre est le lieu privilégié pour créer des systèmes sonores vivants.

⁹ Spectacle créé à Montréal dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques en juin 2001.

¹⁰ K. Aufermann, *Editorial*, dans «Resonance Magazine», IX, 2002, n. 2 (*Feedback*), p. 1.

¹¹ Ces derniers paragraphes démontrent bien de quelle manière les principes se sont explicités au fur et à mesure de l'avancement des histoires sur les processus de création. D'autres récits sont racontés dans mon mémoire intitulé *Le son au théâtre et en danse contemporaine: les principes conceptuels récurrents de ma pratique*. L'émergence de tous les principes s'y retrouve. Il sera disponible en ligne sur <http://www.archipel.uqam.ca/>.

SEZIONE III.

L'IMMAGINE SONORA

Ogni parte, anche se impercettibile in sé, contribuisce a formare il carattere della rete nel suo insieme. In altre parole, le singole parti e le configurazioni musicali che ne risultano restano subliminali, ma ogni parte e ogni configurazione in rapporto alla struttura globale è trasparente, in modo tale che ogni modificazione del dettaglio conduca al cambiamento, anche lieve, dell'effetto totale.

G. Ligeti, *Ligeti in conversation with Péter Vármai, Yosef Häusler, Claude Samuel and Himself*, London, Eulenburg Books, 1983, p. 136.

Jean-Paul Quéinnec

EFFETS DE CONSTELLATION DE LA DRAMATURGIE SONORE AU THÉÂTRE

Depuis 2010, la Chaire de Recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre propose un programme de recherche-crédation qui consiste à expérimenter et à démontrer que l'émancipation de la création sonore au théâtre est l'occasion d'une mutation de l'espace scénique vers une dimension transmédiatique. Cette démarche puise son inspiration d'une longue lignée d'artistes et de penseurs qui ont cherché à défaire le son de sa soumission à l'action dramatique comme à la perception visuelle. Nous pensons, entres autres, aux futuristes qui réclamaient un son à l'égal des autres autres composantes scéniques¹, aux néo-avant-gardes tels que John Cage et son approche interdisciplinaire qui se voulait un dialogue et une «fertilisation croisée» entre les arts², à Pierre Schaeffer qui élargissait la considération du son en dehors de la musique ou encore à Heiner Goebbels³ ou à Georges Aperghis, où l'utilisation innovante de la voix, du son, de l'espace et du corps se produisait dans une esthétique non hiérarchisée. De même aujourd'hui, notre recherche est empreinte des conceptions sonores électroniques de Scott Gibbons avec Romeo Castellucci ou de l'approche phonographique d'Alain Mahé avec Joseph Nadj ou Daniel Jeanneteau.

À l'instars de ces créateurs, la dramaturgie sonore qui nous intéresse revendique avant tout son appartenance à la culture auditive et au concept d'auralité dont le corps en est la producteur même⁴. Notre processus se conçoit à la fois dans un rapport au corps en écoute au sein d'environnements réels et concrets, et dans la culture inhérente à ces environnements. C'est la raison pour laquelle, en 2015, nous avons orienté le programme de la Chaire sur la notion de mobilité.

Dans cet article, nous verrons alors comment la notion de mobilité a permis de renforcer notre inscription dans le champ des études intermédiales, et d'ouvrir notre pratique aux arts sonores. Entre la mobilité et la valorisation de l'écoute, nous justifierons le tournant "spatial" de notre dramaturgie sonore *hors les murs* du théâtre qui s'appuie sur un théâtre environnemental et performatif (Schechner), mais réactualisé grâce aux nouvelles technologies. À la suite de cette approche écologique, nous montrerons que l'espace scénique, sous le prisme d'une dramaturgie sonore mise en réseau, révèle son potentiel collaboratif.

¹ Voir les travaux de M. Ovadjia, notamment son ouvrage *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic*, publié chez McGill-Queen's University Press en 2013.

² Voir L. Verner, *L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art*, dans «Marges», <II>, 2005, n. 4, pp. 30-44.

³ Voir la belle analyse de M.-C. Lesage dans son article *Une théâtralité déterritorialisée et réinventée. À propos d'Eraritjaritjaka – le musée des phrases de Heiner Goebbels*, dans «Ligeia», XXI, 2008, nn. 81-84, pp. 133-141.

⁴ Voir L. Kendrick, *Auralité et performance de l'inaudible*, dans J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, CNRS, 2016, pp. 191-200.

Pour approfondir cette question, nous exposerons une recherche-création, *Phonographie 2: Val-Jalbert* qui, depuis un environnement spécifique (Val-Jalbert, un village fantôme au Québec), a relié le son, la danse (avec notamment la chorégraphe françaises Emmanuelle Huynh et le sonographe Matthieu Doze), la vidéo et la dimension transmédiatique (la web radio et les réseaux sociaux). Nous verrons comment la pratique de la phonographie s'est avérée être une dynamique interrelationnelle avec le spectateur internaute produisant, de retour au th tre, une écriture dispersive et participative à travers laquelle la dramaturgie sonore se révèle, au-delà de sa force d'articulation, comme un champ de constellation entre des personnes (artistes ou non), des cultures, des médias, des espaces et des temps.

Légitimer une dramaturgie sonore

Chris Salter remarquait que si depuis quarante ans, le son devenait un élément crucial dans la conception th trale grâce à la sophistication des technologies, on ne s'était pas encore penché sur l'élaboration de principes cohérents d'une dramaturgie sonore⁵. Ce constat reposait particulièrement sur le manque de relation entre les nouvelles formes d'arts d'interprétation interactives et le th tre traditionnel. Sa définition d'une dramaturgie sonore prenait surtout en compte le temps de l'organisation et les formes de réactions du son au sein de la performance th trale. Cependant, avant de revenir sur cette dimension événementielle de la dramaturgie sonore, nous souhaitons déterminer sa place plus tôt au sein du processus de création.

La présence du son au th tre a évolué. Sa légitimation contribue à son émancipation. De plus en plus, le son se conçoit et se comprend de manière décisive dans la fabrication et la représentation de la pièce. Ainsi *L'écriture sonore*⁶, comme la désigne Daniel Deshays, prend part de manière plus substantielle à l'élaboration réflexive et pratique de la dramaturgie du spectacle. En contribuant à ce qui s'écrit avant le passage au plateau, on peut dire que la dramaturgie 1 telle que définie par Joseph Danan⁷, ne concerne plus seulement l'écriture dramatique mais aussi la conception du son. Dans un entretien, Catherine Gadouas, une créatrice sonore qui a marqué l'histoire du th tre québécois contemporain, nous décrit la manière dont elle a su prendre de l'écart avec le texte:

Dans *Les émigrés* (1996) de Slawomir Mrozek, mis en scène par André Brasseur, à travers un dispositif sonore, j'ai superposé une histoire qui n'était pas dans le texte. La pièce se déroulait en sous-sol et racontait l'histoire de deux

⁵ Voir C. Salter, *Dramaturgie du son: Conception interactive pour la performance sur scène*, dans J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Le son du th tre. I. Le passé audible*, «Th tre/Public», <XXXVII>, 2010, n. 197, pp. 73-79.

⁶ Dans son livre, *Pour une écriture du son* (Paris, Klincksieck, 2006), D. Deshays élabore une réflexion sur les différents gestes et moments de la création sonore, où l'enregistrement et la conception sonore dans son ensemble forment une écriture, une signature propre aux différents concepteurs (pp. 13-17).

⁷ Voir J. Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Acte Sud, 2010, p. 76.

types complètement isolés du monde, qui ne percevaient que les résonances de l'eau dans la tuyauterie. À certains moments, ils entendaient les gens qui fêtaient l'Action de grâce. Pour renforcer la solitude des deux personnages, j'ai alors conçu une bande-son sans aucune musique à travers laquelle, uniquement à partir de bruitages de voix, de pas, de portes, j'inventais la vie de différentes familles. Brassard se servait de ces sons quand les acteurs restaient dans de grands temps de silence à écouter la vie et la fête au-dessus d'eux⁸.

Si cette création aurale et narrative revalorise la contribution du son elle permet aussi de nourrir et de réinventer des relations dramaturgiques entre la vue et l'écoute. L'émancipation du son au théâtre ne revient pas à faire en sorte que le son subordonne à son tour les autres instances scéniques (sa force de manipulation est réelle), mais à produire une force d'articulation non seulement sur le plan du récit mais aussi sur le plan des médias. Pour Deshays, «le son, au théâtre, n'existe pas en soi. Il ne trouve sa place que confronté aux éléments qui font théâtre durant la représentation»⁹. Aujourd'hui, l'approche organique du plateau, à travers des solutions techniques plus malléables et à portée de main, offre des possibilités d'interaction entre le son et le visuel qui, au-delà du sens, se préoccupe davantage de la substance.

La perspective intermédiaire du son *du* théâtre¹⁰

Ainsi, dans une perspective intermédiaire, qui se fonde sur les dynamiques des relations, le son occupe une position centrale¹¹. Depuis toujours, le théâtre n'appartient pas à une discipline isolée. Jean-Marc Larrue rappelle que le théâtre est non seulement un média, mais pour reprendre le concept de Chiel Kattenbelt, il peut se définir comme un «hypermédia» en ce qu'il fédère divers médias, techniques et technologies médiatiques¹². Sur le plan disciplinaire, le théâtre contemporain a profité de cette diversité médiatique pour entamer sa migration artistique¹³ en substituant à la scène fédératrice des processus dramaturgiques qui accumulent des matériaux hétérogènes¹⁴ et développent une esthétique non hiérarchisée¹⁵ et dialogique entre les médias comme

⁸ Voir C. Gadouas, *Quand le son écrit ce qui n'est pas dit*, dans J.-P. Quéinnec (dir.), *Émancipation et pluralité des pratiques sonores*, «L'Annuaire théâtral», <XXXII>, 2016, nn. 56-57, pp. 232-237.

⁹ D. Deshays, *Pour une écriture du son*, cit., p. 115.

¹⁰ Je fais ici allusion au groupe Le Son du théâtre / Theatre Sound, fondé en 2008 et dirigé par Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jean-Marc Larrue. Ce groupe est demeuré actif jusqu'en 2012.

¹¹ Voir G. Brown, G. Hauck et J.-M. Larrue, «*Mettre en scène*»: une approche intermédiaire de la réalité théâtrale actuelle, dans Iis. (dir.), *Mettre en scène*, «Intermédialités», <VI>, 2008, n. 12, pp. 9-12.

¹² Voir J.-M. Larrue, *Du média à la médiation: les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale*, dans Id. (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, pp. 27-56.

¹³ Voir M.-C. Lesage, *Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec*, dans «Globe», XI, 2008, n. 2, pp. 169-184.

¹⁴ Voir F. Baillet, *Heiner Müller et l'hétérogénéité*, dans J.-P. Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2005, pp. 26-30.

¹⁵ Voir H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. P.-H. Ledru, Paris, L'Arche, 2002 (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999).

entre les disciplines convoqués. Une hétérogénéité que Florence Baillet replace plus spécifiquement sur le plan sonore:

L'hétérogénéité est dans ce cas étroitement associée à l'idée de polyphonie, à ceci près qu'elle n'est pas seulement la trace d'une multiplicité des voix du dialogue mais surtout de leurs différences, de leur diversité fondamentale, qui permet un véritable dialogisme. Pour qu'il y ait dialogue au sens fort du terme et non simplement un monologue à plusieurs voix, il faut en effet une confrontation de singularités; or c'est justement ce choc des altérités qu'exhibe l'hétérogénéité¹⁶.

Dans cette même logique, la dramaturgie sonore que nous visons, de par son autonomie, activerait un statut intermédiaire afin de sortir d'une organisation linéaire et "textocentriste" et de favoriser un champ de circulation à travers une multiplicité d'écritures devenues autonomes (de la scénographie à la vidéo, du texte au jeu de l'acteur, de la lumière à la participation du spectateur). Cette position dramaturgique, qui met au premier plan les relations entre les composantes participe au renouvellement de leur fonction et de leur esthétique, ainsi qu'à l'affirmation de la technique comme procédé artistique. Plus l'écart entre le son et le drame (et donc la notion de mimésis) s'assume plus la dramaturgie théâtrale s'ouvre aux agencements et aux contacts des autres médias.

Au sein de la Chaire de Recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre, ce décloisonnement des frontières s'est éprouvé pratiquement par un déplacement géographique, culturel, technologique et conceptuel. Le son s'émancipe du statut décoratif et explicatif vis-à-vis de l'action dramatique lorsque l'on s'approche de l'art sonore (du *soundscape* au *sound art*) que d'aucuns nomment «le média artistique»¹⁷ tant son territoire est difficile à circonscrire.

Nous commençons à nous intéresser à l'art sonore à travers l'expérimentation de la plasticité d'objets "sonnants", c'est-à-dire un objet "en train de sonner", un objet organique, usuel ou numérique qui génère un son de manière naturelle ou par manipulation¹⁸. Cette approche tactile et matérielle du son entre en dialogue avec la malléabilité des appareils, la mobilité et l'accessibilité de la régie. De même, à l'instar de la poésie sonore, le texte n'est plus (seulement) désiré pour le message qu'il véhicule, ni pour le drame de l'action qu'il organise, mais pour la capacité tactile et physique de son verbe. Pour faire sens, ce texte sonnante appelle le corps et particulièrement le corps de la voix¹⁹. Au cours de notre recherche, les masses sonores obtenues à partir d'objets sonnants sont accompagnées d'une exploration individuelle ou collective de la voix. Cette approche vocale rejoint ainsi une pratique où la voix qui s'incarne dans le corps compose un corps, le corps de la voix qui produit à lui seul un événement sur le plan

¹⁶ F. Baillet, *Heiner Müller et l'hétérogénéité*, cit., pp. 28-29.

¹⁷ Voir l'exposition *L'art sonore. Le son comme média artistique* au ZKM de Karlsruhe (2013).

¹⁸ Voir D. Deshays, *Pour une écriture du son*, cit.

¹⁹ Je fais référence aux réflexions de Paul Zumthor quand il écrit «La poésie sonore exalte une conception théâtrale de l'acte vocal [...] elle extravertit, par-delà son appareil phonatoire, un corps entier»; *Sonorité, oralité, vocalité*, dans *Oralités – Polyphonix 16: «La pensée se fait dans la bouche»*, Colloque Polyphonix (Québec, juin 1991), sous la direction de R. Martel et P. Chamberland, Éditions Intervention et CRELIQ, 1992, p. 22.

du théâtre et du son. Dans l'univers sonore, la voix représente un corps, un corps sonnant capable de dépassement, de débordement, d'excès acoustique tout en demeurant à celui de qui elle émane²⁰. Ainsi, dans une perspective intermédiaire, s'intéresser à la voix consiste à stimuler et à inscrire cette mutation du texte dramatique comme un matériau sonore, comme une (autre) matière sonore parmi les objets sonnants.

Une spatialisation sonore hors les murs

Dès nos premières expériences, nous avons donné à voir la fabrication du geste sonore qui accompagne le toucher de l'objet autant que la projection de la voix. Néanmoins, la vue matérielle du geste soumettait de nouveau l'écoute du son à l'image scénique. Montrer le geste qui fabriquait le son provoquait chez le spectateur un détournement de l'écoute de ce même son. Pour retrouver de l'écart entre le son et la drame et revaloriser la place de l'écoute sur la vue du sonore, nous avons mis en jeu différentes formes de «masquage» ou de «cloison sonore»²¹.

Cette approche acousmatique nous a permis de considérer la dramaturgie sonore à travers sa spatialisation, c'est-à-dire l'organisation de sa diffusion. Bien qu'il ne traite pas spécifiquement du son au théâtre, Raymond Murray Schafer introduit la notion de paysage sonore dans l'ouvrage du même nom paru au Canada en 1979. Cette notion promeut une autre attention des dispositifs de spatialisation et des possibilités de création pour une esthétique acoustique pluridisciplinaire. Sans que le paysage sonore soit véritablement assumé au théâtre (voir l'article Marie-Madeleine Mervant-Roux)²², comme nous l'avons vu avec Catherine Gadouas, il s'immisce pour faire en sorte que la conception de l'espace scénique repose en partie sur celle du son. L'espace sonore met en lien des informations dramatiques et des impressions atmosphériques qui déploient les dimensions spatiales du spectacle. Cependant, à travers nos recherches-crétions, cette écriture sonore, qui participait à l'émancipation du son au théâtre, trouvait sa limite dans l'investigation des natures même du son. La recherche spatiale qui émerge alors s'efforce d'affranchir la conception sonore de la fonction souvent réductrice de "bande son". À l'instar de Deshayes, qui revendique une place spécifique au *constructeur sonore* en affirmant que seul celui qui produit le son peut l'inventer et le mettre en scène, il nous a semblé que derrière le son mis en scène devait se situer le vécu sensible d'un son saisi par l'artiste lui-même²³. Pour ce faire, il nous a fallu sortir de notre théâtre, de notre territoire connu qui correspond

²⁰ Voir P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

²¹ «La musique est liée de façon originare au thème de la "cloison sonore". Les plus anciens contes usent de ce thème de l'oreille tendue, ou de la confidence surprise, par-delà la tenture»; P. Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 22.

²² Voir M.-M. Mervant-Roux, *De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore"*, dans «Images Re-vues», 2009, n. 7, <http://imagesrevues.revues.org/428> (dernière consultation: 20 avril 2018).

²³ Au sein de la Chaire, ce n'est pas seulement le concepteur sonore qui se préoccupe du son mais bien l'ensemble des créateurs (acteur, vidéaste, scénographe, éclairagiste et bien sûr auteur).

à ces architectures théâtrales contemporaines le plus souvent conçues pour favoriser une acoustique neutre et égale des salles souvent taxées de «froides» (à tel point que Denis Guénoun les désignera comme des salles «frigides»)²⁴. Une fois *hors les murs* du théâtre, un changement radical de réalités sonores et de méthodologies redéfinit notre concept de dramaturgie sonore. Grâce à l'allègement des outils numériques, nous pouvons accéder à une véritable mobilité géoculturelle et vivre des temps d'immersion (étrangers au processus théâtral traditionnel) au sein d'une écologie urbaine ou rurale. Ce tournant «spatial»²⁵ pour un son du théâtre qui se bâtit à partir du monde qui nous environne²⁶ s'associe aux *Sound Studies*²⁷, qui revendiquent «l'éminence du son comme une modalité de connaître et d'être dans le monde»²⁸, à la manière du *Sound Art* qui s'attache à l'espace réel et concret²⁹. Plus spécifiquement, notre quête sonore trouve écho dans l'art sonore mobile tel que Frauke Behrendt l'a cartographié dans sa thèse de doctorat intitulée *Mobile Sound: Media Art in Hybrid Spaces*³⁰. Sa réflexion a été menée à partir de réalisations en art sonore convoquant, d'une façon ou d'une autre, les aspects de la mobilité. Cette démarche est d'autant plus accessible qu'aujourd'hui, nos appareils audio-numériques toujours plus légers (téléphones, tablettes, liseuse, ordinateurs portables, micro, caméra, enregistreuse), autonomes en énergie et reliés de plus en plus facilement au réseau Internet, captent, composent et diffusent en temps réel. Le déplacement n'est plus seulement considéré comme le «cadre» d'exploration mais aussi comme une instance propre à générer l'œuvre elle-même³¹. L'artiste sonore se meut avec son sujet, crée la forme dans l'encours de son cheminement (aller sur place, suivre l'autre, enregistrer, monter, transmettre). Il s'agit d'une évolution exponentielle de la mobilité dans les arts qui ne se mesure pas tant en distance parcourue que par le fait qu'elle touche toujours plus à l'ensemble des étapes de la création, de la conception à la diffusion.

Comment ramener à la scène ce déplacement géographique et les interactions qui en surgissent? Si la mobilité de locomotion et de communication se révèle être une force de transformation pour le processus artistique, il s'agit alors de la maintenir pour qu'elle agisse aussi sur l'écriture de plateau.

²⁴ Voir l'article de Sandrine Dubouilh, *Juste pour voir? Quelle place pour le son dans la conception des lieux de théâtre (France, XX^e-XXI^e siècles)*, dans J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle)*, cit., pp. 117-131.

²⁵ Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff ont dirigé un ouvrage collectif dédié au tournant spatial dans l'art, «devenu aujourd'hui le lieu privilégié de l'invention de contre-pratiques et de contre-cartographies»; K. Quirós et A. Imhoff, *Glissements de terrain*, dans Iis. (dir.), *Géo-esthétique*, Paris, B42, 2014, p. 16.

²⁶ Voir F.-B. Mâche, *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, 1998.

²⁷ Voir: M. Bull (ed.), *Sound Studies*, 4 voll., London-New York, Routledge, 2013; J. Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*, London-New York, Routledge, 2012.

²⁸ M. Bull, *Automobility and the Power of Sound*, in «Theory, Culture and Society», XXI, 2004, nn. 4-5, pp. 243-259.

²⁹ Voir W. Hellerman (ed.), *Sound/Art. In The Sculpture Center*, Catalogue de l'Exposition, New York, 1983.

³⁰ Voir F. Behrendt, *Mobile Sound: Media Art in Hybrid Spaces*, Doctoral thesis, University of Sussex, 2010.

³¹ Voir G. Lelong, *Musique in situ*, dans «Circuit. Musiques contemporaines», XVII, 2007, n. 3, pp. 11-20.

Quand la dramaturgie sonore rend la scène performative

Cette exploration spatiale peut trouver une réponse à l'aide des concepts performatifs du théâtre environnemental³². La dynamique écologique qui le caractérise se définit entre autres comme un ensemble de transactions connexes où l'intégralité de l'espace est utilisée pour la performance, sachant que cet espace peut être dans un «espace trouvé»³³ situé jusque dans l'espace public. «Arts du processus», ce théâtre se considère comme un «système interconnecté en mutation constante»³⁴ où l'action théâtrale n'est plus perçue comme réalité feinte mais comme l'occasion et l'endroit d'une expérience performative étendue aux coordonnées de l'espace réel³⁵, en particulier dans sa dimension culturelle. Adapter le concept de théâtre environnemental (défini par Schechner à la fin des années 1960) au langage numérique actuel permet de considérer l'*espace trouvé* au-delà de sa réalité physique. Au théâtre, les *digital performances* participent de cette mobilité spatiale en produisant des frontières qui se font et se défont, qui séparent et réunissent à la fois. À travers les performances télématiques³⁶ ou de téléprésences sur scène, se relie en temps réel des sites distants, déjouant les oppositions binaires entre intérieur et extérieur, réel et virtuel, privé et public, fictionnel et factuel, et ce pour l'acteur comme pour le spectateur³⁷. Au Québec, le programme *Scènes ouvertes*³⁸, initié par la Société des arts technologiques (SAT), est représentatif du potentiel artistique, méthodologique voire même géo-culturel de ce décloisonnement spatial.

De même, la propagation du son et ses technologies actuelles s'insinuent de manière pertinente dans cette mobilité spatiale de la scène, produisant certes un élargissement de notre «audiosphère»³⁹, mais surtout en alimentant une dramaturgie propice à la dispersion. Dans son élaboration d'un modèle théâtral intermédial, Robin Nelson confirme que l'intermédialité offre une perspective de désorganisation et de résistance permettant ce que Chiel Kattenbelt définit comme une «remobilisation des sens»⁴⁰. Généralement, le théâtral intermédial brouille les points de repère, en particulier lorsque toutes les dimensions de la perception sensorielle sont sollicitées pour attirer l'attention sur de multiples signifiants, qui eux-mêmes offrent simultanément

³² Voir R. Schechner, *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008.

³³ *Ibid.*, p. 150.

³⁴ *Ibid.*, p. 184.

³⁵ Voir J. Sermon, *Dispositifs technologiques, expérimentations idéologiques?*, dans «Représenter / Expérimenter», 2013, <http://repex.hypotheses.org/206> (dernière consultation: 20 avril 2018).

³⁶ Voir S. Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, MIT Press, 2007.

³⁷ Voir J.-P. Quéinnec et P. Tremblay-Thériault, *Une connectivité scénique: Cartographies de l'attente*, dans «Inter», <XXXIV>, 2017, n. 125, pp. 36-41.

³⁸ Voir leur site <http://sat.qc.ca/fr/scenes-ouvertes> (dernière consultation: 20 avril 2018).

³⁹ Voir J. Joy, *Auditoria & Audiences – «Shakkei» 借景 – The Out in the Open Listening Experience*, in A. Carlyle and C. Lane (eds.), *On Listening*, Axminster, UniformBooks, 2013, pp. 99-102.

⁴⁰ Voir R. Nelson, *Élaboration d'un modèle du théâtre intermédial*, dans J.-M. Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, cit., pp. 151-168.

plusieurs points de vue⁴¹. La mise en scène s'efface, devenant davantage un dispositif qui «fait ressortir le caractère composite de tout processus de création, [étant] autant capable d'organiser que de défaire [...] les configurations de l'ordre établi»⁴². Ce dispositif disjonctif qui valorise la performativité du spectacle intermédiaire nous rapproche davantage du concept de dramaturgie sonore dont nous voudrions rendre compte. Notre quête d'émancipation et de mobilité met à jour des actions sonores dont la force de circulation permet d'une part, de motiver un déplacement *extra-muros* du théâtre pour vivre des temps d'immersion au sein d'environnements spécifiques (nous illustrerons plus bas ce processus) et d'autre part, de profiter de la dynamique intermédiaire et performative des technologies, pour créer des dispositifs de diffusions à travers des espaces éclatés. Cette agentivité⁴³ se déploie aussi auprès du spectateur. Sous l'influence de ce «geste d'incitation à la rencontre avec la musicalité des sons du monde»⁴⁴, le spectateur se confronte à une œuvre multimodale⁴⁵ et renonce à son statut de témoin muet et passif pour entrer dans une dynamique interrelationnelle face à un territoire scénique toujours en transformation.

Dramaturgie sonore avec le spectateur

Ce dispositif sonore au sein d'un environnement spécifique qui implique le spectateur est particulièrement mis en jeu dans la proposition de Roland Auzet de la pièce *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès⁴⁶. La première partie du spectacle se déroule entre l'arrière cour du Théâtre Prospero, au milieu d'un stationnement mal éclairé et la rue. Les spectateurs s'y rassemblent munis d'un casque d'écoute⁴⁷ qui semble les isoler de la confusion urbaine qui les entoure, afin d'entendre les voix de deux comédiennes qui se superposent à une trame sonore composée de bruits parasites, de musique électronique et de percussions. Durant plusieurs minutes, la voix présente dans les écouteurs s'adresse à quelqu'un sans que le public puisse identifier de qui il s'agit. Rien ne nous indique où porter notre attention, d'autant plus que les personnages sont habillés en jeans et t-shirt, se fondant facilement dans le public. Bien que ce que nous voyons ne se coordonne pas à ce que nous entendons la

⁴¹ *Ibid.*, p. 154.

⁴² Voir P. Ortel, *Vers une poétique des dispositifs*, dans Id. (dir.), *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 33 et suiv.

⁴³ Jean-Marc Larrue dans son introduction sur le théâtre et l'intermédialité, évoque l'agentivité des "usagers" dans leurs rapports entre médias et médiations. Voir J.-M. Larrue, *Introduction*, dans Id. (dir.), *Théâtre et intermédialité*, cit., p. 13-23.

⁴⁴ S. Ripault, *La musique du dehors: notes sur la phonographie*, dans «Esse», <XXIV>, 2007, n. 59 (*Bruits*), pp. 21-23, <http://esse.ca/fr/la-musique-du-dehors-notes-sur-la-phonographie> (dernière consultation: 20 avril 2018).

⁴⁵ Voir L. Elleström, *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*, in Id. (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 32-45.

⁴⁶ Nous évoquons ici la version qu'il a proposée en septembre 2016, au Théâtre Prospero à Montréal avec Anne Alvaro et Audrey Bonnet.

⁴⁷ Ce dispositif sonore est conçu par Roland Auzet en partenariat avec le Centre national de création musicale La Muse en circuit en France.

tension entre les deux a bien lieu. Cette disjonction provoque chez le spectateur des agencements inopinés, des coïncidences entre la nuit montréalaise et le texte de Kol-tès qu'Auzet ne pouvait pas mettre en scène. Pour chercher d'où viennent ces voix, le public s'implique, se déplace, s'éparpille sur le trottoir et entre les voitures, jouant avec les écouteurs pour subitement se confronter à l'ambiance discordante de la ville, tel un espace de jeu en mutation constante⁴⁸. Cette déambulation encourage ce que Jean-Marc Larrue désigne comme une *sociomédialité*, qui révèle «des socialités médiatiques en continuelle mutation [...] face à une matérialité mobile et un théâtre performatif fondés sur l'expérientiel»⁴⁹. Comme le suggère Patrice Pavis, devant ce type d'événement dramaturgique, devant l'incertitude des limites de l'espace scénique, le spectateur qui se confronte à une œuvre sonore multimodale tend à se faire lui-même dramaturge de la réception⁵⁰. Pour ce qui nous concerne, ce spectateur dramaturge prend en charge ses conditions auditives produisant sa propre version du spectacle. À cet égard, Nelson rappelle que Kattenbelt parle de la performativité de l'intermédialité pour la définir surtout sur le plan perceptif du spectateur, acquérant ainsi une nouvelle dimension dite remobilisée ou resensibilisée⁵¹.

Ainsi, de cette mobilité sonore *hors les murs* du théâtre résulte une dramaturgie performative⁵² qui prolonge l'imprévisibilité de l'expérience aurale et de sa propagation spatiale. C'est bien cette approche écologique du son qui nous semble le moteur d'une nouvelle conceptualisation de la dramaturgie sonore. En se délocalisant, l'artiste de théâtre développe d'autres perceptions, notamment celle de son écoute, qui pourrait être une sorte de dimension élargie de la perception⁵³. Cette considération fait dire à Éric Vautrin que finalement, le théâtre serait moins un art sonore qu'une discipline de l'écoute⁵⁴.

Avant le son, l'écoute

Bien avant sa composition et sa diffusion, l'émancipation de la conception sonore dépendrait de sa manière d'écouter, d'être à l'écoute. Cette approche s'inscrit dans

⁴⁸ Voir R. Schechner, *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, cit., p. 184.

⁴⁹ J.-M. Larrue, *Du média à la médiation*, cit., p. 29.

⁵⁰ Voir P. Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.

⁵¹ C. Kattenbelt cité par R. Nelson, *Élaboration d'un modèle du théâtre intermédial*, cit., p. 152.

⁵² Pavis précise que ce que «Peter Stamer nomme *performative dramaturgy* nous ramène à l'idée d'une néo-dramaturgie réactivée par la volonté de ne pas plaquer sur la pièce ou sur la représentation un schéma préconçu, de proposer au contraire cette analyse dramaturgique à travers un acte créateur du dramaturge qui donc ne le cède en rien à la créativité du metteur en scène [...] la dramaturgie performative [...] reprend cette idée d'une intervention créative qui va se dégager progressivement [...] et non comme un programme à réaliser. Elle s'est émancipée de la théorie descriptive et prescriptive»; P. Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, cit., p. 70.

⁵³ Voir É. Vautrin, *Ouïe et sons*, dans J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Le son du théâtre. I. Le passé audible*, cit., pp. 76-80.

⁵⁴ Voir É. Vautrin (dir.), *Chantier 1: L'écoute partagée, techniques et arguments*, dans G. Slamowicz, J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Le son du théâtre. II. Dire l'acoustique*, «Théâtre/Public», <XXXVII>, 2010, n. 199, pp. 11-71.

une culture auditive et en particulier dans la question de son auralité. Sous l'effet d'un frottement entre l'audible et les conditions de ce qui est entendu, l'auralité caractérise la part expérientielle de notre dramaturgie sonore. Cette attention (au sens de *tendre vers*) au son fait surtout de nous des écoutants, des promeneurs écoutants⁵⁵ quand écouter implique déjà une tension qui nous mobilise. L'écoute n'est plus seulement une projection d'analogies et un état de compréhension, mais déclenche *an act of listening*⁵⁶ des accords complexes entre des matières hétérogènes sur le fait, dans la mémoire et le silence y compris. C'est la raison pour laquelle, dans le but de déterminer la dramaturgie sonore qui nous concerne, nous nous intéressons à une action d'écoute au sein de sites extérieurs plutôt qu'à une salle fermée du théâtre. Il s'agit d'une approche *in situ* où l'événement sonore pris dans une ambiance singulière affecte et motive certains actes⁵⁷. Afin de mieux définir l'influence de l'atmosphère sur l'attention d'un individu, Georges Home-Cook s'appuie sur une remarque de Kattleen Stewart:

Une atmosphère n'est pas un contexte inerte, mais un champ de forces dans lequel on se trouve. Elle n'est pas l'effet d'autres forces, mais un effet vécu – une capacité d'affecter et d'être affecté [...] le fait d'accorder ses sens, ses actions et son imaginaire à des façons potentielles de vivre dans ou à travers les choses⁵⁸.

De même, nos conditions aurales, qui dépendent d'une situation événementielle, s'inscrivent au-delà de la dimension phénoménologique, dans une réciprocité entre l'écouter et l'environnement⁵⁹. En effet, il ne s'agit pas d'instrumentaliser cet environnement, notamment ses réalités socio-politiques et ses représentations culturelles, ni d'en faire le décor de son écoute, de recentrer l'expérience sur des considérations personnelles. L'écoute dont il est question ici prend le risque d'une altérité plurielle avec une écologie toujours en mouvement. Elle crée des interrelations mouvantes qui entraînent l'écouter dans une quête sonore pouvant aller jusqu'à l'errance. Deshayes nous dit que «Le cheminement de l'écoute est errance»⁶⁰ dans le sens où cette errance attentive se nourrit d'une écoute désirante. La création de Roland Auzet citée plus haut suscitait ce cheminement d'une écoute discontinue empreinte d'égarement, d'attente, de désir. Toutefois cette écoute faillible chez le spectateur n'est pas celle du créateur.

⁵⁵ Voir M. Chion, *Le promeneur écoutant. Essais d'acoulogie* [1993], Paris, Plume éditeur 2009 (version revue et augmentée).

⁵⁶ C. Griffiths, *Articulated space*, dans N. Gingras (dir.), *S: ON. Le son dans l'art contemporain canadien / Sound in Contemporary Canadian Art*, Montréal, Éditions Artex, 2003, pp. 107-118.

⁵⁷ G. Home-Cook, *Théorie des atmosphères. L'écoute, le silence et l'attention au théâtre*, dans J.-M. Larrue et M.-M. Mervant Roux (dir.), *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle)*, cit., p. 202.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Dans leur article sur l'art et l'écologie, Joanne Clavel et Isabel Ginot écrivent: «Merleau-Ponty a notamment insisté sur la continuité entre *moi et le monde*, posant ce qui pourrait se présenter de prime abord comme une pensée écologique. Pourtant, si la phénoménologie pense l'interaction, celle-ci est centrée sur l'expérience personnelle mais ne fait pas de place à la réciprocité»; J. Clavel et I. Ginot, *Pour une Écologie des Somatiques?*, dans «Revista Brasileira de Estudos da Presença», V, 2015, n. 1, p. 88.

⁶⁰ Voir l'entretien de Daniel Deshayes qui commente Peter Szendy <http://www.entretiens.asso.fr/Samedis/Szendy2.Deshayes.html> (dernière consultation: 22 mars 2018).

Elle est le fruit d'un agencement entre une composition musicale, des voix qui disent un texte et l'environnement extérieur où se joue la pièce. Pour repérer l'affection de l'écouter en désir de capter un événement sonore, il nous paraît pertinent de nous pencher sur la pratique de la phonographie, très présente dans les arts sonores, comme mode d'inspiration pour la dramaturgie sonore d'une scène performative.

De la phonographie

François-Bernard Mâche utilise le terme «phonographie», proposé au début des années 1960, pour qualifier sa pièce *Quatre phonographies de l'eau* (*Regmin, Ianassa, Proteus* et *Spéïô*) réalisée en 1980, donnant à entendre des paysages sonores quasiment intacts. Si ces enregistrements environnementaux non modifiés s'inscrivent dans l'ordre des savoirs musicaux, il s'agit davantage de mettre en jeu un savoir écouter plutôt qu'un savoir faire. Aujourd'hui, la phonographie épouse et se démarque de la problématique purement musicale. Elle se développe en empruntant à la science ornithologique, à la technique cinématographique ou au geste photographique, et apparaît comme artefact culturel dans les sphères de la production et de la diffusion musicale⁶¹, filmique et scénique. Dans les années 1990, des artistes américains (comme Isaac Sterling, Joel Smith, Chris DeLaurenti, etc.) et plus récemment des artistes français (comme Alain Mahé, Christophe Havard ou Jean-Léon Pallandre) reprennent le concept pour mettre en valeur l'idée qu'«écrire l'audible» consiste à privilégier la captation du son sur sa production, de manière à découvrir des sons plutôt que de les inventer⁶². En ce sens, si, au contraire du *documentariste*, le *phonographe* s'intéresse à l'écologie sonore il considère aussi tous les événements qui replacent la faillibilité du sujet dans l'événement sonore (défaillance de la technologie, défauts de manipulation, commentaires inopinés, etc.). Ce qui fait dire à Chris DeLaurenti qu'en tant que phonographe, il cherche à libérer les éléments interdits de l'enregistrement sur le terrain⁶³. On pourrait dire qu'à travers sa captation, la phonographie rejoint l'événementiel, le faire et le montrer faire d'une démarche performative telle qu'elle est conceptualisée par Schechner⁶⁴. Tout en considérant les éléments «impurs» venus d'en-dehors⁶⁵, y compris le dispositif technique de captation et l'état sensible de l'artiste au moment de cette captation, la phonographie se veut surtout un acte de création. Après avoir été sélectionnés, ajustés dans leur durée et selon la méthode de capture, les événements audibles sont transposés dans un cadre particulier, comme une scène, qui se

⁶¹ Voir S. Ripault, *La musique du dehors: notes sur la phonographie*, cit., pp. 21-23

⁶² «The capture of sound is privileged over its production. This bias reflects an attempt to discover rather than invent»; I. Sterling, *What is Phonography?*, <http://www.phonography.org/whatis.htm> (dernière consultation: 22 mars 2018).

⁶³ «As a phonographer, I seek to liberate the forbidden elements of field recording»; C. DeLaurenti, *On Phonography: A Response to Michael Rösenberg*, in «Soundscape», VI, 2006, n. 2, p. 6.

⁶⁴ Voir R. Schechner, *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, cit.

⁶⁵ Voir P.-Y. Macé, *Musique et document sonore – Enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*, Dijon, Les presses du réel, 2012.

distingue de la prise de son originale⁶⁶. Il s'agit alors de maintenir le savoir-écouter en action et son potentiel performatif lors de sa *transduction*⁶⁷ vers une création sonore. De sorte que, si cet écart avec l'*in situ* est nécessaire pour libérer l'écriture de création, le plus souvent, l'œuvre phonographique tient compte de la trajectoire et de «la dynamique d'attention corporéisée dans le monde»⁶⁸ menant vers un son.

La phonographie engage le corps

En tant que chercheurs-créateurs, si la phonographie retient notre attention pour revitaliser la dramaturgie sonore au théâtre, c'est aussi en raison de son engagement physique à écouter. Deshays affirme que «tout le corps est touché par ce qui passe par l'oreille, tout le corps est mis en tension ou en épanouissement. Tout ouïe – l'être est totalement engagé à travers son écoute»⁶⁹.

Il s'agit alors d'une écoute qui prend conscience du corps en mouvement dans l'environnement. C'est une perspective écosystémique qui va jusqu'à considérer l'*«individu comme environnement»*⁷⁰, afin de contribuer au développement du champ de la corporéité, ce que Johanna Bienaise nomme l'*«éco-corporéité»*⁷¹. L'œuvre phonographique issue d'un écosystème se produit sous l'effet complexe de mises en interaction de différents éléments entre eux, suscitant chez l'artiste des sensations inédites, renégociant à chaque création ses habitudes gestuelles. En fait, la phonographie implique toujours un engagement physique, sensible et même imaginaire du corps de l'écouter. C'est ce même corps qui induira les données de l'expérience *in situ* vers un type d'écriture artistique. De nos jours, comme cette dimension proprioceptive profite volontiers de l'apport des nouvelles technologies, on peut présumer que des relations inusitées se produisent entre l'artiste s'impliquant corporellement, son environnement et l'œuvre en devenir. Grâce aux interfaces numériques, l'écouter accède à une choix plus large d'informations et multiplie les processus d'émergence de son geste. Par ailleurs, cette trajectoire géographique au cœur de l'expérience phonographique habite un corps non pas seulement pour assurer sa localisation organique ou son incarnation. L'éco-corporéité élargie par l'audio-numérique nous semble alors l'occasion de donner toute son ampleur à l'expérimentation du mouvement inhérent aux *Mobility Studies* et aux *Soundscape Studies*, autant qu'à sa perception. Au sein d'un espace en mouvement,

⁶⁶ Voir S. Ripault, *La musique du dehors: notes sur la phonographie*, cit.

⁶⁷ Voir J.-L. Pallandre, *Le Courage. Pour un homme trempé dans du son*, 2013, <https://transversarts.files.wordpress.com/2013/11/le-courage.pdf> (dernière consultation: 20 avril 2018).

⁶⁸ Arvidson cité par G. Home-Cook, *Théorie des atmosphères. L'écoute, le silence et l'attention au théâtre*, cit., p. 203.

⁶⁹ D. Deshays, dans É. Noiseau, *L'image sonore, le travail de la mémoire et le désir de l'écoute - Conversation avec Daniel Deshays*, dans «Les Carnets de Syntone», juin 2015, <http://syntone.fr/limage-sonore-le-travail-de-la-memoire-et-le-desir-de-lecoute-conversation-avec-daniel-deshays/> (dernière consultation: 23 mars 2018).

⁷⁰ J. Clavel et I. Ginot, *Pour une Écologie des Somatiques?*, cit., p. 95.

⁷¹ Voir J. Bienaise, *De l'émergence d'une éco-corporéité de l'oeuvre dans la création chorégraphique contemporaine*, communication présentée au 82^{ème} Congrès de l'ACFAS, Montréal, 2014.

l'artiste, pour lequel le déplacement génère l'œuvre elle-même, fait entendre sa *mobilité sonifiée* à l'aide d'outils susceptibles de connexion Internet qui peuvent créer une corporéité augmentée à travers des réseaux virtuels, donnant l'impression d'un écoutant présent partout à la fois. Son corps comme «phénomène d'accumulation»⁷² s'apparente alors à une interface entre sa propre écoute et celle du spectateur-internaute, lui confirmant sa place de "témoin". C'est bien l'évolution de cet engagement que nous voudrions maintenant illustrer à travers une recherche-crédation menée par la Chaire de Recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre.

Phonographie 2: danse transmédiatique à Val-Jalbert⁷³

Cette recherche-crédation est la deuxième étape d'un projet à long terme sur le concept de phonographie pour expérimenter une autre approche dramaturgique du son au théâtre. Depuis 2010⁷⁴, à travers notre programme, nous mettons en place des pratiques d'écoute *hors les murs* du théâtre. Sortir de notre territoire pour aller à la rencontre du son représente alors l'occasion de vivre notre écoute à partir de l'espace réel. Nous nous déplaçons avec des outils allégés vers des lieux inusités pour faire en sorte que la captation sonore soit une expérience d'écoute avant tout sensible mais aussi performative⁷⁵. Au-delà de l'exploration, nous sommes attentifs à la relation complexe, plurielle et inattendue qu'une culture sonore spécifique peut nous offrir. Ainsi, le travail d'écoute ne concerne pas uniquement l'enregistrement sonore mais se manifeste également au travers de captations vidéo, de photos, de notes manuscrites, d'objets glanés, de personnes et, bien sûr, de souvenirs. C'est à partir de cette diversité et de cette mobilité que nous faisons œuvre. À cet égard, nous n'anticipons pas l'œuvre qui peut surgir de cette étape immersive. La forme artistique comme son processus s'élaborent selon les environnements, les rencontres, la nature des captations mais aussi le traitement dramaturgique. Pour l'heure, nous avons conçu un spectacle

⁷² Voir M. Bernard, *De la corporéité fictionnaire*, dans «Revue internationale de philosophie», <LXV>, 2002, n. 222 (*Le Corps*), pp. 523-534.

⁷³ Il est possible d'accéder à quelques archives de cette recherche (photographies, vidéos, enregistrements sonores, textes) en allant sur le lien suivant: <http://phonomobile2.dramaturgiesonore.com/> (dernière consultation: 22 juin 2018). De plus, pour cette section de notre article, nous reprenons en partie un texte co-écrit avec Andrée Anne Giguère dans *Cahier de phonographie n°2: Danse transmédiatique*, livre de création réalisé par la plasticienne Cindy Dumais et publié aux éditions La Clignotante. Voir aussi le lien suivant: <http://dramaturgiesonore.com/cahier-de-phonographie-no2-danse-transmediatique/>

⁷⁴ Cette date correspond à la mise en place de la Chaire et au premier projet *in situ*, *Dragage 02*, que nous avons créé dans les ruines de la Pulperie, l'ancienne usine de pâte à papier de Chicoutimi. Pour l'occasion, nous avons collaboré avec l'artiste sonore Alain Mahé. Il collaborera ensuite à trois reprises pour le projet "sono-culturel" entre les Bretons et les Ilnus du Lac Saint-Jean, *Liaisons Sonores*. Depuis d'autres expériences *in situ* se sont accumulées en France, au Québec et en Colombie. Voir notre site, <http://dramaturgiesonore.com/> (dernière consultation: 20 avril 2018).

⁷⁵ Voir A. Kapelusz, *Dispositifs sonores et écoute performative: le cas de l'Autoteatro par la compagnie Rotozaza*, dans J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Écouter la scène contemporaine*, «L'Annuaire théâtral», <XXXI>, 2014-2015, nn.: 56-57, pp. 149-159.

de théâtre, une performance installative ainsi que la performance en danse transmédiatique que nous évoquons ici.

Pour *Phonographie 2*, nous voulions interroger plus ouvertement la place du corps dans l'action d'écoute. Mais quel corps? Bien sûr, nous avons convoqué le corps organique et incarné mais aussi celui qui, au-delà de son identité anatomique et signifiante, se déploie «comme un réseau matériel et énergétique mobile et instable de forces pulsionnelles et d'interférences, d'intensités disparates et croisées»⁷⁶. Pour ce projet, il s'agissait de rechercher cette force à travers une corporéité aux résonances virtuelles. Aussi, comme le principe de nos phonographies repose sur l'influence d'une personne invitée qui sera partie prenante dans le processus et la finalité de l'œuvre, nous avons convié deux artistes français de la danse⁷⁷. Emmanuelle Huynh et Matthieu Doze⁷⁸ ont eux-mêmes développé plusieurs recherches et créations où la conscience du corps en mouvement se produit en écoute de l'environnement. Une équipe interdisciplinaire et interculturelle s'est jointe à eux, composée d'artistes-étudiantes sensibles à cette recherche écosystémique qui mettra en contact des milieux de différents secteurs (université, tourisme, milieu artistique)⁷⁹. Le fait de rendre la fabrication du son mobile donne l'occasion d'intégrer plus ouvertement le *cultural soundscape*⁸⁰ et ainsi d'afficher le son du théâtre comme média d'interaction entre des écologies. Cet "écouter ensemble" pourrait d'ailleurs correspondre au pendant de la notion de "vivre ensemble". En ce sens, comme le désigne Matthieu Doze, tout le monde cherchera à se "désécialiser" pour investir indifféremment les types de captation.

⁷⁶ M. Bernard, *De la corporéité fictionnaire*, cit., p. 525.

⁷⁷ Pour *Phonographie 1*, nous avons travaillé avec Charles Buckell, jeune artiste de la scène originaire de la réserve ilnue de Mashteuiatsh qui nous a transportés sur les territoires de chasse et de pêche de sa communauté. Voir <http://phonobile1.dramaturgiesonore.com/>; pour *Phonographie 3*, c'est à la demande de Laurence Brunelle-Côté, artiste multidisciplinaire que nous sommes allés dans un couvent à Shawinigan auprès de sœurs Moniales. Voir <http://phonobile3.dramaturgiesonore.com/> (dernière consultation: 20 avril 2018).

⁷⁸ Emmanuelle Huynh est chorégraphe, professeure aux Beaux-Arts de Paris et directrice de la compagnie Mua. Matthieu Doze est "sonographe" et danseur pour diverses compagnies en France. Emmanuelle a récemment créé une œuvre protéiforme avec Jocelyn Cottencin, nommée *A taxi driver, an architect and the High Line* (2016). Cette création a été réalisée à partir d'un long cheminement dans la ville de New York guidé par trois protagonistes témoignant de leurs relations à l'espace et à l'architecture. Par ailleurs, Emmanuelle Huynh et Matthieu Doze viennent de mettre en scène *Formation*, une pièce qui non seulement met en valeur les transformations d'une vie mais aussi l'idée que la formation n'est pas un temps à part dans la création mais y participe de plein fouet.

⁷⁹ L'équipe était composée de Karina Iraola (danseuse performeuse québécoise d'origine bolivienne), Karine Ledoyen (chorégraphe québécoise d'origine belge), Maria-Juliana Velez (danseuse d'origine colombienne), Chantale Boulianne (scénographe de Chicoutimi), Pierre Tremblay-Thériault (artiste en arts numériques et du Web de Montréal), Nicolas Bergeron (artiste du Web de Chicoutimi), Andrée-Anne Giguère (actrice performeuse vidéaste de Montréal) et moi-même.

⁸⁰ Pauline Nadrigny évoque ce concept à partir du paysage sonore qui «peut être compris comme *cultural soundscape*. Cette conception de la nature refuse donc une opposition frontale entre sons culturels et sons dits naturels. La nature est bien plutôt le rapport harmonieux de ces sources. La préservation de cette harmonie, avant de porter sur les sons, porte sur notre relation au paysage sonore: là est le sens profond de ce que l'on nomme l'écologie sonore»; P. Nadrigny, *Paysage sonore et écologie acoustique*, 2010, <http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-de-la-perception/paysage-sonore-et-ecologie-acoustique/> (dernière consultation: 23 mars 2018).

Cette recherche-création s'est déroulée en deux temps: une exploration immersive au cœur du village Val-Jalbert et une transduction scénique au théatre de l'Universit  du Québec   Chicoutimi (UQAC). Nous avons choisi Val-Jalbert, un village historique québécois exceptionnellement conservé et restauré qui témoigne de la culture ouvrière spécifique à la pâte à papier. Situé entre le lac Saint-Jean et la chute de la rivière Ouiatchouan (plus haute que celles du Niagara), cet environnement nous permettait de relier le son à une dimension socio-g oculturelle. Dans l'équipe, seule Chantale Boulianne, originaire de la région, avait visité ce site qui, avant sa transformation en village historique, était identifié comme un village fantôme.

Pour ce projet, nous voulions également prolonger les expériences spectatorielles de précédentes créations (*Cartographies de l'attente* ou *Liaisons Sonores*). Il nous semblait important de questionner une autre collaboration avec le spectateur, et ce, dès la phase d'immersion *in situ*. Nous voulions susciter une écoute de notre écoute qui déclinerait le phénomène phonographique et qui s'av rerait également l'occasion d'inventer des modes de diffusion. Avec l'aide d'une communauté restreinte mais internationale d'internautes (Québec, France, Colombie, Mexique,  quateur) choisie au préalable, nous avons mis en place une plateforme électronique composée d'une web radio, d'un groupe Facebook et d'un site Internet.

Pour sa capacit  à rendre compte du potentiel mobile, intermédial et collaboratif du son, la web radio nous a semblé correspondre au mieux à l'extension transmédiatique dont nous avons besoin. Il s'agissait d'une plateforme qui servait à la fois d'espace de consultation de nos archives et d'espace de diffusion en direct. En plus de partager l'écoute de notre immersion, le spectateur internaute accédait à des images, des films, du texte mais pouvait aussi participer à des entretiens et des débats. Gr ce à cette interactivité mise en réseau, le spectateur a joué un rôle co-créatif et critique; certains nous ont demandé de leur envoyer des mots, des sons, des images, des vidéos du lieu, nous répondant à leur tour à l'aide des mêmes supports mais depuis leur environnement.

  partir de ces échanges, une sorte de chaîne interm diale s'est construite tel un média se déplaçant vers un autre média, et se prolongeant jusque sur la scène du théatre de l'UQAC.

Nous voulions affirmer un état de découverte, voire même de naïveté dans notre approche aurale. La première action fut donc de se faire simples visiteurs guidés par une experte,  lise Hudon Thibeault (com diennne et guide pour le village). Sa connaissance et sa passion des lieux provoquait un tourbillon entre l'actuel et l'origine, qui allait favoriser notre besoin d'imaginaire. De manière plus autonome, nous nous sommes ensuite abandonnés à des places plus précises (maisons, chute, escaliers, usine,  glise, etc.) avec des modes d'écoute décalés (les yeux fermés, en produisant des mouvements de corps, en traversant avec un objet – pelote de laine, papier, b che –, à deux, la nuit, etc.).

Une perception plus singulière mais aussi plus en conflit avec l'état actuel du village a émergé. Sur Facebook, grâce aux internautes, des échanges abondants alimentaient ce débat. Nos corps en écoute allaient vivre Val-Jalbert au-delà de son apparence, acceptant une conscience plus trouble de son histoire. Le rendez-vous avec France Gagnon, géographe f rue de géologie, a contribu  de manière captivante à notre dérive valjalberienne:

Ce que vous voyez derrière moi c'est une chute. Cette chute-là, actuellement est à son maximum en raison de la fonte des neiges. S'il y a une chute c'est parce qu'il y a une dénivellation [...] cette dénivellation s'appelle un escarpement de lignes de failles. Alors, expliquons escarpement. Un escarpement est un changement de niveau, de lignes de failles. Cependant, je précise: pour avoir une faille, il faut un mouvement. Le terme général c'est aussi une fissure. Mais en québécois c'est une craque. Craque c'est un beau son, non?

(verbatim de F. Gagnon)

À travers des expressions typiques du Québec et un sens sonore de sa langue, elle nous a révélés une dimension temporelle et minérale de Val-Jalbert qui est devenue une source d'inspiration poétique. De notre écoute immersive sont nés des tentatives de danse, des sons de voix, des images de maisons et de la chute, des textes hybrides, des entretiens radio et des interventions Web stimulantes.

De retour au théâtre de l'UQAC, nous avons songé à nous constituer en petits groupes pour réaliser de courtes formes qui, mises ensemble, allaient devenir un projet collectif. Une fois sur scène, l'équipe a rapidement choisi de travailler dans une seule salle et sur une performance commune, où les expériences de chacun pourraient contribuer à la réalisation d'un dispositif ouvert. La forme toujours instable est devenue éclatée et les rôles se sont confondus à tel point que les non-danseurs ont dansé, les danseurs ont pris du texte ou ont manipulé l'éclairage avec Chantale Boulianne, la caméra avec Pierre Tremblay-Thériault, etc. Sous l'effet d'une circulation incessante, le formateur de l'un s'est révélé le formé de l'autre. Depuis une écoute collective, nous nous sommes autorisés à faire déborder les territoires, à explorer l'autre, sa matière, sa manière de travailler, à s'explorer soi, à confronter notre pratique sur cette scène disjonctive. Notre écriture *work in progress* revendiquait sa dimension dispersive en raison même de sa volonté à laisser paraître nos divergences. Contrairement à ce qui pourrait être logique, ce n'est pas le consensus qui nous fait accéder à "l'écouter ensemble" mais bien la dynamique de débat, stimulant notre position vis-à-vis de l'autre, ailleurs et différent. Notre méthode de travail sur la scène consistait à mettre en jeu une archive (sonore, vidéo, photo ou même d'une expérience racontée) pour déclencher une improvisation. Nous avons ainsi effectué des exercices de marche, de danse et de chute pour créer une cohésion à travers l'hétérogénéité qui nous caractérisait. La matière accumulée à Val-Jalbert et lors de nos performances sur scène est vaste et disséminée. Malgré tout, un élément est revenu, persistant tout au long de notre recherche: le bruit de la chute. Sa présence nous a fascinés durant l'immersion. Son flot immense et intense en relation à nos corps nous a inspirés sur le plateau. Comme un fond blanc sonore, cette chute s'immisçait dans chacune de nos captations. La puissance, de résonance à son maximum en raison de la fonte des neiges et de sa corporéité haute de soixante-douze mètres, que France Gagnon nous a présentée comme un «escarpement de lignes de failles», ont induit nos enjeux du plateau.

Dans la perspective d'une dramaturgie plurielle et performative, nous nous sommes autorisés une écriture non-linéaire et non-préétablie qui ne relatait en rien la chronologie d'événements que nous avons vécus. Comme seuls éléments déterminés, nous

avons maintenu, pour débiter, cet exercice de marche qui nous entraînait vers une sorte de mise en corps de la chute et qui assurait, sur une durée arrêtée (une heure), l'investigation de l'autre, de la rencontre avec son corps, de l'espace scénique et imaginaire, du spectateur dans la salle et sur Internet. Nous avons laissé nos ressentis de la chute, de l'histoire de Val-Jalbert comme les résonances immédiates du plateau guider nos corps et nos gestes. Dans le théâtre, nous avons ouvert tous les espaces réels, dont le studio derrière la scène, qui apportait une perspective, un éloignement ou plutôt, un escarpement à nos actions. Sur le plan sonore et dans un dialogue parfois incongru avec les images, nous avons agi avec les qualités mémorielles et architecturales du site, auxquelles se sont ajoutés les voix des acteurs lisant les verbatim et *Formation*, le texte de Guyotat⁸¹, les sons produits par la manipulation des corps sonores (sable, eau, bêche, papier, etc.) et surtout un travail plastique avec le son qui s'autorise un écart avec l'aspect documentaire de notre recherche. C'est bien cette liberté que l'artiste sonore Francisco Lopez défend dans un essai intitulé *Environmental sound matter*:

L'immense majorité des œuvres ayant trait aux environnements sonores naturels révèle une compréhension documentaire de l'enregistrement. [...] on constate une attention particulière aux aspects descriptifs du son lui-même, cette approche reposant essentiellement sur une conception représentationnelle [...] qui encourage l'auditeur à visiter le lieu. Ma conception est que l'essence de l'enregistrement des sons n'est pas de documenter ou de représenter un monde plus riche, ou plus signifiant, mais est le moyen de pénétrer dans, de se concentrer sur le monde intérieur des sons⁸².

Pour une constellation sonore

Depuis longtemps déjà, l'histoire du théâtre au 20^{ème} siècle montre que les artistes cherchent à légitimer le son au regard des autres composantes scéniques. C'est à travers cet héritage que depuis 2010, la Chaire de Recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre s'inscrit dans une démarche d'émancipation en attribuant au son une place qui ne soit plus celle d'un faire-valoir de l'action dramatique ou de la perception visuelle de la scène. Cependant, il ne s'agit pas d'isoler la création sonore ou de la rendre à son tour dominante dans la conception dramaturgique d'une pièce. Au contraire, il appert que le son et ses technologies représentent un enjeu intermédial favorisant des phénomènes de circulations et des dispositifs polyphoniques. Ainsi,

⁸¹ Voir P. Guyotat, *Formation*, Paris, Gallimard, 2007.

⁸² Voir F. Lopez, *Environmental sound matter [From the liner notes of the CD "La Selva. Sound environments from a Neotropical rain forest" (released by V2, The Netherlands). Extracted and modified version of parts of the in-progress larger essay "The dissipation of music"]*, publication en ligne, 1998 (<http://www.franciscolopez.net/env.html>, dernière consultation: 20 avril 2018), cité et traduit par P. Nadrigny, *Paysage sonore et pratiques de field recording, Le rapport de la création électroacoustique à l'environnement naturel*, communication aux journées d'études *There is no such thing as nature! Redéfinition et devenir de l'idée de nature dans l'art contemporain*, 2010, publication en ligne (https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/pauline_nadrigny.pdf, pp. 11-12, dernière consultation: 20 avril 2018).

l'émancipation du son provoque un tel décloisonnement sur la scène que nous nous sommes intéressés à la notion de mobilité, notamment à travers les arts sonores. Cette approche interdisciplinaire transforme ce décloisonnement en un débordement du territoire scénique. C'est *hors les murs* du théâtre que la notion de mobilité semble confirmer la force de l'expérience sonore. La conception sonore devient non plus une simple composition mais un cheminement écologique complexe et performatif dont la pratique phonographique nous est apparue l'expérience la plus évocatrice. De retour dans les murs du théâtre, il s'agit alors de préserver autant l'agentivité que l'événementialité de processus sonore en affirmant son attrait interdisciplinaire, sa multiplicité spatiale et la perception multimodale qui s'en dégage. Effectivement, la dispersion qui dynamise alors notre approche dramaturgique du son entraîne de nouvelles actions d'écoute et de participation avec et auprès des spectateurs, faisant de lui un dramaturge de la réception sonore. Cette "culture participative"⁸³ contribue à l'émancipation du son au théâtre en mettant en valeur la question d'une aurialité contemporaine toujours plus augmentée non seulement sur scène, où l'espace dit réel met en jeu la diversité de l'expérience phonographique, mais aussi au travers des phénomènes de collaborations virtuelles. Au-cours de notre recherche-création *Phonographie 2: Val-Jalbert*, si nous nous sommes engagés physiquement et dans un environnement réel nous avons également, dès le début, partagé notre processus d'écoute avec une communauté internautes éparpillés dans le monde. C'est bien ce "système interconnecté en mutation constante" que nous avons voulu maintenir en procurant à notre scène un accès virtuel pour le monde extérieur. Jusqu'à la dernière performance pour laquelle nous avons ouvert les portes du théâtre, nous avons diffusé notre processus sur Facebook pour permettre à l'internaute-spectateur d'interagir avec nous sur scène, soit en écrivant, soit en téléphonant. Ces interrelations que nous avons entre nous et avec les spectateurs participaient à créer, dans l'instant, une dramaturgie sonore qui n'était plus seulement une courroie de transmission et d'organisation mais qui, au travers des phénomènes collaboratifs, transformait la scène en un espace-plateforme plus indécidable⁸⁴, produisant une constellation de flux⁸⁵ entre des gens, des environnements, des médias, des temps et des cultures.

⁸³ Voir É. Maigret, *Penser la convergence et le transmédia: avec et au-delà de Jenkins*, dans H. Jenkins, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, 2013, pp. 5-19 (*Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York-London, New York University Press, 2006).

⁸⁴ Pour ce concept de l'indécidabilité, nous nous appuyons sur les réflexions menées par Thérèse Saint-Gelais: «L'idée d'indécidable décrit ici une multiplicité de zones limites où s'amenuisent, voire s'effacent, les frontières entre l'art et le non-art, entre l'artiste et la notion d'objet, entre le monde de la fiction et de la réalité, entre des positions esthétique et politique [...]. Dans le contexte culturel contemporain, il nous semble clair que ce qui se définirait comme indécidable ne peut être assimilé à une seule identité, à un seul territoire ou à une histoire fixe et invariable. Relations et mouvements prévalent entre objets, vérités et certitudes dans la production actuelle qui ne se laisse pas toujours aisément saisir, ni même parfois percevoir»; T. Saint-Gelais, *Introduction*, dans Ea. (dir.), *L'indécidable: écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, éditions Esse, 2008, p. 13.

⁸⁵ Voir É. Maigret, *Penser la convergence et le transmédia: avec et au-delà de Jenkins*, cit., p.16

Stefano Tomassini

«UN PASSO DENTRO ALLO SPARTITO»: IPOTESI SU HÄNDEL E BIGONZETTI

La constatazione che il passaggio dall'ascolto passivo all'ascolto attivo è anche il passaggio dall'accettazione passiva alla critica (un ascolto musicalmente adeguato è sempre stato certamente anche un ascolto critico) ferisce naturalmente a morte la falsa religione artistica dell'immediatezza: l'arte si muta, da immagine godibile, in oggetto da conoscere, e il piacere che in essa si prova diventa il piacere di guardare fermamente negli occhi questo oggetto.

T.W. Adorno, *Il fido maestro sostituto*

1. Breve storia di alleanza e di contesa

Lungi dal pretendere o rivendicare una consonanza parentale (“arti sorelle”), il rapporto fra danza teatrale e teatro musicale è da sempre storia di alleanza e di contesa¹. È soprattutto a partire dal Novecento, con la trasformazione politica della dimensione spaziale dell'ascolto, l'affermarsi di una nozione di montaggio in danza come risposta indipendente dalla struttura della musica, con l'uso della notazione del movimento (*score*) quale parte attiva del processo creativo, che questa dipendenza e collaborazione si dirime in una contesa². Al centro di questa vicenda domina quello che Nicolas Nabokov ha chiamato lo *zoo musicale* dei Ballets Russes di Sergej Djagilev, per raccontare la grande varietà delle scelte musicali operate dal famoso impresario, ascoltatore vorace e sapiente lettore di recenti partiture, e in cui anche l'idea del passato che trasmigra

¹ «Dagli albori e per gran parte della sua storia la danza teatrale italiana scorre come un fiume parallelo a quello del teatro d'opera», così l'avvio di K. Kuzmich Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'Opera italiana*, vol. 5, *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, p. 177. Tuttavia, il tema delle “arti sorelle” è debitore del *tópos* dell'*ut pictura poesis* che dalle teorie della pittura umanistica si consegna alle fonti letterarie per indicare l'influenza reciproca tra parola e immagine, tra letteratura e arti figurative, su cui cfr. almeno R. Wright Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura* [1974], Milano, Studio Editoriale, 2011 (*Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York, W.W. Norton, 1967; 1ª ed. italiana Sansoni). Di una vitalità connettiva del tema alle arti performative, cfr. il fondamentale studio di E. Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

² Un utile strumento, legato soprattutto all'area *modern* americana, è C. Teck (ed.), *Making Music for Modern Dance. Collaboration in the Formative Years of a New American Art*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2011; più di recente, in un'ottica esclusiva dell'incontro e della intersezione coreomusicale, cfr. P. Veroli and G. Vinay (eds.), *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, New York-London, Routledge, 2018, magari tenendo sullo sfondo anche lo studio di P. Hodgins, *Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance: Music, Movement and Metaphor*, Lewiston-Queenstone-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992.

in questa inedita ricerca del nuovo è un supplemento della storia³. Questa idea del passato, dunque, che sempre ricade nelle scelte musicali dei coreografi modernisti, è una nostalgia, continuamente inevasa, di fronte alle rovine del tempo, sia per esempio nella sperimentazione del balletto sinfonico di Leonid Mjasin, in cui il presente è pensato attraverso la congiunzione di temporalità diverse (la sinfonia del passato e la coreografia modernista). E sia nell'*aria imperiale* delle coreografie sinfoniche di George Balanchine, attraverso cui il coreografo ha provveduto di una nuova idea di classicità, plurale e orizzontale, la giovane democrazia del Nuovo Mondo: Balanchine pensa il movimento in termini sinfonici, così come Čajkovskij scriveva sinfonie pensando in termini orchestrali. Già Nižinskij nei suoi diari aveva decretato il superamento degli occhi a favore di un'autonomia del sentire capace di mettere in crisi l'unità tra danza e musica⁴. Ma quando la richiesta di un'unità del processo compositivo si sposta dalla composizione come un tutto, al centro della generazione del movimento, ossia all'unità della persona, questa tensione sembra risolversi nei termini di una vera e propria possibile rinuncia alla musica, come emerge dalle teoresi di Rudolf Laban e di Max Terpis⁵. Sembra dunque prefigurarsi un finale paradossale, capace di violare l'alleanza storica, tra danza teatrale e musica, rispettandola: occorre saper creare una profondità interiore dell'ascolto per poter danzare la musica facendo a meno della ripetizione del suo mero ascolto esteriore. La storia riparte da qui. In una pratica di creazione che ora esige una più ampia serie relazionale tra coreografia e musica: uguaglianza e funzionalità, reazione e partecipazione, empatia e psicologia, oltre che assenza e rinuncia, fino ai limiti dell'infunzionale. Anche nel caso della calcolatissima contingenza attiva nella collaborazione tra John Cage e Merce Cunningham, la più emblematica di tutto il Novecento, il massimo della vicinanza coincide proprio con il massimo della distanza⁶.

2. La sparizione del suono

Prendo la citazione del titolo di questo saggio molto sul serio perché il brano da cui è tratta riporta con precisione il perimetro entro cui, nel lavoro di Mauro Bigonzetti, avviene la relazione creativa, la disposizione con cui si dà una pratica artistica, e i termini in gioco nella scommessa più alta e imprevedibile, quella del «dialogo con la musicalità». Una musicalità qui intesa, compresa, anche afferrata e, nella prassi, pretesa come una qualità: quella di una «convinzione musicale»⁷. Un dialogo la cui

³ Mi permetto di rinviare al mio studio, *Dirigere lo zoo: su alcune contese fra danza e musica nel Novecento*, in «Danza e ricerca», V, 2013, n. 4, pp. 199-249.

⁴ «So che la gente avrà paura di me perché parlo di cose che non ho visto. Io vedo senza occhi. Io sono sentimento. Io sento. So che i ciechi mi capiranno, se spiegherò loro che gli occhi sono una cosa superata»; V. Nižinskij, *Diari. Versione integrale*, trad. it. di M. Calusio, Milano, Adelphi, 2000, p. 207.

⁵ S. Tomassini, *Dirigere lo zoo*, cit., pp. 241-247.

⁶ Sul modello di «collaboration at a distance», cfr. R. Copeland, *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*, New York-London, Routledge, 2004, pp. 271-272.

⁷ K. Teck, *Music for the Dance. Reflections on a Collaborative Art*, New York-Westport-London, Greenwood Press, 1989, p. 168.

finalità non è certo quella di restaurare un'armonia, ma di renderlo, quel dialogo, interamente un'esperienza fisica, da qui la traslazione del «passo»:

Si forma un vero e proprio triangolo tra la musica, l'interprete e il coreografo. E questo è un tempo di creazione che il coreografo può gestire direttamente con i singoli interpreti, o con il gruppo quando previsto, senza quasi dover spiegare niente. Si tratta di un lungo e negoziato dialogo con la musicalità dei brani scelti. La musicalità è un passo dentro allo spartito e diventa il vaso comunicante tra il coreografo e il ballerino.

La citazione è tratta da un'intervista al coreografo per il programma di presentazione stampato in occasione del suo *Progetto Händel* per il Teatro alla Scala di Milano, al debutto il 20 maggio 2017⁸. Questa coreografia è la quarta su musiche di Georg Friedrich Händel realizzata da Bigonzetti a partire dal 2007, ed è la testimonianza di una resistente fedeltà all'ascolto che si è nel tempo tradotta in una prassi.

Da un iniziale interesse per la determinata dimensione teatrale della musica di Händel (*InCanto*, 2007), Bigonzetti è passato all'ipotesi di una apertura dell'azione che ne intensificasse, soprattutto, la libertà espressiva e la dinamica degli intrecci (*Festa barocca*, 2008), fino a una dimensione puramente intangibile, concertante e insieme corporea, suggestionata prima di tutto dalla versione pianistica di alcune *suites* di Keith Jarrett del 1993, e come concertata, nel movimento, attraverso un'attenzione dinamica oltreché espressiva al respiro di ogni danzatore (*Come un respiro*, 2009). Il passaggio successivo, per niente cursorio, ha forzato l'esperienza compositiva dall'uso della musica registrata a un programma musicale interamente eseguito dal vivo. All'iniziale ricerca degli affetti attraverso il *collage* musicale (e pre-registrato) si è imposta infine una drammaturgia dell'esperienza diretta della vita del suono mentre, in termini coreografici, questo ha prodotto la necessità di un chiarimento compositivo del movimento anche *fuori-musica*.

Progetto Händel è stato un vero successo, prima di tutto di pubblico: diciannove minuti di applausi alla prima, e innumerevoli chiamate. La sua struttura è tanto semplice quanto rivelatrice: si tratta di un balletto concertante a serata intera, per un organico ridotto di sedici tra ballerini e ballerine (sulle punte)⁹. È diviso in due parti indipendenti ma non slegate. La prima comprende una scelta di *suites per clavicembalo* eseguite dal vivo al pianoforte, mentre la dimensione visiva è dominata dal bianco e nero¹⁰. La seconda, invece, è più cromatica, sia sul piano visivo che musicale, e attinge sempre al repertorio cameristico di Händel: si tratta di una serie di *sonate* (con l'intermissione di un solo movimento da una *suite*) eseguite dal vivo da una formazione da

⁸ Cfr. S. Tomassini, "C'è sempre un sipario che si apre": incontro con Mauro Bigonzetti, in *Progetto Händel* (Stagione di Balletto 2016/2017), Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2017, pp. 5-11.

⁹ Oltre alle due *étoiles*, Svetlana Zakharova e Roberto Bolle, l'organico era composto da: Antonella Albano, Marco Agostino, Federico Fresi, Gaia Andreanò, Timofej Andrijashenko, Stefania Ballone, Agnese Di Clemente, Christian Fagetti, Chiara Fiandra, Denise Gazzo, Maria Celeste Losa, Fabio Saglibene, Giulia Schembri e Gioacchino Starace.

¹⁰ Al pianoforte, James Vaughan.

camera di cinque strumentisti¹¹. Le luci di Carlo Cerri e i costumi scultorei dell'artista visiva Helena De Medeiros hanno avuto un ruolo attivamente vicario per intensificare la forza di questa bipolare ripartizione compositiva. La scelta dei numeri musicali e la combinazione non lineare delle parti sono il risultato di un disegno drammaturgico decisionale del coreografo che deve essere analizzato.

Una frequente obiezione all'uso del pianoforte al posto del clavicembalo per l'esecuzione delle *suites* è che, mentre il contrappunto di Bach e il suo tipo di scrittura ben strutturato e *sostenuto* si presta facilmente all'esecuzione su un pianoforte moderno, le strutture invece più esili in queste composizioni di Händel, con «la tessitura delle parti molto spoglia» perché «questa musica andava ornamentata all'atto dell'esecuzione, e magari amplificata mediante l'improvvisazione», nel complesso invece non lo sono¹². Questo allora comporta che, in presenza di una coreografia che si fondi sulla relazione con la musicalità, il rapporto tra il danzatore e l'interprete al pianoforte diventa più stretto, serrato, necessariamente complice, e decisiva sarà l'apertura di questo evento musicale a qualcosa che, nella scrittura musicale, può trovare spazio: il corpo.

Perché è proprio nella fragilità di questa relazione, fra le maglie lasciate aperte tra la «tessitura» musicale e l'esecuzione del pianista, che è possibile per il corpo del ballerino compiere «un passo dentro allo spartito».

Nel rapporto della seconda parte con il complesso cameristico, invece, sarà il gioco, l'orchestrazione dei gruppi ad assolvere questo compito di incontro con i suoni, senza cercare di dominarli o indirizzarli verso l'interpretazione stessa. Come? Nel montaggio scenico, ossia nelle disposizioni delle entrate e delle uscite, dei cambi e delle sparizioni, delle resistenze e del restare inattivo dei ballerini in scena, nei momenti di passaggio da un brano all'altro, nel movimento *fuori-musica*, perché i corpi degli interpreti non sono più portatori di una fine che sempre si annuncia con la conclusione del numero musicale, ma invece di una presenza sommersa di potenzialità ancora suscettibile di nuovo movimento. Una volta compiuto il passo dentro la partitura, il suono coincide con il corpo e non esiste più una fine della musica, un dopo della scrittura: in questo corpo-suono il movimento è sempre in divenire.

Il presente saggio indaga, a partire da queste coreografie e più in dettaglio soprattutto da quest'ultimo progetto, gli estremi drammaturgici di una sparizione: quella del suono come alfabeto¹³.

¹¹ Violino, Francesco De Angelis; oboe, Fabien Thouand; flauto, Andrea Manco; violoncello, Massimo Polidori; clavicembalo, James Vaughan.

¹² Cfr. W. Dean, *Musiche per tastiera da camera*, in Id., *Handel (The New Grove)*, Milano-Firenze, Ricordi/Giunti, 1987, pp. 94-95 (*The New Grove. Handel*, London, Macmillan, 1982); ma cfr. anche T. Best, *Handel and the keyboard*, in D. Burrows (ed.), *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 208-223, nonché Id., *s.v.*, in A. Landgraf and D. Vickers (eds.), *The Cambridge Handel Encyclopedia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 372-375, ove si ricorda che Händel esecutore fu particolarmente ammirato dai contemporanei per il suo dono dell'improvvisazione, e su ogni tipo di tastiera: «The strenght and beauty of his music transcend the limitations of any one particular instrument, or of any one particular type. Handel, ever the pragmatist, would have thought that there was nothing strange in that».

¹³ Sulla cui ipotesi teorica cfr. J. Derrida e O. Coleman, *Musica senza alfabeti. Un dialogo sul linguaggio dell'altro*, a cura di S. Maruzzella, Milano, Mimesis, 2016.

3. Un «teatro in libertà»

È stato scritto che Händel «sentiva uragani negli strimpelli di una chitarra», poiché sempre pensava le sue composizioni musicali come opere teatrali: «da teatro in libertà», secondo la felice espressione di Romain Rolland¹⁴. Così, sono sicuro, è anche per Mauro Bigonzetti. Ed è vero soprattutto per un balletto concertante come *Progetto Händel*. Quando al centro di tutto c'è l'interprete e il suo rapporto con la musica, significa che il piano che Bigonzetti vuole mettere a nudo è quello teatrale¹⁵. Perché il teatrale, per Bigonzetti, come per Händel, coincide con il monumentale, nel senso della espressione come costruzione e degli affetti come vere e proprie architetture. In tutta la sua superiore, olimpica impersonalità. E per questo alla sua danza, ricca di figure eleganti e dalle linee morbide, piene d'aria, riescono così bene i rallentamenti enfatici, le cadute improvvise ossia i cambi di diagonale, di asse, di intensità dell'energia. Negli anni, poi, la sua scrittura coreografica si è precisata su di una continuità del movimento cui solo la musica può abbinarsi.

Quella di Bigonzetti è da sempre una risposta fisica alla musica di Händel; come se il coreografo ne percepisse tutta la dimensione corporea, materiale prima ancora che musicale. Anche i tentativi di forzatura, nei corpi, dello stile interpretativo avvengono sempre nel pieno abbandono alla dinamica, mai sottomesso alla dittatura del tempo. Vince sempre la naturalità del respiro, non la misura dello sforzo.

Nel 2007, Mauro Bigonzetti ha realizzato per Aterballetto *InCanto. Balletto in un prologo ed un atto, liberamente ispirato all'Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, su musiche di Händel e con la consulenza musicale e gli interventi sonori di Bruno Moretti. Nell'allusione del titolo, *InCanto*, l'incantesimo dei luoghi magici si combina al tema dei viaggi impossibili e alla seduzione ritmica delle voci: infatti la scelta musicale prevalentemente dal repertorio teatrale di Händel è qui dettata dalla *teoria degli affetti* in una ricerca di equivalenza affettiva tra il dettato testuale e quello musicale. E comprende l'aria *Augelletti che cantate* (dal *Rinaldo*, I, IV, HWV 7), il recitativo e l'aria *Voli per l'aria* (terza parte di *Tra le fiamme*, dalle *Cantate italiane*, HWV 170), e l'aria *Ombra mai fu* (da *Xerxe*, HWV 40) in chiusura di coreografia. Ma poi tra i lavori orchestrali anche parti dal *Concerto in Si b maggiore per arpa e orchestra* op. 4 n. 6 (HWV 294), *La Réjouissance* (Allegro in Fa maggiore, da *Music for the Royal Fireworks*, HWV 351) e l'aria conclusiva de *L'Allegra, il Penseroso ed il Moderato* (*As steals the morn upon the night*, HWV 55).

La ricerca di ordine, di pulizia, ottenuta anche attraverso l'esibizione di una classicità rarefatta, nella struttura dei numeri e nella qualità del movimento, nel tempo disteso dell'attesa e dell'indugio, è orchestrata con un'inevitabile irruzione degli impulsi, delle spinte e degli slanci dei corpi, nel tempo dinamico delle energie. Una drammaturgia che sembra ricordare, dal basso, la funzione liberatoria e redente di un

¹⁴ R. Rolland, *Haendel*, Roma, Castelvechi, 2015, p. 67 e p. 68 (*Haendel*, Paris, Félix Alcan, 1910).

¹⁵ Anche quando cambiano i corpi delle compagnie con cui lavora, e allora lui stesso confessa che per riuscire a coreografarli deve aprire nuovi *file* in testa. E ci ha provato con successo: così, hanno danzato le musiche di Händel anche i corpi straordinari della Alvin Ailey American Dance Theater, come si leggerà più avanti.

mondo anticlassico sregolato e ambivalente. Questa versione coreografica di Bigonzetti del poema ariostesco prende forma su di uno sfondo aperto e senza orizzonte, come un immaginario da *Wunderkammer* contemporanea: da una parte, il chiuso e il raccolto del mondo, immagazzinato a dispetto dei fasti della storia e del tempo; dall'altra, un mondo liberato nel favoloso e nell'ideale, quasi come in una prospettiva emancipata dall'immaginazione dell'oggi. Qui è presentato un mondo visionario il cui processo organizzativo non è presieduto da un vero principio di ordine, ma in cui la forza guerriera, senza distinzione di genere, e la follia latente, come ipotesi più radicale di essere nel mondo (quella di Orlando è storia di follia), vibrano nell'aria in una continua esplosione di corpi. Mauro Bigonzetti parla di «una follia anche nobile», in profonda antitesi con l'etica del successo (militare ma anche sociale) e capace di mostrare il lato notturno e aereo della vita: la nobiltà della sconfitta, la dignità anatomica di un corpo in un movimento “senza ossa”. Così, anche nel suggestivo ma coerente impianto visivo di Angelo Davoli, le proiezioni di volumetriche geometrie architettoniche sembrano suggerire più che uno sfondo, le forme dell'altrove, lo spazio infinito della concordia, la rappresentazione del bisogno dell'alterità. I cieli bellissimi con nuvole in transito e improvvisi voli in quota di aeroplani, con effetto anche meta-visivo di un cielo nel cielo, creano inoltre distanza e spaesamento nello sguardo degli spettatori. È nell'atto di resistere all'illusione che è possibile riconoscere i limiti imposti e le frustrazioni inferte al desiderio. E non mancano le allusioni alla rumoristica del barocco teatrale, grazie agli arrangiamenti sonori di Bruno Moretti, né ai duetti guerreschi dei *nemici amanti* (tema tipico dell'epica ariostesca e poi tassiana), assunti qui anche attraverso una potente e virile femminilità. Mentre i ritmi si alternano in uno spazio scenico senza orizzonte (grazie a un dispositivo che incurva, rialzandolo, il fondo scena), le figure in difficili tensioni e torsioni assunte dai solisti alludono a un'idea della poesia ariostesca soltanto in superficie luminosa e priva di ombre; in realtà piena di barbagli e di esitazioni, di disarmanti paure e di fiere ripicche, perché immerse in un tempo che può essere, come quello del destino, sia nemesi che riscatto. Il teatro musicale di Händel, qui in contrappunto sonoro di Bruno Moretti, mette perfettamente in prospettiva l'agguato della dismisura sul dominio della ragione¹⁶.

4. Triangolazioni intangibili

Per la Alvin Ailey American Dance Theater, in occasione del programma che ha debuttato il 12 dicembre del 2008 al New York City Center per festeggiare i primi cinquant'anni della compagnia, Mauro Bigonzetti ha progettato e realizzato *Festa Barocca* su musiche (anche vocali) di Händel, le luci pittoriche e perfette di Carlo Cerri e i costumi *multicolor* di Marc Happel. La scelta musicale comprendeva un *minuetto*, le arie *Se fiera belva ha cinto* e *Dove sei amato bene* dalla *Rodelinda, Regina de' Longobardi* (HWV

¹⁶ Cfr. F. Bortoletti, *La fortuna dell'Orlando Furioso nelle arti performative. Scenari italiani*, in L. Bolzoni (a cura di), *L'Orlando furioso attraverso lo specchio delle immagini*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana – Treccani, 2014, p. 695.

19), l'aria *As steals the morn upon the night* da *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (HWV 55), *La Réjouissance* (Allegro in Fa maggiore, da *Music for the Royal Fireworks*, HWV 351), e l'aria *Va tacito e nascosto* dal *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17).

Il titolo della coreografia (non a serata intera) richiama, con ironia trattandosi di una commissione della Ailey, quello famosissimo di un pezzo classico di George Balanchine, *Concerto Barocco* (1941)¹⁷. Ma la ricerca sul movimento di Bigonzetti, che pure ha più volte lavorato per il New York City Ballet, è più vicina, non solo idealmente, alla mobilità inventiva e sezionante di un John Cranko piuttosto che a quella matematica e serrata del maestro russo-americano. E infatti l'effetto, per il lavoro di Bigonzetti in questi anni, è qui sorprendente: certe contorsioni rallentate, il lavoro delle mani, la centralità del bacino, l'espressività ricercata nell'uso dei piedi, sono qui magistralmente amplificate e come riversate, dagli interpreti, in una dinamica psicofisica chiaramente di ispirazione *jazz*. La qualità ricercata nella tradizione stilistica del barocco europeo, che traspare dall'abbinamento felicissimo con alcune pagine di Händel, è in questo caso di tipo non rappresentativo né mimetico ma letteralmente aperto nelle sue linee e nel disegno delle forme, e dunque più autentico, alla trasformazione emotiva dei corpi di questa compagnia straordinaria. Una figura centrale (Hope Boykin) ha governato le minute azioni tra i singoli e i gruppi, mentre nel finale ha accompagnato, in presenza, un passo a due, esemplare perché atletico e insieme aereo, per Linda Celeste e Glenn Allen Sims. Qui un triangolo sembra essersi ricomposto, in una allusione alla pratica compositiva forse non direttamente progettata, per questo intangibile. Ma in tanta ricchezza di movimento il punto coreografico più alto, di invenzione e di scrittura, è certamente l'assolo per Matthew Rushing, danzato in forte contrappunto visivo sulle note del *Concerto in Si b maggiore per arpa e orchestra* op. 4 n. 6 (HWV 294), nell'idea liberatoria e generosa che i confini, non soltanto fra le culture, sono solo mentali.

Ma il più vero antecedente di *Progetto Händel* è *Come un respiro* che Bigonzetti realizza per Aterballetto nel 2009 utilizzando le *suites* nell'esecuzione pianistica di Keith Jarrett (1993). Si tratta di un lavoro di danza pura, ma teatralmente, come per la musica di Händel, impura ed eclettica. Lavorato interamente sulla qualità dei corpi della compagnia che a quel tempo dirigeva, con divisioni canoniche dei gruppi tra uomini e donne, classici giochi di contrappunto visivo, in una più convenzionale alternanza di assoli e passi a due. Ma in ostentati *off-balance* e improvvisi *release*, con braccia geometrizzate ma morbide, e inattesi rallentamenti della velocità esecutiva spesso anche contro il dettato musicale. Qui l'interpretazione musicale della coreografia mai didascalica né supina, si accorda ai respiri espressivi dei danzatori, spesso esibiti in avvio di sequenza, così come il montaggio delle musiche allude a una vera e propria spazialità infinita del soffio¹⁸.

¹⁷ G. Balanchine, *Concerto Barocco*, balletto in tre movimenti sul *Concerto per due violini in re minore* di J.S. Bach (BWV 1043): *première* in Brasile, compagnia Ballet Caravan, Teatro Municipal Rio de Janeiro, con Marie-Jeanne, William Dollar, Mary Jane Shea; debutto a New York senza i costumi, 29 maggio 1941, al Little Theatre of Hunter College; prima rappresentazione del New York City Ballet, in una nuova versione, 11 ottobre 1948.

¹⁸ Questa è comunque la struttura musicale con le parti danzate che ho potuto desumere dalla

Per quanto l'analisi possa qui ora permettere, è possibile notare che vi è almeno un numero musicale in meno (una giga, e sarà l'assolo per l'*étoile*) rispetto alla prima parte del successivo *Progetto Händel*, e ciò significa che la struttura di questo ordine musicale dialoga con la tipologia e la varietà degli interpreti cui è destinata.

Nei passaggi tra i numeri musicali le figure sono statiche, più in posa, in una sorta di sospensione fredda e di mediazione con la riproduzione tecnologica del suono, in corrispondenza del cambio/arrivo della nuova traccia musicale registrata¹⁹. In alcuni punti, tuttavia, è già presente il movimento *fuori-musica*, e più in generale sembra dominare il concetto di variazione musicale in corrispondenza dell'alternarsi dei gruppi coreografici. Qui Bigonzetti ha prestato una più vera attenzione alle posizioni dei corpi, alla ricerca di una differente via di intendere il linguaggio classico, appunto impuro, ritmato sul tempo del respiro, spesso sonorizzato in termini espressivi, e non nel rispetto di un vocabolario acquisito del movimento. La relazione empatica dei corpi e di questo respiro nei confronti della musica è una misura interiore che non si esibisce, ma invece libera nello spazio energie e presenze al di fuori del tempo esteriore²⁰. Il codice di movimento non è più la norma superiore capace di legittimare il lavoro e lo stile di un coreografo, ma uno dei tanti valori sostanziali attraverso cui poter ripensare, in modo contemporaneo, proprio l'esperienza del suono.

5. Il movimento *fuori-musica*

Progetto Händel nasce tra i programmi della direzione artistica di Mauro Bigonzetti del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala di Milano, ma viene realizzato quando il coreografo si è già dimesso. Tra i maggiori obiettivi di un tale progetto, naturalmente, c'è quello di riportare il balletto a un certo tipo di repertorio cameristico, rivendicando con forza il rapporto diretto del danzatore con lo strumento musicale, al di là di ogni falsa retorica sulle sintesi fra danza e musica, o sulla dimensione suggestionale delle atmosfere visualizzative coreomusicali. Si tratta anche di altro: ciò che si mette

visione filmata (Reggio Emilia, Teatro Romolo Valli, 29 ottobre 2010): 1) dalla *Suite op. 1 n. 4 in mi minore* HWV 429 - *Sarabande* [ensemble]; 2) dalla *Suite op. 1 n. 8 in fa minore* HWV 433 - *Courante* [ensemble maschile]; 3) dalla *Suite in sol minore* HWV 452 - *Allemande* [solo femminile]; 4) dalla *Suite op. 1 n. 2 in fa magg.* HWV 427 - *Adagio* [passo a due] e 5) *Adagio* [idem]; 6) dalla *Suite op. 1 n. 2 in fa magg.* HWV 427 - *Allegro* [solo femminile]; 7) dalla *Suite op. 1 n. 1 in la magg.* HWV 426 - *Courante* [solo femminile] e 8) *Prélude* [solo femminile]; 9) dalla *Suite op. 1 n. 8 in fa minore* HWV 433 - *Prélude* [passo a due] e 10) *Fuga* [idem]; 11) dalla *Suite op. 1 n. 4 in mi minore* HWV 429 - *Allemande* [solo maschile]; 12) dalla *Suite in sol minore* HWV 452 - *Gigue* [passo a due]; 13) dalla *Suite in re minore* HWV 447 - *Allemande* [idem]; 14) dalla *Suite in sol minore* HWV 452 - *Courante* [duo femminile]; 15) dalla *Suite op. 2 n. 7 in si bem. magg.* HWV 440 - *Sarabande* [duo maschile]; 16) dalla *Suite in re minore* HWV 447 - *Sarabande* [ensemble finale].

¹⁹ Su cui cfr. J. Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham-London, Duke University Press, 2003, pp. 218-219.

²⁰ Sul rapporto tra l'emissione di un soffio acusticamente percepibile e il corpo interno cfr. A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 7-13; più di recente, cfr. N.S. Eidsheim, *The Acoustic mediation of Voice, Self, and Others*, in Ea., *Sensing Sound. Singing & Listening as Vibrational Practice*, Durham-London, Duke University Press, 2015, pp. 58-94.

alla prova qui è la possibilità di una sparizione del corpo nel suono quando la musicalità compie «un passo dentro allo spartito».

Le immagini dei corpi, dei gesti, dei movimenti che ho potuto osservare e seguire fin quasi nella loro diretta genesi in studio, grazie all'invito del coreografo ad assistere alla parte finale del periodo di creazione in Scala, in me hanno prodotto una memoria visiva ed emotiva in cui, forse inevitabilmente, la musica è lo spettro del corpo che la precede. Al di là della condizione soggettiva di questa esperienza, io credo sia possibile indagare questa sparizione a partire da ciò che ha orientato il processo creativo di Bigonzetti, e tutti i piani messi all'opera nel disegno realizzativo, affinché un balletto concertante, con scelte sulla riproduzione della musica così importanti, si disveli appieno in tutta la sua forza drammaturgica.

E occorre farlo soprattutto analizzando in dettaglio la coreografia, con tutta la difficoltà che una descrizione di questo tipo comporta, non tanto per cercare di rendere comprensibile ciò che non deve per forza esserlo, né per rendere familiare attraverso la parola, il movimento di quei corpi che nella sua emancipazione dal linguaggio verbale esige, anche, di restare sconosciuto. Ma per rimanere fedele all'oggetto che sto provando a studiare, nella stessa logica ravvicinata e performativa di una pratica della parola²¹. L'indicibile del movimento è dunque un *campo attraverso cui pensare*²².

PRIMA PARTE

Dalla **Suite op. 1 n. 4 in mi minore HWV 429:**

1) *Sarabande* [ensemble]

In avvio si vede tutto l'ensemble, a proscenio, in una catena di braccia che si muove a onde sotto un fascio di luce orizzontale, nel pieno silenzio e secondo un senso di compresenza delle figure ma non di uniformità; poi, una ballerina avanza e con un piccolo salto in avanti avvia la musica (e l'impressione è, dunque, che sia il corpo a introdurre la musica, a produrla come una sua più necessaria estensione); tutti si fermano tranne lei, poi si alternano una dopo l'altra, sempre lì a proscenio, brevemente, le interpreti femminili: è una sorta di presentazione di ognuna; il codice classico di movimento è già qui, in questi brevi interventi, stilisticamente messo a contrasto con pose e movimenti anti-classici, in cui il corpo è anche esibito e scomposto, mentre dietro, alle loro spalle, nella penombra gli uomini restano sullo sfondo a guardare; dopo la presentazione dell'*étoile*, segue una sequenza di assieme delle ballerine con effetti di forte contrappunto tra i gruppi, e in stretta consonanza con l'andamento di questa *sarabande* d'apertura;

dalla **Suite op. 1 n. 8 in fa minore HWV 433:**

2) *Courante* [ensemble maschile]

al termine subito parte questa *courante* e il gruppo maschile avanza con prepotenza, mentre il gruppo femminile si apre a tanto incedere (il motivo della marcia è facilmente identificabile

²¹ Un consimile approccio nell'ambito musicologico che ho tenuto presente, pur nel rispetto dei rispettivi domini, è lo studio di P. Thom, *The Musician as Interpreter*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2007; sugli studi che riguardano il rapporto tra l'ascolto e la scrittura, cfr. i saggi nella prima sezione (*Writing Sound Theory*) della recente raccolta D. Kapchan (ed.), *Theorizing Sound Writing*, Middletown, Wesleyan University Press, 2017, pp. 25-113.

²² Su cui cfr. lo studio, se pur limitato all'analisi della dimensione improvvisativa, di D. De Leo, *L'improvvisazione tra dicibile e indicibile*, Milano, Mimesis, 2013.

con le ragioni di un ordine regolato dal ritmo): mentre escono, il gruppo maschile resta unito, anche l'*étoile* danza qui in *ensemble*, e l'effetto di squadra e di corpo unico è molto esibito; salti e anche camminate si alternano a un lavoro soltanto gestico e sempre *en face* per terminare in una posa che riempie la musica prima di visualizzarla; una figura femminile entra da una quinta e cerca attenzione dal gruppo che si ferma, ma che subito riparte, ora in sequenze anche di spalle: è come se la dimensione teatrale prendesse lentamente il sopravvento in un circolo relazionale che si è venuto a creare tra il gruppo e questa presenza; nella parte finale del numero musicale, la precedente visualizzazione viene ripetuta, ma poi, sull'opposta diagonale riappare questa presenza femminile; la vivacità dell'insieme non cambia fino alla fine della musica, così come il movimento *fuori-musica* dei ballerini che mantengono un tempo ancheggiando *sur place*, come a tenere il tempo musicale (che non c'è più), uno squarcio improvviso su una temporalità quotidiana, un braccionaggio della scrittura; prima di marciare in fila verso l'uscita mentre il palcoscenico si delimita sui tre lati di una bianca luce perimetrale;

dalla **Suite in sol minore HWV 452:**

3) *Allemande* [solo femminile]

sulla coda musicale resta intanto una ballerina che invece di uscire raggiunge il centro della vuota scena e sull'avvio del nuovo numero musicale esegue il suo assolo, che in parte ricorda e amplifica quello breve della presentazione iniziale, ma ora la presa dello spazio è perentoria così come la dimensione espressiva dei gesti: sembrano alludere a una teatralità fortemente sottolineata e tuttavia mai fuori controllo; il rapporto con l'andamento ritmico di certi passaggi è, ad esempio, sottolineato con un rallentamento del gesto delle braccia e del torso sempre curvato, come una serpentina musicale che deve lentamente (dunque a contrasto con la musica) prendere forma direttamente dal corpo; nello spazio, la luce precisa il disegno di due rettangoli successivi dentro ai quali la solista si lascia inscatolare, creando dei sipari d'azione autonomi ed esposti; al termine della ripetizione della sequenza iniziale, sulle note di chiusura di questa *allemande* entra un ballerino e di spalle a braccia aperte si posiziona sulla sua stessa diagonale: sul silenzio, la solista lo raggiunge, con un gesto gli abbassa un braccio mentre un'altra ballerina (*étoile*) arriva dalla stessa diagonale alle sue spalle e con la punta della scarpetta lo tocca sulla parte alta della schiena: è questo un gesto risoluto, insolito e formalmente sgarbato ma non per questo meno espressivo in termini teatrali;

dalla **Suite op. 1 n. 2 in fa magg. HWV 427:**

4) *Adagio* [passo a due]

5) *Adagio* [idem]

su questo gesto parte il primo *adagio* del primo passo a due, in terra la luce disegna quattro rettangoli (come di una grande finestra), i toni sono molto intimi, l'incontro dei corpi estremamente fisico, senza passi ma con movimenti che continuamente ribaltano le gerarchie del corpo: avvistamenti e scivolate a terra in una ricerca di intimità materiale e corporea; la posa che chiude il primo movimento musicale, si scioglie sul silenzio in un breve movimento *fuori-musica* che prepara una nuova situazione affettiva: ora lei è in piedi, sulle punte, e appoggiata alla gamba di lui che è a terra, stesa in alto verso di lei (ancora le periferie del corpo assumono un ruolo espressivo di primo piano); in questo secondo *adagio* lei sembra più forte, le figure sono create lentamente, realizzando della musica la dimensione affettiva che vi è allusa, poi le energie di entrambi si spengono a terra con la musica e nel precipitare di un buio;

dalla **Suite op. 1 n. 4 in mi minore HWV 429:**

6) *Gigue* [solo maschile]

prima arriva la luce su una figura maschile che si trova immobile già al centro della scena, poi con il movimento delle braccia che si aprono, anche la luce si dilata mentre si avvia anche questa *giga* di andamento abbastanza sostenuto (ed è un numero musicale aggiunto rispetto alla struttura in parte analoga di *Come un respiro*): fin da subito, vi è come una rinuncia nei confronti dello spazio (forse per intensificare l'intima solitudine del ballerino) a favore però di una concentrazione dinamica delle soluzioni di movimento che comprendono salti e forzati *plié*, giri in entrambe le

direzioni, una camminata sulla diagonale in avanti e in dietro, in una continua proposta di effetti contrapposti: come a voler sottolineare l'idea che non c'è un ordine che non possa essere rovesciato nel suo contrario; infatti, il finale ripete perfettamente a rovescio il gesto con le luci di avvio;

dalla **Suite op. 1 n. 2 in fa magg. HWV 427:**

7) *Allegro* [duo femminile]

di nuovo prima arriva la luce su un duo femminile che si trova immobile già al centro della scena, poi con il movimento delle braccia che si aprono, anche la luce si dilata mentre si avvia l'*allegro* (all'attacco la figura di destra gira la testa verso quella alla sua destra e poi partono: l'avvio ricorda da vicino quello del duo di Anne Teresa de Keersmaeker, *Fase*), il sincrono è molto veloce, prima insieme poi alternate, in una sorta di messa alla prova di ognuna: è una disseminazione continua di linee proiettate e della loro caduta, in forte attrazione del terreno, con guizzi e spinte delle energie, cambi di posizioni pieni di *humor* come a voler continuamente mettere alla prova la verità di questo dialogo; al termine della musica, il duo guadagna la quinta sul silenzio ma continuando *fuori-musica* un sostenuto *port de bras* mentre dalla parte opposta entra una nuova interprete (*étoile*) in punta e nel tempo del duo che le fa spazio;

dalla **Suite op. 1 n. 1 in la magg. HWV 426:**

8) *Courante* [solo femminile]

9) *Prélude* [idem, ma differente interprete]

qui l'avvio della prima *courante* coglie già in movimento la solista (*étoile*), quasi in un cono di luce, la sequenza combina una ricercata bellezza delle linee tra braccia e movimento delle gambe, a passaggi in punta con ginocchia convergenti, e uso del piede flesso: questo incide sulla qualità dell'energia mentre l'armonia risulta qui come un fatto complesso e fuori norma; l'accordo con il pianista è ora al limite del simbiotico; al termine del brano lentamente, con solennità, esce in quinta; la scena si fa buia squarciata solo da una lama di luce a terra, mentre dallo stesso lato dell'uscita qualcuno corre per la diagonale e raggiunge il centro del palco: non appena recupera l'equilibrio con un dito sollevato dà l'avvio al *Prélude* musicale successivo; in terra si apre poi un largo rettangolo di luce su cui la ballerina anche si distende a terra in posizione fetale mentre una figura maschile entra correndo e passando la tocca per un piede facendola girare mentre lui si dilegua in quinta e lei riprende l'equilibrio in una spazzata a terra; si distende di nuovo, si accarezza il corpo fino alle punte come una rivendicazione di autoerotismo, si alza in punta e riprende a danzare perfettamente sciolta e trattenuta nelle intenzioni musicali; dalla quinta la raggiunge al centro, con passo lento una figura maschile che la osserva nel suo finale assolo; sull'ultima nota si trovano uno di fianco all'altra;

dalla **Suite op. 1 n. 8 in fa minore HWV 433:**

10) *Prélude* [passo a due]

11) *Fuga* [idem]

alla musica lui prende spazio con un movimento prevalentemente ondulato, e lei indietreggia poi lo osserva, lo raggiunge al centro e indietreggia di nuovo, come se lui fosse imprevedibile; il tema musicale allude a una discordia che si traduce in una ricerca continua dei due corpi, una ricerca di energia e non solo di contatto, nelle forme anche del rifiuto e infatti lei indietreggia per la terza volta; sull'ultima nota una linea di luce si intensifica sul limitare del fondale, allora lei corre verso di lui mentre si avvia la *Fuga*; ora il passo a due prosegue in coppia, in un avvinghio che si sviluppa in un *lift* molto anticlassico, seguono prese dinamiche e giri a terra che alludono a una fisicità tormentata, anche aggressiva, e che culmina in una sorta di estasi erotica protetta alla fine da un abbraccio a cucciaio, prima del buio;

dalla **Suite op. 1 n. 1 in la magg. HWV 426:**

12) *Gigue* [solo femminile]

prima arriva la luce su una figura femminile che si trova immobile già al centro della scena, poi con il movimento delle braccia che si aprono, anche la luce si dilata mentre si avvia una *giga*

di andamento decisamente sostenuto; le linee morbide sono spesso curvate alla ricerca di una forma alternativa; dopo le prime due parti, entrano due ballerini e danzano accanto mentre lei si ferma e li guarda facendo loro spazio; poi danzano assieme sulla coda della terza parte del brano musicale, e sull'avvio della quarta lei, al centro, continua mentre i due indietreggiano verso la quinta e restano fermi a guardarla; l'ultima sequenza è veloce e chiude su una posa delle braccia ripetuta anche dai due ballerini sull'ultima nota, a effetto, prima del buio;

dalla **Suite op. 1 n. 4 in mi minore HWV 429:**

13) *Allemande* [solo maschile]

prima la luce poi una figura maschile raggiunge il centro e sulle prime note si avvia un intenso assolo, per tutto lo spazio, con scivolate, cadute e capriole anche a terra; la fine della prima parte è chiusa con una posa accentuata della mano; le tre parti successive sono tutte in forte continuità di movimento: alle linee morbide e aeree si succedono anche qui spezzature e flessioni che cambiano l'energia, fino alla chiusura, sull'ultima nota, di nuovo in una posa aristocratica della mano, come in una nobile figura da danza barocca;

dalla **Suite in sol minore HWV 452:**

14) *Gigue* [passo a due]

nel silenzio è raggiunto da entrambi i lati da due figure che in qualche modo gli impediscono l'uscita, allora lui li blocca e li scosta entrambi con sprezzatura, e riprende la sua nobile uscita dal fondo, spalle al pubblico; i due parte allora compiono un lungo giro a spirale, sempre *fuori-musica*, finché non si incontrano al centro e sulla musica parte un forte e sostenuto duo, dalle prese estremamente dinamiche, come di ricerca e scoperta del corpo anatomico;

dalla **Suite in re minore HWV 447:**

15) *Allemande* [idem]

con la sola sospensione di una posa in tensione, il passo a due prosegue sull'arrivo del nuovo movimento musicale, ma qui ora cambia la temperatura emotiva e Bigonzetti sembra fermare la linea melodica della musica in una presenza dei corpi avvinghiati, che rinuncia allo spazio per restare nella dinamica del suono: è l'effetto più forte di una musicalità convinta e consapevole, prima del buio che chiude la posa sull'ultima nota;

dalla **Suite op. 2 n. 7 in si bem. magg. HWV 440:**

16) *Sarabande* [duo maschile]

dal buio due figure maschili emergono frontali nel doppio rettangolo di una luce, procedono e acquistano visibilità (da luci anche di taglio) mentre si avvia una breve sequenza veloce di movimenti *fuori-musica*, quando uno dei due raggiunge l'altro anche la musica li raggiunge, e prende vita un duo maschile di grande intimità e forza, in cui i due interpreti sono sempre molto prossimi l'uno all'altro, in una costruita unità complice e speculare, nelle intenzioni come nelle figure create; poi, un prolungato tenersi per mano trasforma l'energia in solidarietà, e fa della continuità, del ciclo continuo di questo movimento a due la forza compiuta di una alleanza fra corpi concordi e senzienti;

dalla **Suite op. 1 n. 1 in la magg. HWV 426:**

17) *Allemande* [passo a due]

dal buio due figure già al centro e allineate sono illuminate; al successivo arrivo della musica ha inizio il secondo passo a due (per *le étoile*), in tempo sostenuto e non proprio canonico: nella prima parte insieme non si guardano mai, poi danza lui mentre lei lo osserva discosta, poi lei distoglie lo sguardo in un tempo riflessivo che intensifica la teatralità della scena; mentre lui conclude, lei raggiunge la posizione dal fondo e ora lei balla e lui la osserva discosto: è il desiderio che si dà in questo gioco di sguardi che sembra non ammettere altro tatto che questa tensione virtuale che attraversa lo spazio; nella parte finale sono di nuovo insieme ma sempre in linea con un'unica presa, quella conclusiva prima del buio;

dalla **Suite in re minore HWV 447:**

18) *Sarabande* [ensemble]

la coppia al centro si scioglie lentamente, prima nel silenzio poi sull'arrivo della musica che porta in scena anche il resto dell'organico: tutti si allineano a proscenio ancora in una lunga catena di braccia e torsioni che si muovono a onda, sotto una calda luce, prima di sciogliersi a canone cadendo proprio sul suono; poi una luce fredda orizzontale isola la parte superiore dei corpi e le braccia articolano gesti che segnano un compimento mentre poi con le mani sul contorno della testa e poi sugli occhi si aprono all'ultimo gesto di apertura delle braccia per la conclusione.

SECONDA PARTE

Dalla **Sonata op. 1 n. 7 per flauto e continuo in do magg. HWV 365:**

1) Primo movimento: *Larghetto* [duo]

Dal buio due figure già al centro sono colte dalla luce, lui stringe lei e la sostiene mentre in punta stende una gamba in verticale; all'arrivo della musica ha inizio un passo a due di apertura (per le *étoile*); si muovono sulla linea del flauto, spesso speculari, in forte prossimità dei corpi, fino alla posa conclusiva e al buio;

dalla **Sonata a tre n. 1 per due oboi (o oboe e violino) e continuo in si bem. magg. HWV 380:**

2) Terzo movimento: *Allegro* [gruppi]

3) Primo movimento: *Adagio* [quartetto femminile]

una ballerina esce subito alla luce e alla musica e attraversa l'intera linea di proscenio fino a uscire dalla quinta opposta, con lei entrano due coppie che si portano al centro, poi un duo maschile che di fronte alle coppie sembra cercare un dialogo, poi altre due coppie e poi un duo femminile che si alterna con un quartetto tutto maschile, in uno scambio continuo che lascia immaginare un gioco sulla teatralità delle relazioni, continuamente confutata perché nessun incontro sembra consolidarsi; sull'avvio dell'*adagio* al quartetto maschile che esce si sovrappone in movimento un quartetto femminile, il dialogo tra l'oboe e il violino è restituito in scena con un effetto di movimento a canone; poi, al loro movimento in sincrono si aggiunge una solista e ritorna un motivo stilistico ricorrente: il movimento a spirale ascendente del braccio che chiude steso verso l'alto;

dalla **Sonata op. 1 n. 9 per flauto dritto e continuo in re min. HWV 367a:**

4) Terzo movimento: *Furioso* [sestetto femminile]

senza passare dal buio, un duo femminile raggiunge il centro del palco, e alle prime note, mentre incominciano a danzare, la solista esce e lascia il quartetto femminile a guardare; si alternano poi le stesse in esibizioni solistiche sotto lo sguardo delle altre, come se il flauto si moltiplicasse in questa pluralità delle presenze tutta al femminile, poi per la parte finale tutte assieme chiudono la musica ma proseguono anche *fuori-musica*, in un grande effetto visivo e come di riappropriazione della centralità dell'*ensemble* sui due solisti che intanto entrano (*étoile*);

dalla **Suite op. 2 n. 4 in re minore HWV 437:**

5) Terzo movimento: *Sarabanda* [passo a due]

una volta al centro, mentre il sestetto esce all'indietro, i due si muovono lentamente per qualche minuto senza musica, mentre lo spazio si riempie di colore, poi sull'avvio del clavicembalo di questa *sarabanda* con una melodia estremamente lirica, la coppia è immobile mentre solo il braccio destro di lui si muove lentamente (come se con la musica si fosse aperto tutto un altro spazio di relazione), i due danzano al centro con linee e prese morbide e piene di accordo, per tutte le quattro direzioni, e in piena sintonia con la disseminazione sonora; nella seconda parte la coppia agisce più a proscenio, fino alla posa di chiusura che è un *grand écart* rovesciato ma con la piegatura delle ginocchia sull'ultima nota, in un effetto formale volutamente anticlassico, mentre la musicalità della sequenza sembra come entrare di prepotenza nello spartito;

dalla **Sonata op. 1 n. 4 per flauto dritto e continuo in la min. HWV 362:**

6) Secondo movimento: *Allegro* [solo maschile]

dal buio una figura già al centro viene illuminata, con un solo gesto preparato nel silenzio chiama la musica e da qui si svolge un assolo di maestosa gioia con la quale Bigonzetti ripensa soprattutto l'ideale convenzionale di nobiltà maschile, nella danza classica, liberando il corpo dell'interprete in un movimento anche pieno di energia animale oltreché di cura formale; arriva poi in chiusura un gruppo di cinque ballerini che provano a rubargli la scena, poi danzano in *ensemble* fino al termine della musica, ma il movimento prosegue anche *fuori-musica* e si ferma con l'arrivo di un solista (*étoile*) che con un gesto apre la posa di uno di loro, e allora tutti se ne vanno;

dalla **Sonata a tre n. 4 per due oboi (o oboe e violino) e continuo in fa magg. HWV 383:**

7) Quarto movimento: *Allegro* [solo maschile]

il ballerino solista è al centro, sempre nella luce che lo ha accolto, e alle prime note allarga le braccia e sotto una intensa luce rossa danza questa sorta di digressione emotiva (nel senso che proprio l'assenza di passi e di salti, di esibizione della tecnica come spettacolo, rende la natura di questo movimento proliferativa), intanto vi è alle sue spalle un passaggio da quinta a quinta di una ballerina, in linea parallela al proscenio prima, e poi in linea parallela al fondale, poi un'altra che entra osserva ed esce, e un'altra ancora che con lui si misura e infine sembra catturarli l'energia in uno scambio però non contrastivo: cosa significano queste presenze? Sono apparizioni fugaci di personificazioni del suono, della musica, come un ritorno del rimosso proprio nel mezzo di una "peripezia", solistica e monologante, danzata; è un gioco di entrate e di uscite, di apparizioni fantasmatiche in un contrappunto di sguardi prima, fisico poi, con l'interprete dell'assolo in corso: il quale resta poi al centro, nuovamente da solo, e chiude la musica con un'ultima posa a terra in *grand écart*;

dalla **Sonata a tre n. 6 per due oboi (o oboe e violino) e continuo in re magg. HWV385:**

8) Primo movimento: *Adagio* [solo femminile e gruppo]

9) Terzo movimento: *Affettuoso* [doppio duo]

10) Secondo movimento: *Allegro* [gruppi]

sul silenzio si stende con la schiena a terra e con solo un braccio alzato, ricurva la mano che chiude col gesto lentamente in grembo, mentre una danzatrice entra e lo scavalca con un salto, lui la guarda perplesso, si alza ed esce: assolo femminile, sotto una intensa luce azzurra, in una estrema libertà di movimento che sembra coincidere con la libertà della linea melodica dell'oboe; è raggiunta da un gruppo di altre sei ballerine che vi si aggiungono a proscenio, con anche un ballerino sulla stessa linea, a complemento e guida, e si dispongono in serie dentro a riquadri di luce; sull'*affettuoso* si aggiungono due ballerini che raggiungono due partner e restano quindi solo due coppie, cambiano l'atmosfera e le intenzioni di movimento, ora più affettive ma non sincronizzate fra le due coppie; prima dell'avvio dell'*allegro* sono disturbati da una coppia maschile che entra nel silenzio e letteralmente li separa, poi sulla musica prendono il centro e danzano, come un innesto misterioso, sotto lo sguardo dei precedenti interpreti; il tempo musicale nei corpi di questo duo maschile produce una gioiosa impertinza, marcando una differenza che produce reazione piuttosto che parità e/o integrazione; ma poi il quartetto riprende il suo spazio e il nuovo sestetto è allora raggiunto da un altro gruppo di sei interpreti, e così si compone un *ensemble*, fino al buio;

dalla **Sonata a tre op. 2 n. 8 per due violini (o oboe e violino) e continuo in sol min. HWV 393:**

11) Terzo movimento: *Largo* [solo femminile]

dal buio una figura già al centro viene illuminata, con un lungo movimento di preparazione nel silenzio chiama la musica che avvolge questo assolo quasi tutto al centro, lento, misterioso, pieno di seduzione e di consegna, senza digressione né parentesi alcuna: lo spazio di movimento è ridotto al minimo perché è il rapporto tra il corpo e il suono a occupare tutto il tempo della nostra attenzione; sulla coda entra il partner e nel silenzio prova uno scambio con lei;

dalla **Sonata a tre n. 3 per due oboi (o oboe e violino) e continuo in mi bem. magg. HWV 382:**
12) Primo movimento: *Adagio* [solo maschile]
sulle note dell'*adagio* avviene questo scambio, lei esce e lui danza; di nuovo siamo in presenza di una vera e propria meditata liberazione del corpo nello spazio: lei rientra e questo strano passo a due si può ricomporre soltanto nel ritorno di tutte le altre coppie, sul finire della musica;

dalla **Sonata op. 1 n. 7 per flauto dritto e continuo in do magg. HWV 365:**

13) Primo movimento: *Larghetto* [*ensemble*]

in questo *ensemble* finale vi è una parcellizzazione di micro-movimenti espressivi condotti quasi a un grado zero che sembrano mirati a ricomporre un quadro di solidarietà tra il suono che li genera e i corpi che li ospitano: le coppie si ricompongono in una grande sobrietà relazionale, fino alla posa finale, di nuovo per tutti un *grand écart* rovesciato che rivendica la forza dell'insieme e del terreno.

L'analisi qui condotta rileva almeno due differenti ordini di acquisizioni: da una parte vi è 1) una drammaturgia del suono (si tratta della scelta e del montaggio dei numeri musicali, spesso non secondo la sequenza della partitura; della personificazione del suono negli interpreti del Corpo di Ballo, e l'interpretazione della musicalità nel tempo della performance con la definizione di una pratica del movimento *fuori-musica*); dall'altra, vi è 2) una drammaturgia dei corpi (e riguarda più da vicino la gestica ricorrente, la scomposizione anatomica nel movimento e l'uso in termini espressivi delle periferie del corpo).

6. Drammaturgia del suono

Per la drammaturgia del suono, occorre riconoscere che il ribaltamento delle sequenze originali di alcune parti musicali, ma anche le scelte parziali degli stessi movimenti musicali e la loro nuova organizzazione sequenziale, hanno uno scopo di natura drammaturgica, e sono finalizzate prima di tutto a intensificare la teatralità della musica da camera di Händel. E significa che la natura non narrativa della coreografia non esclude la disseminazione di concertati nuclei espressivi all'opera su altri piani interpretativi: da qui, soprattutto, la scelta visiva della prima parte in bianco e nero, e della seconda a colori, che allude a un compimento del quadro dall'intimità della notte all'epifania del mondo. Ma anche per la dimensione del suono, il passaggio dal pianoforte della prima parte al gruppo cameristico della seconda, finisce per riverberare se non un racconto, almeno un impegno drammaturgico sul piano temporale (quando non anche storico-culturale). E se nella prima parte le *suites* organizzano danze brevi e in serie, capaci di condurre i corpi in movimento come quadri in sequenza; nella seconda parte, invece, l'uso della *sonata* propone una maggiore pluralità tematica all'interno dello stesso movimento musicale, e consente dunque all'organizzazione dei corpi in scena una maggiore complessità in termini di presenza. Ciò ha una ricaduta anche nella scelta dell'esecuzione della musica dal vivo: nell'alternanza tra una acustica moderna e più intima (il pianoforte), senza troppe presenze di movimenti di gruppo, e una sonorità cameristica, invece più cromatica e complessa, capace di articolare meglio il rapporto tra solisti ed *ensemble*, il corpo del danzatore è sempre in relazione

diretta con quello degli interpreti musicali. È, questa relazione, il risultato di una calcolatissima drammaturgia del suono che ha però la sua genesi compositiva nel corpo del danzatore. Infatti, il rapporto del movimento con la musica è spesso generato non dal tempo convenzionale della scena, né da quello prefissato della partitura, ma da quello vivente e in presenza, dunque in tutta la sua incidentalità, del corpo: è un gesto fisico che spesso dà l'avvio in scena alla musica come una sua più necessaria estensione (per esempio in I, 1, 4, 6, 7, 9, 12, 17 e in II, 6 e 11).

Inoltre, come già anticipato, il Corpo di Ballo in queste variazioni non è più portatore di una fine che sempre si annuncia con la conclusione del numero musicale, ma è invece portatore di una presenza sommersa di potenzialità sempre suscettibile di nuovo movimento. È il passo dentro lo spartito di cui parla Bigonzetti, quando il suono coincide con il corpo e non esiste più una fine della musica, quella fine che coincide con il termine della sua scrittura, ma il movimento è invece sempre in divenire. E questo significa che non vi è più calcolo né alcuna condizione testuale, ma un inesausto movimento fuori partitura che, destabilizzando la convenzione, deborda la chiusura di ogni orizzonte (in questo caso temporale), e ne interrompe la sospensione producendo quei varchi, aprendo delle fenditure affinché altro possa avvenire. È una scelta che apre all'avvenire del movimento *fuori-musica* e in modo affermativo nei confronti del testo musicale.

Questa inedita drammaturgia è infatti ottenuta da una parte attraverso vere e proprie personificazioni del suono che sono la traduzione diretta dell'esigenza di Bigonzetti di musicalità (come in I, 9, 15 e 16, e in II, 5, 7 e 11); e dall'altra con un vero e proprio movimento *fuori-musica* capace di rompere con l'idea di suono come alfabeto, rinunciando a ogni unità, ogni normatività grammaticale (e si veda, ad esempio, in I, 2, 5 e 7, e in II, 4 e 6).

7. Drammaturgia dei corpi

Per la drammaturgia dei corpi, è possibile osservare come vi sia una continua alternanza di serio e comico, ossia di classico e anticlassico, perché Mauro Bigonzetti è sempre alla ricerca di *affetti* corrispondenti agli *umori* musicali. Nasce da qui uno *humor* nei corpi in scena capace di creare una situazione di danza non dipendente da forme e linee coreografiche, ma da una sorta di esigenza tutta teatrale, capace di comprendere anche lo scherzo, la *boutade*, e la storpiatura anatomica. La produzione di movimento per copiatura è in realtà una parodia della *mimesi*, e i danzatori spesso si guardano come sorpresi e anche increduli che ogni gioco implichi una sfida. Anche il gesto distintivo del braccio in movimento a spirale ascendente (come in I, 3 e a II, 3) è una rottura della continuità delle linee di movimento e dell'ordine musicale: una estrema dislocazione del tempo nella forma a perdere di una serpentina.

Ancora: a livello del corpo, il coreografo tende a ribaltare la gerarchia verticale dell'anatomia convenzionale (sostegno e protezione). Come? Con l'uso disinvolto delle periferie, soprattutto dei piedi come estensioni degli arti superiori o addirittura della punta come estensione della testa (come in I, 3, 4, 9, 13 e 18), e questo pone

davvero molte questioni, come per esempio il ribaltamento della sede della razionalità; la sua duplicazione e marcatura nel genere femminile: insomma, la verticalità testa-piede è riscritta in una circolarità di equivalenza che moltiplica le possibilità motorie ed espressive. Infine, l'intervento sullo schema anatomico è considerato come esposizione e apertura, ma anche abbandono e consegna a un altro tipo di corpo, quello dell'altro. Perché quando, in scena, un corpo invece di ascoltare ed eseguire, in questa anatomia rovesciata (fin dall'inizio, in I, 1, e poi ancora a I, 9), letteralmente inciampa in un suono, allora l'ordine con cui quel suono è organizzato si rompe, ma senza interrompersi, qualcosa sparisce. Fa spazio. A cosa? Alla presenza dell'altro.

**TERZO TEATRO:
IERI, OGGI, DOMANI**
a cura di Roberta Ferraresi

«Culture Teatrali» pubblica la documentazione del convegno Terzo teatro: ieri, oggi, domani, a cura di M. De Marinis e R. Ferraresi, che si è svolto nel contesto del Centro “La Soffitta” del Dipartimento delle Arti dell’Università di Bologna il 18 marzo 2017: in questa sede sono presentati gli interventi storico-critici degli studiosi che hanno introdotto le due sessioni di discussione; mentre i contributi d’artista sono disponibili online sul sito web della rivista.

Marco De Marinis

TERZO TEATRO: IERI, OGGI, DOMANI. PRESENTAZIONE

Il convegno odierno rappresenta il momento conclusivo di un progetto impegnativo e ambizioso che il nostro Centro ha voluto affidare alle cure di Roberta Ferraresi: *Terzo Teatro. Ieri, oggi, domani*, iniziato il 6 marzo scorso.

Confesso che il progetto è nato da una irritazione non estemporanea, dovuta al modo in cui ormai da molto tempo osservatori e studiosi, diciamo per brevità gli addetti ai lavori, con pochissime eccezioni, trattano quel vasto versante della scena contemporanea che andava e va ancora, nonostante tutto, sotto il nome di Terzo Teatro.

In realtà – come sappiamo – questo è il nome che Eugenio Barba dette nel 1976 al fenomeno allora emergente del teatro di base e del teatro di gruppo. Teorizzazione, quella barbiana, tendenziosa e affascinante, che andò a nominare e definire una realtà teatrale estremamente variegata e frastagliata, soprattutto dal punto di vista delle scelte espressive e delle opzioni estetiche, oltre che della qualità artistica¹.

In effetti, il punto di vista della sua riflessione non era *estetico* ma piuttosto *etico* o, meglio ancora, *antropologico*. In parole povere, distinguendo un *altro* teatro, terzo appunto, accanto al teatro ufficiale-tradizionale, da un lato, e quello d'avanguardia, dall'altro, Barba voleva spingerci in realtà a *cambiare* piano del discorso e criteri di osservazione, suggerendoci che, accanto alla domanda (sempre fondamentale, sia chiaro) riguardante il *come* fare teatro, ce ne fossero almeno altre due ugualmente importanti se non addirittura più importanti, nella contemporaneità: quelle relative al *perché* e al *per chi* fare teatro, e di conseguenza anche al *dove* e *quando* farlo².

Queste domande a prima vista possono sembrare fuori corso, forse, anzi sicuramente, in passato hanno prodotto anche equivoci ed errori; tuttavia, a mio avviso, esse restano importanti, anzi essenziali, per chi cerca oggi una propria strada, per aprirsi un "varco al teatro", come recita il sottotitolo dell'aureo pamphlet di Marco Martinelli³.

In ogni caso il nostro progetto non ha avuto alcun intento commemorativo o celebrativo. Nessuna nostalgia. L'intenzione era ed è invece quella di ricominciare a portare un po' di seria attenzione critica su un'area di lavoro teatrale data da tempo per morta e sepolta, finita, spacciata, in ogni caso superata, e che invece continua, a dispetto di tutto

¹ E. Barba, *Terzo Teatro* [1976], in Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, pp. 165-167.

² È proprio rispondendo a queste domande che Eugenio Barba e Nicola Savarese hanno tentato recentemente di costruire un nuovo approccio non sistematico, tanto meno cronologico, alla storia del teatro universale: *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari, Edizioni di Pagina, 2017, con una ricchissima iconografia di ben 1400 immagini.

³ M. Martinelli, *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Imola, Cue Press, 2015.

e di tutti, a dimostrarsi viva e vitale, attraendo anche l'interesse e le energie creative di tanti giovani. In Italia e nel mondo, dove per altro – a differenza che da noi – il Terzo Teatro non è un tabù e addirittura esistono centri di ricerca ad esso consacrati.

Nello stesso spirito abbiamo cercato di pensare questo incontro finale: non un raduno di reduci, e neppure soltanto una riunione di specialisti accademici, ma piuttosto l'occasione per riaprire un discorso tutti insieme: giovani e meno giovani, vicini e lontani dal potere teatrale, artisti, studiosi, critici e operatori di diverse generazioni ed estrazioni.

Avevo chiesto a Eugenio Barba di aprire la giornata (chi meglio di lui?). Purtroppo i suoi impegni non gli hanno permesso di essere qui con noi oggi. Ma ha voluto partecipare ugualmente mandandomi una lettera, di cui lo ringrazio e che leggerò.

Montevideo, 15 marzo 2017

Caro Marco

A te, e a tutti coloro riuniti oggi intorno a te alla Soffitta a Bologna, invio i miei saluti più cari dall'America Latina, il continente dove quarant'anni fa i gruppi di teatro mi aiutarono a spiegare a me stesso la nuova cultura che cresceva in Europa e in altri luoghi del mondo.

Questa cultura che definii Terzo Teatro vive di tensioni, diversità e contrasti. Il Terzo Teatro era ed è tuttora una profusione disparata di manifestazioni artistiche, culturali, politiche e terapeutiche. È scosso da motivazioni, risultati formali, dinamiche di gruppo, processi creativi e organizzativi generati da frustrazioni, forze scure soggettive, uno spirito di rivolta, la nostalgia di nuove tecniche e di un obiettivo da dare al nostro mestiere. L'ho sempre pensato come la scoperta di un senso personale da rintracciare attraverso il teatro. Le confuse proteiformi divergenze del Terzo Teatro esprimono, però, la necessità di dare al teatro un valore trasformativo, sia per coloro che lo realizzano che per la società che li circonda.

Il teatro sono gli uomini e le donne che lo fanno. Le condizioni sociali ed economiche cambiano. I volti e le voci del Terzo Teatro continueranno a essere diverse. Ma non posso immaginare che perda la sua dissidente selvatichezza che me lo rende vicino nelle sue forme contrastanti.

Ringraziandoti per segnalare la vitalità della massa nascosta dell'iceberg teatrale, ti abbraccio

Eugenio

Post-scriptum. Un anno (e più) dopo

Ho voluto ripubblicare la mia introduzione alla giornata del 18 marzo 2017 nella forma in cui la proposi allora. Aggiungerò solo poche parole non per commentare gli interventi e le discussioni (compito questo che spetta a Roberta Ferraresi) ma per decifrare alcuni indizi accumulatisi prima, durante e soprattutto dopo il convegno.

Credo che l'idea di riparlare dopo tanto tempo di quella che Barba chiamava nella sua lettera "la massa nascosta dell'iceberg teatrale" abbia colto nel segno, ben al di là dell'indubbio valore dei contributi offerti nell'incontro. Me ne convincono anche le polemiche che l'hanno accompagnato e seguito. Alcuni (soprattutto fra gli esponenti della prima generazione) si sono sentiti esclusi e l'hanno voluto far sapere, talora con eccessiva animosità. Lo dissi un anno fa e lo ribadisco ora: non era nostra intenzione fare un raduno di reduci, tanto meno convocare gli stati generali del Terzo Teatro. Cose legittime, beninteso, e che mi piacerebbe che altri organizzassero: vi darei fin d'ora la mia adesione.

Dovendo (per ovvie ragioni di opportunità, non soltanto economiche) condensare tutto in una giornata, e desiderando parlare non soltanto dello ieri ma anche e soprattutto dell'oggi e del domani di quanti in vario modo si richiamano o lavorano tuttora nel solco del Terzo Teatro, o anche soltanto nel suo spirito, abbiamo dovuto operare delle scelte drastiche delle quali ci assumiamo la responsabilità. Ma in realtà, ripeto, considero queste polemiche una conferma del fatto che in qualche modo abbiamo visto giusto: c'era bisogno di un incontro del genere e sarebbe bene che non aspettassimo altri decenni per convocarne un altro. Non dovremmo lasciar cadere gli spunti e le sollecitazioni emerse nel corso di quella giornata (cito per tutti l'intensa, lucidissima testimonianza di Renzo Filippetti).

Per quanto mi riguarda, considero il convegno genovese su Ivrea '67, organizzato due mesi dopo con l'aiuto di Teatro Akropolis (partecipante a *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*), un seguito di quell'incontro, anche se ovviamente l'argomento era molto più ampio e complessivo. Lo si può verificare in non pochi interventi nel volume degli atti, celermente e impeccabilmente pubblicati da AkropolisLibri⁴. Ma anche la recente, piccola manifestazione ideata a Ravenna da ErosAntEros di Davide Sacco e Agata Tomsic (pure loro partecipanti al nostro progetto) e intitolata alla Polis⁵, la considero un'altra puntata di una riflessione collettiva che prosegue e che non dovrebbe essere lasciata cadere.

Tuttavia, perché questo possa avvenire sul serio abbiamo bisogno dell'aiuto convinto delle nuove leve, di trentenni-quarantenni che, sfidando il tabù, non abbiano timore di dichiarare la loro libera appartenenza artistica, o semplicemente la loro congenialità culturale e umana, nei confronti del Terzo Teatro. Purtroppo non sempre accade, tale e tanta è la pressione che dallo spirito del tempo, dalle mode e dalle tendenze (a)critiche arriva a chi oggi tenta di aprirsi un "varco al teatro".

Un piccolo ma significativo episodio recente non induce all'ottimismo. È uscito proprio in questi giorni il bel libro curato da Nicola Pianzola e Anna Dora Dorno sul lavoro della loro compagnia, Instabili Vaganti, che fu tra gli apprezzati partecipanti al progetto della Soffitta dello scorso anno⁶. È accaduto però che la studiosa alla quale era stata chiesta l'introduzione al volume, Silvia Mei, si sia vista tagliare tutta la prima

⁴ Cfr. *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, a cura di D. Beronio e C. Tafuri, Genova, AkropolisLibri, 2018.

⁵ *Polis. Teatro Festival. Attore, Musica, Poesia*, Ravenna, 17-20 maggio 2018.

⁶ Cfr. A.D. Dorno e N. Pianzola – Instabili Vaganti, *Stracci della memoria. Progetto internazionale di ricerca e formazione nelle arti performative*, Imola, Cue Press, 2018.

parte del suo scritto, quella nella quale – facendo il suo mestiere di storica – aveva cercato di individuare un contesto novecentesco e post-novecentesco in grado di illuminare alcune specificità del *modus operandi* di Instabili Vaganti. Non si trattava di un arruolamento forzato sotto le bandiere barbiche (Dio scampi!), e neppure della discutibile pretesa accademica di etichettare a tutti i costi, ma della volontà di fornire al lettore alcune indicazioni forse indispensabili per una comprensione non superficiale di quanto fa da anni, all'estero ancor più che in Italia, il gruppo di Dorno e Pianzola. Eppure tanto è bastato per far scattare un rifiuto, spiegabile appunto – cerco di interpretare benevolmente – con la paura, anzi il terrore, di venire associati in qualche modo a nomi e fenomeni che, buoni per i libri di storia, lo sono, o lo sembrano, evidentemente molto meno per sopravvivere oggi in un teatro italiano dove le linee (?) vengono dettate da critici snob e operatori del “mercato” modaioli (le virgolette sono d'obbligo visto che parliamo di un settore che chiuderebbe tutto domani se venissero meno i finanziamenti).

Ma allora, chiedo senza animosità, perché accettare convintamente di partecipare a progetti come quello della Soffitta sul Terzo Teatro, se poi si ritiene pregiudizievole venire associati in qualche modo, anche alla lontana, a quella tradizione? C'è soltanto una cosa peggiore della censura: l'autocensura. La domanda è reale e seria, le risposte arriveranno, spero. La discussione resta aperta.

Bologna, giugno 2018

Piergiorgio Giacchè

C'ERA UNA VOLTA IL TERZO TEATRO...

1.

Diamo a Cesare quel che è di Cesare – si dice – e talvolta bisogna dargli tutto. O quasi.

È questo il caso di Eugenio Barba e del Terzo Teatro, che appunto è una sua definizione, ovvero l'individuazione e perfino la costituzione di qualcosa che c'era ma non si vedeva e non si viveva come tale. Trent'anni dopo, è ora di dire che senza Barba non sarebbe esistito o non si sarebbe chiamato così, che poi in cultura è la stessa cosa.

È stato per via di un intervento che ha avuto la forza di un proclama a Belgrado nel 1976: per il teatro, un anno di riunione, di riflessione, di proposizione. Di rivoluzione? Si può dire di sì, visto che sempre di cultura si tratta... E in quei momenti e sommovimenti dell'arte della scena e dello spettacolo, il Terzo Teatro è sembrato recitare la parte di un insolito "terzo stato" che non voleva affatto rovesciare il potere ma rivendicare uno spazio: non voleva passare alla storia ma allargare la geografia del modo e del mondo del teatro. La dimensione e l'avventura del "teatro antropologico" viene di conseguenza ed è stata la causa che lo ha rivelato per così dire a se stesso... ma ci voleva qualcuno che per primo lo indovinasse e in qualche modo vi si identificasse. Certo ci voleva un artista ma che fosse anche un antropologo, o addirittura viceversa.

Così recita il primo testo o attestato del Terzo Teatro, scritto da Eugenio Barba a conclusione dell'Incontro internazionale di ricerca teatrale di Belgrado:

Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni, pressoché ignorato, sul quale poco o nulla si riflette, per il quale non si organizzano festival né si scrivono recensioni. Esso sembra costituire l'estremità anonima dei teatri che il mondo della cultura riconosce: da una parte il teatro istituzionale, [...] versione "nobile" dell'industria del divertimento. Dall'altra parte il teatro d'avanguardia, sperimentale, di ricerca, arduo o iconoclasta, teatro dei mutamenti, [...] aperto a ciò che di nuovo avviene fra le arti e nella società¹.

2.

Il Terzo Teatro l'ha inventato Barba. Non l'ha soltanto scoperto – da osservatore partecipante – come un'area diversa e divisa dal teatro *primo* o istituzionale e

¹ E. Barba, *Terzo Teatro* [1976], in Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, p. 165.

da quello *secondo* dell'avanguardia, in dialettica e polemica fra loro. L'ha proprio inventato, anche se prima l'ha scoperto: è partito da un'evidenza ma ne ha provocato l'emersione. L'emersione di un arcipelago che non sapeva (e forse non voleva nemmeno sapere) come e perché si era andato formando. E, dopo l'emersione, ha dettato le regole del suo isolamento e galleggiamento, e perfino suggerito le rotte di navigazione. La metafora delle "isole galleggianti" e dei loro commerci con la terra ferma – ispirata dalla letteratura antropologica – ha dettato una ricetta di vita e un modello di stile a molti teatri "di base", che si sono poi messi sulla scia della nave ammiraglia dell'Odin. Ma, alla fin fine, la differenza fra *chi ha seguito* e *chi non ha seguito* la sua rotta non è importante, perché – a prescindere dalle rive frequentate e dalle derive delle mode – tutti i piccoli teatri di allora hanno fatto propria la *poetica* e la *politica* della separazione fra il Trucco della sopravvivenza sociale e l'Anima della vita scenica.

Sembra una scelta ovvia, ma in precedenza – ai tempi del Living Theatre e non ancora dell'Odin Teatret – la questione del rapporto tra la sopravvivenza nel sociale e la vitalità dell'arte teatrale non si poneva in questi termini: la contraddizione c'era anche allora, ma la soluzione non doveva esserci. Piuttosto – negli anni Sessanta – valeva immergersi dentro la confusione fra arte teatrale e vita sociale, e semmai optare per la provocazione o la contestazione, e infine concorrere a una generale mobilitazione per l'alternativa "politica" verso la quale doveva o voleva infine confluire ogni scelta "poetica".

Il Terzo Teatro nasce dieci anni dopo o forse era nato già allora, ma cresce o meglio si diminuisce passando dall'ambiziosa lotta per l'Alternativa all'orgogliosa difesa dell'Alterità, a cominciare da quella dello specifico mezzo teatrale, che in qualche modo diventa anche un fine... "a se stesso". *L'isola* non è dunque un esilio ma un confine in cui riconoscersi senza peraltro rinchiudersi. *Galleggiare*, ovvero viaggiare toccando terra ma restando nella propria acqua, è il motore ma anche il valore di una marginalità di cui si fanno interpreti ostinati e portatori sani molti piccoli teatri spesso ignorati ma sempre impegnati, e sempre più numerosi. Prosegue il testo-manifesto:

Il Terzo Teatro vive ai margini [...] [I suoi attori] non vengono [...] riconosciuti come professionisti. Ma non sono dilettanti. L'intero giorno è per loro marcato dall'esperienza teatrale [...]. Secondo i tradizionali metri teatrali, il fenomeno può apparire irrilevante. Da un punto di vista diverso, però, un Terzo Teatro lascia pensare².

In effetti, negli anni Settanta e poi Ottanta – in tempi e luoghi già caratterizzati da nuovi mezzi accessibili e nuove mode appetibili – faceva *pensare* la sorpresa di tanti piccoli e poveri e giovani teatri; faceva cioè *pensare* la ripresa di attenzione e di diffusione del linguaggio e perfino del coraggio "teatrale". Ed è appunto per lo spiraglio ma anche per il miraggio del "pensiero" che si sono affacciati, nell'area o nei dintorni del Terzo Teatro, molti curiosi avventori o complici spettatori: magari "non addetti ai

² *Ibid.*, pp. 165-166.

lavori” ma interni agli “studi”, hanno dato credito a o contratto debito con un *pensare teatro* che si è approfondito e moltiplicato per molte discipline, dalla storia alla sociologia alla semiologia all’antropologia... per citarne solo alcune e fermarmi su quella di mia competenza.

3.

Non so quanto sia stato valido fin qui il mio contributo ai “pensieri” del teatro o dei teatranti, ma – soprattutto dopo la seconda invenzione o scoperta di Eugenio Barba, quella della “sua” Antropologia Teatrale – ho portato avanti ricerche e riflessioni tendenti a far quadrare il cerchio fra l’*antropologia implicita* degli attori e l’*antropologia culturale* o generale a cui far riferimento e verso cui cercare di far ritorno.

Ancora per la verità, non so se andare e tornare dal teatro come da un “campo di ricerca” sia in effetti possibile o conveniente: meglio galleggiare stando in mezzo al guado – forse impraticabile – fra la Scienza dell’arte e l’Arte della scienza – come m’è capitato di fare e di scrivere, tentando un’*equazione fra cultura teatrale e antropologia culturale*³. Ma, sempre per la verità, devo aggiungere che, se non fosse emerso quell’arcipelago teatrale avvistato da Barba, non avrei avuto nessun serio motivo e nessun concreto appiglio. Il Terzo Teatro ha fornito l’occasione e rappresentato la dimensione ottimale per un antropologo “sul campo”: in Italia – ma non solo – aveva i numeri di un fenomeno sociale e le qualità di una moda culturale, certo minoritaria e marginale ma proprio per questo rappresentativa dei fermenti e movimenti giovanili di quegli anni, di quei decenni si può dire oggi.

C’era già stato un fenomeno di teatro giovane e minore, anch’esso peraltro un ibrido di amatorialità e professionalità, quel “teatro universitario” che negli anni Sessanta aveva moltiplicato le sedi nazionali e gli scambi internazionali. Ma le mutazioni e i movimenti del Sessantotto lo avevano rapidamente consumato o drasticamente convertito al “teatro politico”, inteso come strumento del movimento studentesco. Il Terzo Teatro invece – come già detto – nasce dopo, situandosi fra il tramonto dell’attivismo politico e gli albori di un’attività culturale che prima lo surroga e poi lo sostituisce. Nasce – in Italia – da una estesa piattaforma di “teatri di base” che, convinti e sospinti da antiche vocazioni artistiche e nuove motivazioni sociali, certamente continuano ma rapidamente convertono l’impegno politico verso una direzione e dentro una dimensione tutta culturale.

Il Terzo Teatro è stato a mio avviso un fenomeno parallelo o tangente al postmoderno, che si può definire *post-politico*: non nel senso di postumo cioè di una politica morta, ma in quanto interprete (forse il *migliore* anche se il *minore* interprete) di una fase in cui dalla Politica si passava alla Cultura, e si inventava e si imponeva una attraente combinazione – “la politica culturale” – nella quale far proseguire le istanze della *contestazione* in forme e modi di *rappresentazione*.

³ Cfr. P. Giacchè, *Una equazione fra antropologia e teatro*, in «Teatro e Storia», X, 1995, n. 17, pp. 37-64.

4.

L'antropologia aveva nel frattempo fatto la sua parte, ridefinendo la cultura come *l'insieme delle rappresentazioni mentali socialmente elaborate e condivise*, abbattendo cioè la frontiera fra la cultura alta e quella bassa, fra la Nostra e quella degli Altri (di tutti i popoli del mondo) e infine stendendo il manto del sovrastrutturale sopra ogni struttura politica e ogni comportamento sociale, tanto da far diventare tutto "antropologico", così come prima pareva che tutto fosse "politico".

Anche l'antropologia culturale in quegli anni andava di moda, e due mode – per un tratto di strada – ne hanno fatta una sola: il *teatro antropologico* ha avuto una prima definizione "alla leggera", per così dire ideologica o di tendenza, ma un osservatore partecipante più attento e più assiduo poteva facilmente scoprire come, dietro la festa e poi persino i festival, ci fosse spazio per una solida teoria e una ostinata pratica che in sintesi produceva un "Teatro-Cultura" (che è poi – come si sa – il titolo di un secondo, più meditato intervento di Eugenio Barba)⁴.

Insomma, inutile negarlo in politica e tanto meno ignorarlo in cultura, come l'antropologia accademica ha fatto in un primo momento: c'erano davvero *tribù* di teatranti che aspiravano a vivere con norme e valori, atteggiamenti e comportamenti rivisitati nel modo e ricollocati nel campo della loro professione.

C'erano sempre state? Forse no, se si considera la storia nobile e la geografia classica del teatro d'Occidente; ma certamente sì, se si guarda alla varietà della storia e alla vastità della geografia dei teatri plurali del mondo. E da quella storia e geografia è stato possibile e legittimo distillare una *Antropologia Teatrale*, o meglio dell'Atto-re – che è poi il "terzo" atto di Eugenio Barba, quando dagli anni Ottanta, nella sua International School of Theatre Anthropology, ha coniugato l'etnografia attoriale e la pedagogia teatrale in una sola operazione, anzi in una solida e coraggiosa istituzione.

Sull'autorità e infine la validità dell'Antropologia Teatrale ci sarebbe molto da dire e soprattutto da "restituire" da parte degli antropologi (ma anche dei sociologi e semiologi per tacere degli storici), ma quello che in questa sede importa sottolineare è come nel cuore e nell'intero *corpus* della ricerca e proposta di Eugenio Barba insista sempre il Terzo Teatro: il rappresentante di base di una ampia e alta Cultura Teatrale, che nel suo insieme si rivela come marginale e però *autonoma* e soprattutto *critica* verso e dentro la società (dello spettacolo) e la cultura (dei consumi).

5.

È un fenomeno concreto il Terzo Teatro, e non bisogna farne per forza una teoria. A Barba serve come punto di partenza e di arrivo per il viaggio della sua scienza teatrale, ma intanto l'arcipelago c'è come un fatto o un dato: il dato di fatto innegabile e sorprendente di centinaia di gruppi teatrali che si formano e si affermano per così dire da soli, cioè autodidatti e auto-motivati, nel panorama di un'arte scenica in fer-

⁴ Cfr. E. Barba, *Teatro-Cultura* [1979], in Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, cit., pp. 173-191.

mento, ma anche di una convenzione teatrale in crisi e di tanti teatri in abbandono. Ferdinando Taviani parlerà di una imprevedibile faglia tettonica da cui è fuoriuscita una moltitudine di gruppi teatrali senza radici storiche e però – proprio per questo – di importanza “ecologica”. Non è un caso quindi ma una necessità, se il Terzo Teatro insieme al nome trova anche un senso, diventando l’interlocutore privilegiato dell’Antropologia Teatrale, cioè di una scienza pragmatica e di una coscienza poetica che può perfino svilupparsi come “ideologia”.

Eugenio Barba mette in guardia anche se stesso dal pericolo “ideologico”, ma poi ne sfrutta il vantaggio “strategico”, se è vero che le scelte dell’Odin Teatret privilegeranno sempre la terzietà come dimensione e vocazione. E, *in primis*, la marginalità come occasione piuttosto che come costrizione. Come scelta anziché come condanna, come ricetta e riscatto di chi sa fare “buona sorte a cattivo viso” – se proprio si vuole buttare in proverbio quell’orgogliosa auto-emarginazione che ha già distinto l’attivismo politico e che facilmente trapassa in attività culturale. Sia lode al ghetto – scrive Eugenio Barba in *Teatro-Cultura* – a patto che si sappia come gestirlo e perché usarlo: «Una triste verità dice che in pochi non si può far nulla [...]. Quanto questo sia vero è facile sperimentarlo [...]. Quanto questo sia falso è qualcosa che bisogna – e si può – sperimentare»⁵.

L’importante è trasformare la propria subcultura in cultura, realizzando in ciascun gruppo di Terzo Teatro un microcosmo culturale; solo la capacità di riorganizzare al suo interno tutti gli aspetti fondamentali che regolano la convivenza permette a ogni “isola galleggiante” di adattarsi all’esterno senza dipenderne totalmente: «il passaggio dalla subcultura alla cultura di gruppo è il passaggio dallo stato di minore età allo stato di minoranza» – continua Barba, spiegando che l’autonomia teatrale è anche distacco e dissenso dal sociale. Giacché, se «non è mai possibile essere “fuori dalla società”», è pur vero che «asociali non lo si è. Lo si diventa»⁶.

Devi essere asociale – dice in conclusione Barba – se vuoi in teatro e con il teatro realizzare “*il tuo possibile*”, cioè la tua politica.

6.

Non voglio buttarla in politica e anche Barba non lo voleva, ma bisogna ricordare e quindi ammettere che “asocialità” e “minoranza” e soprattutto la collocazione da fuori-gioco della “terzietà” sono opzioni che vengono dal vento prepotente e dalla moda invadente di una “cultura politica” che – ieri molto più *rivoluzionaria* di oggi – si buttava su tutto e su tutti. Ed è indiscutibile che la successiva “politica culturale” – con tutti i suoi attori e operatori e poi assessori – abbia continuato a usare fino all’abuso il repertorio e il dizionario della fase e della lotta precedente. E, per quanto riguarda il teatro “asociale”, che è poi il riassunto di *terzo* e *minore* e *povero*, non sono pochi gli esempi che più chiaramente dimostrano questa influenza culturale che è poi una politica eredità.

⁵ *Ibid.*, p. 186.

⁶ *Ibid.*, pp. 187-189.

Per esempio, i giovani teatri c'erano anche prima di quell'epoca e di quella moda (e magari ci sono anche adesso), ma il "Gruppo" così come si costituisce o appena come lo si chiama, è un cognome di famiglia mutuato dal gruppettarismo extraparlamentare; e non è raro il caso di una frazione di gruppo politico che si converte in cultura e si specializza nell'attività teatrale. E se non pare convincente l'esempio del nome, come spiegare la scelta (spesso immediata) di tutti i "gruppi di base" di professare il professionismo invece di confessarsi dilettanti, se non con la continuità di una "militanza" che già in politica pretendeva impegno a tempo pieno e orientava un progetto di vita?

E qual è la soluzione di vita che obbedisce di più allo slogan del "privato è politico", se non quella di un'attività che occupa e sovrasta la quotidianità, che fonde l'individuo nel collettivo, e che assorbe entrambi nelle prove infinite di una creatività personale destinata al pubblico? Ovvero, qual è il mestiere e il linguaggio in cui si realizza una perenne *manifestazione* di sé in mezzo agli altri, se non il teatro? E quale altra professione non di fede ma di lavoro realizza infine – sia pure in modo effimero – lo slogan dell'*immaginazione al potere*? O quello del vivere qui e oggi e cioè "*tutta e subito*" la propria trasformazione? La propria "rivoluzione"?

«Non si può sognare soltanto al futuro, attendendo un mutamento totale che sembra allontanarsi a ogni passo che facciamo» – diceva Barba già a Belgrado nel '76, e poi nel '78 aggiungerà: «Il teatro è spreco, ma è anche un'attività socialmente accettata. È apparentemente improduttivo, ma giustifica un lavoro di gruppo. Puoi proiettarvi i tuoi sogni e le tue ossessioni, ma dando loro un corpo, raggiungendo gli altri»⁷.

7.

Dare un *corpo* e raggiungere gli *altri*. Questo è il nucleo *antropologico* sostanziale del teatro.

E ancora e sempre Eugenio Barba è l'autore di un testo dal titolo *Teatro antropologico*⁸, che subito diventa più un "soprannome" quasi un "super-ego" del Terzo Teatro: un'aggiunta di riflessioni e indicazioni e motivazioni – un programma d'azione – per dare senso e sostanza (e non più compiacenza) alla propria marginalità.

«Il Teatro Antropologico è quello in cui l'attore affronta la propria identità», dice l'incipit, e poi prosegue: «Il Teatro Antropologico sottolinea l'unicità di ogni individuo o di ogni attore, di ogni gruppo, di ogni orizzonte storico-culturale [...], significa un viaggio nella propria storia e nella propria cultura».

Ma infine, l'identità storico-biografica serve all'attore

per affrontare il polo opposto, l'incontro con l'alterità, con il diverso, non per incontrare [...] il nostro modo di vedere [...] ma per intravedere, oltre l'orizzonte

⁷ Id., *Terzo Teatro*, cit., p. 166; Id., *Teatro-Cultura*, cit., p. 191.

⁸ Cfr. Id., *Teatro Antropologico*, in «Hyphos», I, 1987, n. 1, p. 6.

conosciuto, un nuovo territorio [...]. Teatro Antropologico significa [...] espor-
si al confronto, al disorientamento, a una crisi, perché il teatro, rispettando la
legge della vita, fluisca e cambi continuamente.

Si tratta di un breve scritto, *in primis* dedicato agli attori dell'America Latina, dove la questione identitaria è sentita come una ferita e dove Barba ha cercato e trovato per anni una sua seconda patria. A un ulteriore sguardo e a pensarci meglio però, ci si accorge che questo testo suggerisce e ricapitola i due aspetti di una “rivoluzione antropologica” che era ovunque in atto e – come già detto – è andata da noi perfino di moda in quegli stessi anni del Terzo Teatro. In sintesi, il “comandamento” della scienza e della ricerca antropologica imponeva e ancora propone che *la ricerca dell'identità e l'apertura verso l'alterità* siano fuse in un solo atto, ovvero in un solo attore... sociale o teatrale che sia. Ma era teatrale, allora, l'attore che ci credeva e ci investiva di più.

La logica o l'illogicità dell'arte scenica vuole infatti che l'identità dell'attore sia “altra” rispetto alla vita quotidiana e alla socialità ordinaria. Così la scommessa del teatro raddoppia la posta, giacché bisogna davvero “essere altro per incontrare l'Altro”, e quel cortocircuito fra Identità e Alterità che per la cultura politica resta un'*utopia*, nella cultura teatrale e per l'attore può trasformarsi in *energia*.

L'idem ovvero l'identico *alias* identitario dell'attore – “l'asse, il centro, il nucleo di valori”, scrive Barba – è la sua “alterità intima o essenziale”, come la chiama un antropologo come Marc Augé: una profondità di cui tutti si è dotati e che resta ignorata o inascoltata, mentre è la sorgente del confronto e dell'incontro con tutte le “altre” identità. Ed è questa una verità che ormai tutti si sa, ma che solo in teatro “si fa”.

Nel suo piccolo e nel suo margine, il Terzo Teatro ha dunque anticipato orientamenti e convincimenti che magari non hanno dato i frutti sperati nell'arte, ma che hanno fatto in cultura – e oserci ancora aggiungere, in politica – la loro non trascurabile parte: l'*alterità* al posto dell'*alternativa*, la minoranza plurale e pluralista al posto dell'unione che fa la forza maggioritaria, sono intuizioni e invenzioni della cultura dei gruppi teatrali, prima di diventare elementi – ahimè transitori – del paesaggio politico e sociale. Essere “attori” nel mondo è stato un modo per inverare – sia pure per “finzione” – l'essere “cittadini del mondo”. Operare per una mondializzazione della Cultura è stato un sogno di molti, ma anche un segno distintivo del “teatro antropologico”, molto prima dell'avvento dell'Impero e del capovolgimento di senso prodotto dalla globalizzazione del Mercato.

A guardar bene le epoche e le mode, queste scelte non sono debiti ma crediti che la cultura teatrale ha con la cultura politica: sono avventurose anticipazioni, così come già era successo nei primi anni Sessanta quando il teatro aveva già annunciato e di per sé consumato il Sessantotto ancora di là da venire. E infine, restando dentro le pagine e i limiti della storia del teatro e guardandone appena le figure, è così che si è verificato il passaggio (di testimone) fra il Living e l'Odin, tra l'happening e la sfida alternativa del teatro politico e l'isola galleggiante del teatro antropologico, che ne prosegue il cammino ma lo ritualizza e lo protegge come alterità.

«Forse è qui, nel Terzo Teatro [...], ciò che costituisce la materia vivente nel teatro, un lontano senso che attira al teatro nuove energie e che – malgrado tutto – lo fa essere ancora vivo nella nostra società», dice ancora il testo-manifesto del Terzo Teatro⁹.

8.

C'era una volta il Terzo Teatro. C'è ancora? Basta che esistano teatri “professionisti” piccoli e poveri e nuovi, perché si possa estendere su di loro una proposta di auto-definizione così complessa e culturalmente datata?

Molta acqua è passata si dice, ma non è più tanto vero nel tempo del presente dilatato e nello spazio indefinito del Mercato. Anzi, proprio nell'attuale stagnazione, non si dà più una cultura critica o una politica innovativa che muova le acque, e quindi animi le scelte o le scene dell'arte: ci sono ancora infatti ma non fanno più corrente, l'ideologia dell'alterità, la strategia della minoranza, la tattica del gruppo... Sono – sia in teatro che in società – date per acquisite e quindi disponibili come opzioni intercambiabili, nel senso e nel modo dei consumi.

Superare l'impasse della eterna dialettica collocandosi in un Terzo spazio o cercando la Terza via è stata una tendenza così diffusa in cultura e in politica da dubitare che si sia spenta, perché forse si è spinta fino al suo trionfo. È pur vero che la Politica è diventata tutta *terza* traducendosi in *governance* – né di lotta né di governo, ma di servizio – in una società fattasi tutta *terziario*, mentre la Cultura si è fatta addirittura *trinariciuta* sposandosi con lo Spettacolo e il Turismo... e lasciando al teatro un reparto piccolo ma libero, per non dire “liquido”.

Il teatro non è più diviso né invisibile: è tutt'uno e nessuno, perso nel mare ministeriale dei beni culturali o disperso nel lago culturale delle *performing arts*. Certo è che non c'è più modo di inventarsi “terzo” quando si è arrivati all'ennesimo... E mentre si moltiplicano i suoi generi e continuano le sue generazioni, «sta perdendo terreno, è sempre di più ai margini del sistema culturale, resiste assopito nelle stagioni dei grandi teatri» – è il commento e il lamento di un giovane critico. Un anziano come me, usando un linguaggio politico *d'antan*, potrebbe dire che “ha vinto il Sistema”, cioè ha trionfato il Pubblico (sia il pubblico *politico* dell'assessore che quello *privato* dell'abbonato) e sono spariti quegli spettatori che erano l'anima del movimento a cui gli attori davano corpo: quegli “osservatori partecipanti” minuscoli ma attivi, nati insieme agli attori giovani di quegli anni e cresciuti o creati a immagine e somiglianza del Teatro-Cultura.

Ma poi non è del tutto vero, o non è vero per tutti.

Ci sono ancora teatri e gruppi che attivano spettatori complici, spettatori del “fare teatro” piuttosto che del “vedere”, della cultura teatrale prima che del suo risultato spettacolare, etc. È doveroso ricordare almeno il teatro infantile di Chiara Guidi, le invasioni adolescenziali di Marco Martinelli, le evasioni degli attori-detenuti di

⁹ Id., *Terzo Teatro*, cit., p. 166.

Volterra. Ma non finiscono mai gli esempi “esemplari”, come *Le città invisibili* del Potlach, gli *Adagi popolari* di Virgilio Sieni e i seminari di Claudio Morganti dove si semina invece che raccogliere. E non hanno mai fine gli inizi, cioè le iniziative e le iniziazioni delle prove aperte e stages formativi e laboratori e convegni che attirano ancora *studenti* – etimologicamente *desideranti* e religiosamente *aspiranti* a un teatro che faccia loro dire “ci credo” (proprio come diceva il padre nostro del teatro contemporaneo).

Ma tutti insieme, per quanti siano questi insistenti modelli o resistenti esempi, non fanno più “campo antropologico” ma appena (e però per fortuna) fertili “orti urbani” a chilometro zero, che offrono più *processi* che *prodotti* alla formazione di un pubblico minore, marginale, asociale... probabilmente “di là da non venire”.

Gli è che il Pubblico è già bell’arrivato, e si scrive maiuscolo, e si conta totale come l’*audience*, e si estende globale proprio come il Mercato che ieri lo divorava e oggi lo rappresenta. Anzi lo sostituisce coinvolgendolo e imprigionandolo nella illimitata e ininterrotta festa di consumi e festival di eventi dove trionfa la *sua* libertà. (Tra parentesi, uno slogan pubblicitario di certo Pif della Tim, andato in onda recentemente nel mare della Pubblicità – che era secondo Godard “il fascismo della nostra epoca”, e che è diventata tutta la cultura del pubblico – sintetizza in modo fulminante questa libertà come “La libertà di non dover scegliere!”)

Insomma, il pubblico *altro* è finito, adesso c’è il pubblico *tutto*, che suggestiona e ci influenza tutti. Non è un caso allora se verso il pubblico si moltiplicano le sotto-missioni degli artisti e le attenzioni degli organizzatori: sia verso il Pubblico *politico* maiuscolo che amministra il denaro sia per quello minuscolo e infine *turistico* da raccogliere a teatro. Ed è logico – e infine perfino salutare – che il nuovo anzi nuovissimo teatro si adegui all’esigenze e alle ansie del Pubblico Mercato. E magari lo sta già facendo, se è vero che la *performance liquida*, l’*espressione facile*, la *creatività finta* contamina ormai tutti i suoi neo-abbonati spettatori e li allontana da ogni “atto critico” e da ogni “attore etico”.

Un tempo – per quanto lungo sia stato il suo tempo, quasi fino a oggi – il Terzo Teatro, il teatro piccolo, povero e nuovo, si dava da *fare* molto più che darsi a *vedere*. C’era una volta al primo posto la pratica dell’arte dell’attore, mentre riempire i posti del pubblico era l’ultima delle preoccupazioni. Chissà se questo timido e ostinato ritirarsi in scena e l’apparente e perfino arrogante noncuranza della platea, non abbia fatto la sua parte nella seduzione e perfino nell’educazione del suo spettatore...

Raimondo Guarino

IL TEMPO DEL TERZO TEATRO

Analizzando il fenomeno che si è autodefinito “Terzo Teatro”, non è possibile districare il senso di un’epoca da un insieme di esperienze e da un’ipotesi di cultura. La ricognizione invita comunque a riflettere sulle chiavi del tempo nel teatro. Prima di tutto perché le asserzioni e le manifestazioni di quel movimento e di quella cultura ripudiarono, più o meno apertamente, nelle dichiarazioni di principio di Barba e nel modo di operare delle realtà che ne furono ispirate, il privilegio del nuovo, l’ossessione del Nuovo Teatro, che, fino a occasioni recenti, anima ripensamenti e rievocazioni sul passato prossimo della scena italiana. Nella versione orale di questo intervento ho esordito criticando la riduzione retrospettiva del Terzo Teatro a una tendenza tra le altre degli anni Settanta-Ottanta. Ma ho anche espresso perplessità su una visione eterogenea, e a mio avviso altrettanto squilibrata, che sembrava prevalere nella discussione: cioè l’intento di considerare i fatti e i protagonisti di quella stagione esclusivamente in relazione a scansioni generali della storia sociale dell’Italia contemporanea, e alle categorie del politico e del post-politico; quindi nell’ottica di un rapporto predominante tra movimenti teatrali e area dell’attivismo. Rivolgere l’attenzione ai tempi peculiari e profondi del fare teatrale è utile anche a collocare il fenomeno di cui si tratta nella rilevanza che merita, rispetto alle analisi attuali su ricerca teatrale e antagonismo culturale. Probabilmente l’obiettivo più rilevante nel ripensare quel movimento è proprio la necessità di ritrovare tracce delle mutazioni della memoria pratica e intrinseca del teatro negli ultimi decenni del secolo scorso.

Un tentativo di descrizione potrebbe partire dall’idea di gruppo come organismo collettivo che il Terzo Teatro coltivava e attuava. Il discorso e le pratiche del Terzo Teatro si modellarono secondo la dimensione operativa e identitaria del gruppo, di cui si rivendicavano gli ascendenti storici nelle realtà collettive degli avamposti del ventesimo secolo, nella nozione degli studi e dei laboratori, nella restituzione della qualità professionale e organizzativa della compagnia teatrale. Si trattava di una prospettiva in cui identità professionale e fisionomia comunitaria erano inscindibili. Torneremo su questa inclinazione al selettivo recupero del passato. Lo sguardo al passato era motivato dall’intento di trasformare in termini radicali la vita teatrale come condizione, e non soltanto nelle direzioni artistiche e produttive che in essa si fecondavano. Dal punto di vista delle definizioni e delle descrizioni sociologiche, la dimensione comunitaria veniva rivendicata come un ambiente e un assetto del lavoro, trascendente e potenzialmente autonomo rispetto al mercato dello spettacolo, al circuito produzione-prestazione; e nello stesso tempo protetto e separato come un “microcosmo” rispetto al mondo esterno. Questa accezione consentiva di circoscrivere e avvalorare un territorio di energie mobilitate, una zona di rivelazione delle aporie e dei contrasti

della creazione, e nello stesso tempo permetteva di recitare e difendere l'ambiente dei fondamenti espressivi. Per esempio, nel regista pedagogo o formatore dei suoi attori, profilo che consentiva di risalire a figure e contesti del primo Novecento, si esaltavano fisionomie e tensioni difforni rispetto alla prevalenza delle istanze autoriali, nel momento in cui la vulgata della storia e delle cronache sovrapponeva la vicenda dei registi e delle loro opere-spettacolo ai conflitti e alle contraddizioni degli uomini e delle comunità.

Si tratta di una problematica tangibile specialmente, come ha indicato un intervento di Ferdinando Taviani, nella questione ritenuta prioritaria dell'autoformazione, e quindi dei profili e degli aspetti generativi della professione¹. Le affinità con istanze e modi associativi che avevano declinato e manifestato origini e obiettivi dell'autonomia, intesa secondo le categorie del politico, e che andarono a trapiantarsi e a tradursi in disseminazione dei teatri alternativi, si riscontrano, come si verifica efficacemente nel libro di Mirella Schino su storia e contesto del Piccolo Teatro di Pontedera e dei gruppi collegati, come una componente innegabile dei percorsi individuali e del panorama ideologico². La dilatazione dell'inchiesta biografica ad altri ambienti lo confermerebbe, anche per altre direzioni e altre specie della pratica teatrale degli anni Settanta. La costellazione che si riconosceva nella formula del Terzo Teatro condensò e focalizzò l'antagonismo culturale nelle condizioni del mestiere. Di conseguenza rivelò nelle pratiche questioni cruciali della biologia interpersonale propria delle culture teatrali. La ricostruzione di quel movimento dovrebbe indurre a sondare lo strato profondo delle relazioni e dei conflitti tra registi, attori, mestieri, identità.

Il riferimento alla sfera politica è un modo di declinare questa attenzione al livello profondo. Quasi inevitabile oggi per rendere conto dell'ampiezza e della portata di visioni e motivazioni, che implicavano modelli di comportamento, scelte economiche, apparentamenti e strategie, oltre le definizioni e le categorie artistiche. La storiografia che si è nutrita dall'osservazione di quegli ambienti ne ha recepito una particolare prospettiva sul contemporaneo, che sposta l'attenzione dai linguaggi alle condizioni. «Il secondo Novecento vede il diffondersi di uno sperimentalismo teatrale diverso da quello direttamente legato a poetiche o a intenzioni d'autore: uno sperimentalismo per così dire *di condizione, di situazione*, frutto della marginalità e dell'eccezionalità del teatro, quindi della sua necessità di reinventarsi»³. La reinvenzione si attivava negli assetti comunitari e nelle esigenze di formazione e di continuità, in cerca di inesplorati contatti, non di nuovo teatro ma di nuove forme di vita nel teatro. Il gruppo "di base" che aderiva a tale mandato di ricerca e di impegno non era soltanto l'emanazione per mimesi dell'Odin Teatret, ma l'ambito possibile (creato anche perseguendo la consistenza di reti di scambio) di ipotesi

¹ Cfr. F. Taviani, *ISTA 1980. Lettera su una scuola di guerra*, in «Teatro e Storia», n.s., XXXI, 2016, n. 37, pp. 245-250.

² Cfr. M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996.

³ F. Taviani, *Teatri, società, modi di produzione*, in Id., R. Guarino, F. Ruffini, N. Savarese, M. Schino, voce *Teatro* di *Enciclopedia Italiana, Appendice 2000*, vol. II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000, p. 803.

di convivenza trasferite e affermate nei termini e negli ambiti della professione teatrale. L'accento sull'autoformazione o sulla pedagogia riaffermava e celebrava, stringendo il nodo tra persona e professione, la particolare vicenda di formazione che ha abitato, nel Novecento, la regione impervia e il viaggio iniziatico del divenire attore, nell'epoca in cui la trasmissione dell'esperienza superava le consuetudini riproduttive del mestiere.

Per toccare i nodi concettuali e pragmatici, è inevitabile risalire ai testi fondativi di Barba che sono *Terzo Teatro* e *Teatro-Cultura*, redatti dopo la metà degli anni Settanta, dopo esperienze decisive di viaggio ed esplorazione dell'Odin Teatret. La portata di quegli scritti coniugava l'esperienza del gruppo con una visione globale. Gli obiettivi di sopravvivenza del teatro convergevano con rivendicazioni di protagonismo, verificavano e concretizzavano miti e miraggi di trasformazione, trasportandoli nelle necessità della vita teatrale.

La riflessione di Barba su teatro-cultura proponeva, com'è noto, di andare oltre le contraddizioni apparenti di avanguardia e teatro istituzionale. Ma andava più a fondo. Un insieme di processi e fenomeni che si definivano marginali e minoritari, e staticamente irrilevanti (un "resto", un residuo delle condizioni del teatro nel consumo dello spettacolo, ma anche uno scarto nelle identità culturali e sociali)⁴, attraeva fonti vitali delle relazioni umane e del fare artistico. Le rendeva osservabili, rilevanti, attive dentro sfere appartate e concrete.

Fattori sostanziali di questo campo d'azione non furono soltanto gli stili e le abilità eterogenee che lo riempiono. Caratterizzanti furono le diversificate situazioni d'incontro, lo scambio tra le realtà e tra i gruppi e il pubblico, e la dilatazione degli spazi e dei tempi del teatro, tra formazione, allenamento, insediamenti. Si attuava nel complesso un'economia dell'esperienza che trasformava oggettivamente il territorio del teatro, e coincideva con la mutazione del suo ambiente, e di quella che la storiografia complice introduceva e studiava (oltre le "tecniche della rappresentazione"), riecheggiando formule e tensioni della nuova storia, come "cultura materiale".

L'idea che la vita del teatro esprima e modelli culture, e non fornisca soltanto prodotti d'intrattenimento più o meno ricercato al tempo libero delle culture egemoni o "inglobanti", è un messaggio depositato a chiare lettere nei testi di Eugenio Barba. Che sviluppavano, con un'intonazione specifica degli orientamenti e delle prospettive dell'epoca della fine del colonialismo e delle rivolte planetarie, le peripezie di rifiuto e abbandono, di smarrimento ed esilio della prima metà del secolo.

Da *Teatro-Cultura* (1979) riprendiamo l'appello al riconoscimento e alla consapevolezza di realtà e socialità avulse. «Non contenuti nuovi, ma rapporti nuovi, spesso difficilmente decifrabili, prendono il posto lasciato vuoto dagli abituali contenuti del teatro. Non è un altro teatro che nasce. Altre situazioni cominciano a

⁴ Cfr. F. Taviani, in Id. (a cura di), *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba* [1975], Milano, Feltrinelli, 1978² (nuova ed. ampliata), p. 245.

essere chiamate teatro»⁵. L'attivismo si traduce in un programmatico «trasformarsi da subcultura in cultura»⁶, che assume il teatro come «microcosmo culturale» di conflitto condiviso. «Qualcosa le cui radici sono strettamente individuali, e il cui uso è comune»⁷.

Nel testo-manifesto del 1976 intitolato *Terzo Teatro*, Barba dichiarava «l'intento di realizzare una cellula sociale, in cui le intenzioni, le aspirazioni, le necessità personali cominciano a trasformarsi in fatti. Non sono gli stili o le tendenze espressive che contano. Quel che sembra definire il Terzo Teatro [...] è una tensione difficilmente definibile. È come se bisogni personali a volte neppure formulati a se stessi [...] volessero trasformarsi in lavoro, con un atteggiamento che all'esterno viene giustificato come un imperativo etico, non limitato alla sola professione, ma esteso alla totalità della vita quotidiana»⁸. Del tutto specifica, e svincolante, liberatoria rispetto all'idea storicista e/o messianica del mutamento, la percezione del tempo che ospita le attese e le intenzioni: «Non si può sognare soltanto al futuro, attendendo un mutamento totale che sembra allontanarsi a ogni passo che facciamo, e che, intanto, lascia tutti gli alibi, i compromessi, l'impotenza dell'attesa. Si desidera che subito una nuova cellula si formi, ma non ci si vuole isolare in essa»⁹. In questo brano, la diagnosi preliminare richiama gli accenti e gli assalti della contemporanea parabola del movimento dell'autonomia, mentre il seguito avvista il senso di un altrove raggiungibile ma continuamente instabile, che adotta il desiderio del passaggio dell'esperienza come veicolo di forza vitale. Quindi il teatro come stato del cambiamento, come luogo dei mutamenti, dove la trasformazione individuale e il lavoro collettivo si manifestano in atti pubblici.

Quando si valuta e si ricostruisce la vicenda dei gruppi italiani che raccolsero, spesso come un mandato, come *il* mandato del teatro, le intuizioni di Barba e la vicenda dell'Odin, più che registrare la filiazione di bottega di un'esperienza-matrice, si dovrebbe riflettere sulla creazione di una rete che consentiva di dilatare il campo e

⁵ E. Barba, *Teatro-Cultura* [1979], in Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, p. 181.

⁶ È bene qui citare per esteso, perché si tratta del nodo tra affermazione di indipendenza e definizione di convivenza come cultura, anche in relazione a “tecniche” e “mestiere”; un passaggio decisivo per afferrare la sostanza del parallelismo tra definizioni di cultura e condizioni del lavoro teatrale: «Occorre attraversare e superare la situazione che in genere marchia un gruppo marginale: l'essere subcultura. Un teatro che risponde alle “nuove culture” dei giovani, un “teatro giovane” non è un valore in se stesso. È il teatro di una delle subculture che caratterizzano la nostra società. Occorre trasformarsi da subcultura in cultura. Cultura come abilità di adeguarsi a modificare l'ambiente. Come modo di individuare e scambiare le numerose attività individuali e collettive, come capacità di trasmettere la “saggezza” collettiva, frutto delle diverse esperienze, dei diversi saperi tecnici. Solo la capacità di riorganizzare al suo interno tutti gli aspetti fondamentali che regolano la convivenza permette a un gruppo di adattarsi all'esterno senza dipenderne totalmente. È necessario orientarsi verso un senso di completezza, verso un microcosmo culturale»; *ibid.*, pp. 186-187.

⁷ F. Taviani, in Id. (a cura di), *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, cit., p. 261.

⁸ E. Barba, *Terzo Teatro* [1976], in F. Taviani (a cura di), *Il libro dell'Odin*, cit., p. 302; poi in E. Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, cit.

⁹ *Ibid.*, pp. 166-167.

allargare l'agibilità delle pratiche di relazione e d'intervento¹⁰. Il Terzo Teatro è stato un teatro presago, non in quanto ha preparato un futuro di simili ma perché ha affrontato in termini pragmatici la reinvenzione da zero del mestiere, l'elaborazione del passato, di tradizioni piccole e sparse, della molteplicità delle memorie e dei repertori, associata al culto sistematico e imperativo dello spostamento e dello sradicamento. In quelle situazioni, tra il pensiero e la pratica, si trattava consapevolmente il conflitto tra singolarità e discipline, tra asocialità (il motivo ricorrente del ghetto, della zattera, dell'isola) e invasione dei paesaggi collettivi. Le comunità incerte e le rassegnate solitudini del lavoro teatrale si sono interrogate in quegli ambiti sulla loro sostenibilità e i loro bisogni, su un'ipotesi di autonomia non indifferente alle somiglianze e alle estraneità. Non casualmente, la dimensione del performativo non veniva recepita in quelle situazioni come limitata alla sfera artistica, ma investiva la stratificazione personale e collettiva delle tecniche del corpo come base della formazione dell'attore¹¹.

Il Terzo Teatro ha lasciato come eredità l'evidenza che poetiche e progetti sono comunque destinati ai compromessi, se non si occupano dell'elaborazione delle condizioni basilari della produzione di culture, dell'invenzione di relazioni interne ed esterne alle comunità in azione. Quanto alla riproduzione per cellule, essa non va circoscritta alla riproduzione degli assetti di gruppo, alla loro fisionomia leggendaria e intrisa degli scenari politici e polemici del contesto originario. Furono proprio le contiguità alle formule e agli assetti movimentisti a sfaldarsi o a riapparire altrove e altrimenti¹². Lo sguardo sulla molteplicità dei fenomeni di trasmissione e tradizione dovrebbe indugiare sulle parabole che hanno segnato e saggiato gli ambienti, acquisito presidi persistenti e capaci di ridefinirsi; o prodotto derivazioni originali e significative, passate per incroci e sintesi personali, sfociate nei percorsi e nelle genealogie di alcuni degli "attori-metecici" individuati da Marco De Marinis¹³. Se, per esempio, si seguissero le traiettorie individuali coinvolte nel gruppo Farfa, fondato nel 1980 da Iben Nagel Rasmussen¹⁴, si avrebbe una nozione più precisa e inconsueta

¹⁰ Documento esemplare di una situazione in cui confluivano e si manifestavano processi di concentrazione e dilatazione del teatro di gruppo, comprese le relazioni internazionali, è il film *L'invasione del teatro*, realizzato nel 1979, durante l'edizione del festival di Santarcangelo di quell'anno diretta da Roberto Bacci, con la regia di Carlo di Carlo, prodotto dalla sede regionale RAI dell'Emilia-Romagna. Sulla prima edizione del festival di Santarcangelo diretta da Bacci nel 1978, cfr. E. Zampetti, *Il festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, in «Teatro e Storia», n.s., XXI, 2007, n. 28, pp. 235-269.

¹¹ Cfr. E. Barba, *Parole nuove per antichi sentieri*, in «Teatro e Storia», n.s., XXIX, 2014, n. 35, pp. 129-134.

¹² Sullo sfaldamento del movimento dei "Teatri di Gruppo" negli anni Ottanta cfr. M. De Marinis, *Teatri invisibili. Appunti per una storia dei movimenti teatrali contemporanei in Italia* [2010], ora in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 367-386 (pp. 367-376).

¹³ *Ibid.*, p. 365, con i riferimenti a Danio Manfredini e a Pippo Delbono. Sulla frattura collocata negli anni Ottanta, che non è solo rimozione storiografica, cfr. G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», <II>, 2000, nn. 2-3 (*Quarant'anni di Nuovo Teatro italiano*, a cura di M. De Marinis), pp. 11-26. Sulle cesure della memoria rimando a R. Guarino, *Il senso del tempo nel teatro*, in «Teatro e Storia», XIII-XIV, 1998-1999, nn. 20-21, pp. 259-268.

¹⁴ Sul gruppo Farfa, notizie e documenti in M. Schino, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 453-462.

della fertilità dell'impronta dell'Odin, determinante almeno quanto la trasmissione di atteggiamenti e repertori e la riproduzione di logiche associative. L'ostinazione del "teatro di gruppo" nel trapiantare e rivendicare cifre, ossessioni e matrici delle insorgenze novecentesche lascia il posto, verso la fine del secolo scorso, a un altro senso del passato del teatro, a diverse ragioni del rapporto tra senso del passato e urgenze del contemporaneo. Nell'alta marea di formazioni e fenomeni dei decenni Ottanta-Novanta, le linee di filiazione e rigenerazione appaiono sommerse¹⁵. L'autonomia delle culture teatrali, vagante tra isole, cellule, molecole, sfere e altre metafore, resta vigile fino alle accensioni del presente, sotto mutate insegne, come risorsa di adattamento, resistenza, opposizione.

¹⁵ Si leggano, come riflessi ravvicinati, i contributi raccolti in A. Calbi (a cura di), *Milano Teatri 90 Festival. La scena ardita dei nuovi gruppi*, Milano, Comune di Milano, 1999.

Cristina Valenti

TERZO TEATRO, GENERAZIONE TEATRALE E GENERAZIONE POLITICA

Il mio contributo avrà carattere storico. Nell'arco temporale proposto dal convegno, fra ieri, oggi e domani, mi occuperò delle vicende legate al passato, per ricostruire i tempi e i modi in cui la nozione di Terzo Teatro si è imposta nel panorama del teatro di nuova professionalità degli anni Settanta. Una vicenda che appare scontata solo a posteriori e che non fu del tutto lineare né priva di contraddizioni.

Come sappiamo, la definizione è stata coniata da Eugenio Barba, che l'ha introdotta nell'ambito di un incontro organizzato a Belgrado all'interno del festival del Théâtre des Nations nel settembre 1976, riferendosi a un «arcipelago teatrale» che affermava nei fatti la propria terzietà rispetto al teatro istituzionale e al teatro d'avanguardia¹.

Ma quale realtà individuava, e in che modo la definizione influì su tale realtà connotandola?

Fra individuazione, definizione e connotazione si gioca la vicenda del Terzo Teatro, e anche la sua parabola.

Sfogliando «Scena», testata di punta e di battaglia del movimento teatrale degli anni Settanta, comprendiamo con quali tratti si stesse presentando il movimento dei gruppi teatrali: alternativo e autonomo rispetto al teatro ufficiale e caratterizzato dal fondamento comune di un'ispirazione politica che si sintetizzava nella definizione di «teatro di base». La rivista, che amava presentarsi come una delle «più minoritarie del mondo»², stava infatti recependo con particolare attenzione, in quei mesi, il fermento teatrale in atto, cogliendone i legami con il più vasto movimento politico giovanile che si stava sviluppando.

Nel numero di ottobre-novembre 1976 non si parla dell'incontro di Belgrado (se ne parlerà nel numero successivo). Fra le esperienze da seguire si segnalano in particolare quelle proposte dai protagonisti del teatro di cantina (Carlo Quartucci, Leo de Berardinis, Giuliano Vasilicò...) e dalle cooperative teatrali (Nuova Scena, Compagnia del Collettivo, Gruppo della Rocca...), ci sono immagini del Living Theatre, un approfondimento sul teatro politico di Bertolt Brecht, un dossier su Alberto Savinio.

L'editoriale traccia un bilancio della rivista a un anno dalla sua prima uscita. Una rivista che «non riconosce validità alla maggior parte della produzione corrente, si identifica con tendenze teatrali gracili e piene di contraddizioni», pone la «necessità

¹ Il testo dell'intervento si può leggere in forma integrale, fra l'altro, in E. Barba, *Al di là delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985, pp. 219-220. Nell'immediatezza dei tempi fu pubblicato su «Scena», I, 1976, n. 6, p. 25, con chiose molto critiche di Siro Ferrone.

² s.a. <A. Attisani>, *Undici note*, in «Scena», I, 1976, n. 5, p. 3 (non firmato, l'editoriale è da attribuire al direttore della rivista).

di una nuova cultura teatrale che trova nel presente solo poche risposte» e «vive del collegamento con tutte le manifestazioni di questa necessità».

La diversità di «Scena», si legge, ha prodotto critiche e antipatie nel mondo «dell'establishment culturale» ma si è sintonizzata con l'«attenzione nuova che molti ambienti rivolgono al teatro». Si tratta di «studenti, giovani lavoratori, insegnanti e *avanguardie politiche di base*», che sempre di più si pongono come «frequentatori e interlocutori del *teatro di oggi*». Non si parla di teatro *di ricerca*, né *nuovo*, né, ovviamente, *terzo*, ma si pone l'accento sull'elemento della contemporaneità, per arrivare in breve a esplicitare l'avanguardia teatrale delle giovani generazioni come «teatro *del presente e della contraddizione*». L'impostazione sembra rilanciare i contenuti del Manifesto di Ivrea, rivendicando per il teatro emergente un'uscita «dalla minorità» che recuperi il suo ritardo nei confronti della cultura alla luce di quelle che vengono espressamente definite come «nuove esigenze di massa»: «Vuol dire che il teatro deve misurare lo spazio tra l'uomo e la libertà, senza rinviare a un catartico Domani e collegandosi a chi oggi lotta per questo»³.

È questo il punto che segna la soluzione di continuità con la generazione degli anni Sessanta, interpretando il momento politico attuale: il collegamento con le lotte, ovvero la richiesta che il nuovo teatro spontaneo che sta nascendo si sintonizzi con i movimenti e si colleghi alle istanze di quelle «avanguardie politiche di base» già individuate come nuovi interlocutori teatrali.

Avanguardie politiche e avanguardie teatrali rappresentano dunque l'espressione delle stesse necessità e si alimentano di contraddizioni che sono in primo luogo generazionali.

Il concetto di generazione (già emerso in termini conflittuali a partire dal Sessantotto) definisce in questi anni non un mero dato anagrafico ma un fattore di trasformazione di vasta portata, che investe la politica, la cultura, la società. Sono i giovani i nuovi soggetti del cambiamento, che esprimono valori, stili di vita, contenuti alternativi e confliggenti rispetto al patrimonio di esperienze e valori delle generazioni precedenti.

Il richiamo all'*oggi*, al *presente* del teatro che emerge dal dibattito a cui «Scena» dà voce corrisponde a una richiesta radicale di alternativa espressa da coloro che di quell'oggi, di quel presente sono di fatto gli interpreti, ossia i giovani: una generazione biologica che si manifesta come generazione politica nel momento in cui i giovani iniziano «ad autorappresentarsi, facendosi artefici della propria soggettività, diventando produttori in prima persona della propria cultura»⁴. Un processo di autorappresentazione che produsse nella generazione teatrale un sentimento di identità condiviso, un legame che univa i singoli artisti colmando il senso di distanza che li contrapponeva al sistema teatrale vigente, rappresentato ai loro occhi sia dagli esponenti del teatro istituzionale, sia dalla precedente generazione di riformatori (esattamente il sentimento identitario che Barba sintetizzerà nella definizione di Terzo Teatro).

³ *Ibid.*, pp. 3-4 (corsivi miei).

⁴ M. Tolomelli, *Giovani anni Sessanta: sulla necessità di costituirsi come generazione*, in P. Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Roma, Carocci, 2003, p. 211.

Nella storiografia teatrale è ormai acquisita la scansione fra la generazione delle cantine (gli anni Sessanta) e la generazione dei gruppi (gli anni Settanta) corrispondenti a quelle che in termini sociologici sono considerate due generazioni corte, e perciò inevitabilmente portate «ad accavallarsi fra loro, a sovrapporsi»: la generazione del Sessantotto e quella del Settantasette, i cui confini, come scrive Diego Giachetti, «non sono facilmente delineabili in termini strettamente anagrafici perché furono vissuti da molti dei partecipanti come un continuum unico, una stessa vicenda prolungata nel tempo», anche se di fatto le due generazioni «sono fortemente differenziate per contenuti culturali, forme politiche e contesti storici, al punto da segnare una discontinuità notevole»⁵. Una discontinuità che a teatro è particolarmente manifesta e che la definizione di terzietà esplicherà definitivamente. Il conflitto (che è fattore determinante dell'identità generazionale in senso politico) si esprime infatti nella generazione dei gruppi come mancato riconoscimento delle esperienze di cui si è eredi, ivi compreso il teatro di avanguardia. Si evidenziano non solo differenti scelte estetiche e di linguaggio, ma anche differenti stili di vita e un diverso modo di intendere l'impegno nel teatro. Quella che si manifesta sulla scena teatrale a partire dalla metà degli anni Settanta è una forma di militanza che assorbe le passioni, le idee, le strategie di azione di giovani che interpretano il conflitto generazionale in forme pressoché inedite nella storia novecentesca.

Come accennato, la generazione delle cantine aveva posto al centro delle proprie rivendicazioni (sintetizzate nella storica formula della «lotta per il teatro»)⁶ un'attività di aggiornamento, rinnovamento, uscita dall'isolamento che doveva avere come protagonista la nuova leva di artisti rappresentata dai firmatari del manifesto per il convegno di Ivrea. Un movimento riconosciuto tale a posteriori, come l'ha definito Claudio Meldolesi, che esprimeva una visione dichiaratamente differenziata, portata avanti non da un «gruppo», ma da personalità artistiche diverse per *ideologie, posizioni di lavoro, metodi, ispirazione*, eppure in grado di costituire una «sufficiente forza di coesione» in vista di compiti e obiettivi comuni. È evidente nell'intera impostazione il segno individuale che caratterizzava in quegli anni il più vasto orizzonte della ribellione giovanile: una contrapposizione che impegnò inizialmente i singoli verso l'autorità dei padri per farsi progressivamente rivolta politica e investire ogni modello sociale esistente (famiglia, scuola, chiesa...) e che a teatro si esprime come

⁵ D. Giachetti, *Un Sessantotto e tre conflitti. Generazione, genere, classe*, Pisa, BFS edizioni, 2008, p. 30. Dello stesso autore, cfr. inoltre *Oltre il Sessantotto. Prima, durante e dopo il movimento*, Pisa, BFS edizioni, 1998, di cui è uscita recentemente un'edizione aggiornata e integrata: *Il '68 in Italia. Le idee, i movimenti, la politica*, Pisa, BFS edizioni, 2018.

⁶ Si tratta del noto incipit del manifesto preparatorio del convegno di Ivrea: «La lotta per il teatro è qualcosa di molto più importante di una questione estetica». Il testo, dal titolo *Per un convegno sul nuovo teatro*, fu pubblicato sulla rivista «Sipario» nel novembre 1966 (n. 247, pp. 2-3) e portava le firme di venticinque artisti e intellettuali, fra i quali figuravano, in particolare, in ambito teatrale, Giuseppe Bartolucci, Carmelo Bene, Antonio Calenda, Ettore Capriolo, Leo de Berardinis, Edoardo Fadini, Roberto Guicciardini, Emanuele Luzzati, Franco Quadri, Carlo Quartucci, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, Aldo Trionfo. Il testo si può leggere in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 135-137.

«contestazione assoluta e totale»⁷ rispetto al sistema uscito dalla ristrutturazione del dopoguerra (rappresentato *in primis* dal sistema degli Stabili). La nuova e aggiornata ristrutturazione non doveva «partire da zero», come si leggeva nel manifesto, ma dalle esperienze già in essere, con l'obiettivo finale dell'ingresso del nuovo nei «circuiti del grande pubblico», senza che questo comportasse una sua istituzionalizzazione, ma con la posta in gioco del tutto esplicita del ricambio: nuovi quadri al posto dei vecchi. Ciò che effettivamente avvenne quando diversi dei firmatari entrarono, dopo la stagione delle cantine, nel circuito del teatro maggiore assumendo anche in alcuni casi la direzione dei Teatri Stabili.

Gli anni Settanta inaugurarono da questo punto di vista un diverso sentimento del legame generazionale: un modo corale di vivere l'insofferenza verso il sistema ereditato dagli adulti, che si esprime nella consapevolezza che i termini dello scontro non erano quelli del ricambio generazionale. Non si trattava solo di spodestare i padri dai ruoli chiave del sistema teatrale, ma di produrre una trasformazione radicale a partire dalla costruzione collettiva di una nuova società teatrale. Non si trattava di produrre alternanza ma alternativa sul piano culturale e parallelismo sul piano organizzativo. Si trattava di contrapporre alla società teatrale riconosciuta l'arcipelago delle micro-società dei gruppi, che disegnava una geografia altra rispetto a quella abitata dal teatro ufficiale e si attuò attraverso una proliferazione formidabile in termini numerici, a conferma di un dato generazionale del tutto evidente.

Questo processo lo troviamo ripercorso in tempo reale nei documenti e negli articoli pubblicati su «Scena». Le analisi riflettono un'impostazione ideologica molto esplicita e utilizzano il linguaggio della politica e della cultura alternativa: quello stesso linguaggio che si esprimeva nelle esperienze editoriali di movimento (da «Re Nudo» a «Lotta Continua», fino alle autoproduzioni dell'ala creativa, dalle fanzine ai *dazibao* murali)⁸. Il linguaggio della militanza teatrale non differisce da quello della militanza politica. In questo senso, «Scena» è consapevole di attraversare un vero e proprio slittamento linguistico e di lessico, e risponde alle critiche rivendicando la difficoltà del proprio linguaggio: «linguaggio di persone che non vogliono semplificare» affermando «l'analisi [in sé] come proposta»⁹.

È nel numero di novembre-dicembre 1976 che la rivista si occupa dell'incontro di Belgrado e della nascita della definizione di Terzo Teatro, non identificando ancora l'intervento di Barba come manifesto programmatico.

Si parla di un «movimento di teatro spontaneo che ha ormai assunto proporzioni considerevoli» e che «per numero di persone coinvolte è senz'altro superiore al teatro professionale»; al tempo stesso si afferma però la non identificazione, o per meglio dire la non sovrapposizione, fra teatro spontaneo, ovvero il movimento dei gruppi di base, accomunato dalla motivazione di vivere la militanza politica e culturale in prima persona, e Terzo Teatro come sottoinsieme. Non senza punte

⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁸ I fogli del Movimento del Settantasette sono raccolti nel poderoso volume di Ignazio Maria Gallino, 1965-1985 *Venti anni di controcultura. Frammenti storici dell'underground italiana*, Milano, Ignazio Maria Gallino Editore, 2016.

⁹ s.a. <A. Attisani>, *Undici note*, cit., p. 4.

polemiche, espresse sotto forma di avvertimenti. Facciamo attenzione, si dice in sostanza: la nozione di «Terzo Mondo» assimilata alla definizione di Terzo Teatro è quella dei «movimenti di liberazione» o quella «degli sceicchi»? E si fa notare che i principali gruppi di riferimento del teatro spontaneo (Grotowski, Living, lo stesso Barba), attraverso i quali «è penetrata in Italia una concezione non accademica dell'attore (la gestualità, il collettivo, l'improvvisazione)» non sono «i padri storici di questo movimento» (che è nato per l'appunto come movimento generazionale, dalle e nelle pratiche della politica), ma appartengono all'ambito professionistico nel quale i gruppi cercano le tecniche di cui si rendono conto di avere bisogno per «concretizzare le loro aspirazioni»¹⁰.

Lo stesso numero della rivista pubblica integralmente il manifesto sul Teatro Teatro, interpolato da note molto critiche di Siro Ferrone, che firma inoltre un articolo altrettanto polemico rivolto alla crescente centralità di Eugenio Barba nella vita e nella cultura teatrale italiana. Le questioni sul tappeto ruotano attorno al rapporto fra azione teatrale e azione politica, forma culturale e manifestazione attiva del dissenso giovanile: «l'emarginazione delle masse giovanili dal tessuto sociale» – si legge – «ha indotto [...] a dare una “forma” culturale nuova alla propria diversità: riconoscersi come estranei piuttosto che combattere chi li costringe ai margini»¹¹. All'articolo di Ferrone risponderà Ferdinando Taviani nel numero successivo, che conterrà anche una controreplica di Ferrone¹².

Riserve, prese di distanza, diffidenze accompagnano l'avanzata tutt'altro che lineare del Terzo Teatro, ossia della componente «di impronta Odin»¹³, nel più ampio movimento dei gruppi di base, e le contraddizioni partono proprio dai diversi modi di articolare il rapporto con quello che era «il minimo comune denominatore più significativo», ovvero la politica: «la scoperta e il bisogno di fare politica in maniere differenti. Di creare rapporti diversi fra sé e i propri spettatori, sia quelli già noti che quelli da andare a cercare»¹⁴.

Il dibattito si sviluppò attraverso diversi incontri regionali, organizzati in preparazione del primo convegno nazionale sui gruppi di base che avrebbe dovuto svolgersi a

¹⁰ s.a. <A. Attisani?>, *E la fame?*, in «Scena», I, 1976, n. 6, pp. 6-7. L'argomentazione prosegue in questi termini: «Gli “sceicchi” del Terzo Teatro sono dunque i pochi gruppi professionali prestigiosi, che si sono ritagliati una buona fetta di mercato [...] per la dimostrazione di tecniche accessibili che forniscono a un pubblico formato perlopiù da giovani interessati a “fare”. E tra i proletari del Terzo Teatro ci sono sia gli imitatori servili degli sceicchi [...] che i “movimenti di liberazione” (non a caso alcune interessanti esperienze di teatro spontaneo sono delle donne, degli omosessuali, e nascono tutte in un tessuto di emarginazione, provincia, quartieri ghetto delle grandi città, ecc.), cioè i gruppi che si collegano a un progetto di cambiamento sociale e che lo arricchiscono con la tipicità del loro lavoro teatrale».

¹¹ S. Ferrone, *Il teatro del Signore*, in «Scena», I, 1976, n. 6, p. 24. Lo studioso estendeva le critiche di settarismo e fideismo anche all'adesione dei giovani gruppi ad altre esperienze di riferimento, quali Living Theatre e Grotowski.

¹² Cfr. F. Taviani, *Terzo Teatro: vietato ai minori* e S. Ferrone, *Il teatro invisibile*, in «Scena», II, 1977, n. 1, rispettivamente pp. 12-18 e pp. 19-20.

¹³ La definizione è di M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 65 ss. e *passim*.

¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

Pontedera. «Scena», nel numero di febbraio 1977, riporta la cronaca di quegli incontri, i più significativi dei quali si tennero a Salerno, a Milano – presso il centro sociale occupato Santa Marta, legato alla sinistra extra-parlamentare – e a Bergamo, dove si riunirono circa duecento persone, fra rappresentanti dei gruppi di base e giovani interessati. I documenti registrano un dibattito ancora incentrato sul più ampio e diversificato movimento dei gruppi di base, che si stava imponendo con una «importanza e incidenza non inferiori a quello del teatro professionale ufficiale», il che – secondo Antonio Attisani – rendeva ancora più strategica la domanda «Quale può essere la sua funzione politica, di produzione culturale?», mentre si definiva con sempre maggiore chiarezza la sua specificità:

La diversità dei gruppi di base non si produce con un carattere di opposizione o di parentela povera con il teatro ufficiale: questo non è assunto come punto di riferimento, è semplicemente un'altra cosa. [...] Si concorda sulla definizione di «uno specifico teatrale nuovo» [...] perché vi è coscienza di non potersi riferire ad alcun modello passato o presente¹⁵.

Né opposizione né parentela quindi, piuttosto parallelismo rispetto all'organizzazione e alla geografia del teatro ufficiale, cui il sottoinsieme del Terzo Teatro, ovvero il *polo Odin*, avrebbe aggiunto una più profonda differenziazione di tipo tecnico, quasi a sancire una scissione interna nell'alveo della cultura originaria dei gruppi. Una faglia che emergerà decisamente a Casciana Terme, dove effettivamente si svolse, dal 18 al 20 marzo 1977, l'incontro nazionale precedentemente previsto a Pontedera, che ebbe come titolo *L'uso del teatro nel territorio*.

Nel numero di aprile 1977 «Scena» si occupa dell'incontro di Casciana Terme che, dopo quello di Belgrado, ebbe un ruolo fondativo nella storia del teatro di gruppo. Al convegno è dedicato un vero e proprio dossier dal titolo *Frammenti da un incontro difficile e grande*¹⁶, preceduto da un editoriale che ripercorre le linee di politica teatrale della rivista posizionandola nei fermenti dell'attualità. Il linguaggio, ancora una volta, è deliberatamente «difficile», a riflettere la complessità dell'analisi. Si parla di teatro come «terreno di sperimentazione di modi e rapporti che vanno ben al di là della sua consistenza professionale» e che impone di conseguenza la necessità di allargare il campo di intervento della rivista agli spazi «concomitanti al teatro», che «si intrecciano con esso creando aree parzialmente sovrapposte», con confini sempre più sfumati e meno facili da definire. Si parla espressamente di «*legame con il movimento*» (politico) e di veloce modificazione dello spazio del teatro «attraverso il recupero da parte del movimento di una «teatralità» diffusa, che recupera al teatro le istanze e i bisogni delle sue origini». E infine una sintesi chiave: l'attuale «bisogno di teatro» si esprime come «creatività non delegata alla ristretta categoria degli artisti»¹⁷.

Il dossier su Casciana Terme è introdotto da un sommario che parla di oltre un centinaio di gruppi presenti e più di ottocento persone: numeri che avevano fatto saltare

¹⁵ A. Attisani, *La scoperta del teatro*, in «Scena», II, 1977, n. 1, p. 6.

¹⁶ Cfr. s.a., *Frammenti da un incontro difficile e grande*, in «Scena», II, 1977, n. 2, pp. 6-11.

¹⁷ s.a., *Teatro, comunicazioni di massa e altre cose*, in «Scena», II, 1977, n. 2, pp. 4-5. Corsivi miei.

l'impostazione originaria del convegno e che avevano prodotto «asprezze e scontri», ma anche un «grande processo di elaborazione politico-culturale».

Il documento finale, pubblicato per esteso, è significativamente descritto come «molto diverso, nella forma e nello spirito, dai soliti che escono ai convegni». I paragrafi che lo compongono si intitolano: *Territorio e movimento di classe; Sul lavoro dei gruppi di base; Lavoro culturale, autonomia e liberazione; Obiettivi politici a breve termine*.

Sono i *gruppi di base* il soggetto che attraversa l'intero documento:

I gruppi di base (cioè tutti i gruppi che agiscono in un territorio con degli strumenti culturali: teatro, fotografia, audiovisivi, ricerca popolare, grafica, ecc.) vanno considerati un movimento [...] che rivendica il diritto all'espressione come patrimonio sociale. [...] I gruppi di base si definiscono innanzitutto come aggregazione di bisogni [...] per permettere [...] una partecipazione consapevole alla lotta di classe. [...] Bisogna prendere atto che molti gruppi non esercitano un'attività teatrale in senso stretto. Ma un lavoro culturale di ampio raggio [...]: un processo di dinamizzazione che tende ad estendere un'attività creativa di massa [e a favorire] momenti di aggregazione culturale¹⁸.

Un passaggio fondamentale, dal nostro punto di vista, articola infine il rapporto fra dimensione politica e formazione tecnica: «I gruppi di base si oppongono alla *mitizzazione delle tecniche*, non accettano l'artificiosa contrapposizione fra chi privilegia il momento tecnico e chi privilegia il momento politico»¹⁹. Torneremo su questo argomento, che aggiungeva spessore politico alla sintesi già ricordata, che apparentava il movimento dei gruppi di base attorno al fondamento comune della concezione non accademica dell'attore²⁰.

Il documento finale prodotto dall'incontro di Casciana Terme non parla mai di Terzo Teatro.

Ne parla invece la rivista nel successivo *Servizio della redazione*, dove si legge che il testo in questione aveva suscitato obiezioni in quanto, saltati i temi originari del convegno, ovvero la «nuova professionalità» e il suo «sale teorico», ossia il Terzo Teatro, aveva dato un'interpretazione dei gruppi di base all'insegna del «Buon Senso Rivoluzionario» tracciando un programma politico che voleva porsi come «base» e non come «sistema». Il documento quindi avrebbe privilegiato la lettura politica dell'emergenza teatrale in atto, anziché interpretare gli elementi di nuova professionalità contenuti nell'impronta terzoteatrale.

¹⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹⁹ *Ibid.* Corsivo mio.

²⁰ Alla realtà dei gruppi teatrali di base sarà dedicato due anni dopo un numero monografico della rivista «Quaderni di Teatro», dal titolo *Gruppi e spazi teatrali* (I, 1979, n. 3), che proporrà una prima storicizzazione del fenomeno, in particolare attraverso i contributi di C. Molinari, *Dal teatro di base al teatro di base*, pp. 3-6; F. Masini, *Il teatro e la traccia*, pp. 7-13; F. Angelini, *I gruppi, la base, i bisogni*, pp. 14-21. Alle tecniche dell'attore a base training la stessa rivista dedicherà il numero dal titolo *Teatro e attore* (I, 1978, n. 2), con contributi di F. Ruffini, *Gesto dello spettacolo/gesto del teatro: osservazioni sul training*, pp. 3-15; F. Taviani, *Ideologia teatrale e teatro materiale: sugli attori*, pp. 25-37; F. Cruciani, *Alla ricerca di un attore non progettato*, pp. 38-47.

Da Casciana Terme non usciva quindi una razionalizzazione del fenomeno né un'ipotesi di sistema, piuttosto la mappatura di un territorio connotato da *ampiezza* e *provvisorietà* e attraversato dalle tendenze più diverse. In particolare, emergevano con forza due linee di tensione:

- *Essere attori vs essere attori di se stessi*: territori fra i quali intercorreva un arco amplissimo di attività, che comprendeva gruppi professionistici e non professionistici, animazione e produzione culturale a vasto raggio.
- *Training vs liberazione della soggettività*: da una parte le pratiche che tendevano a «consegnare il gruppo nelle mani del *trainer*», figura «ben più potente del tradizionale regista», dall'altra le dinamiche che confondevano espressione e liberazione rischiando di far emergere un substrato di soggettività «anch'esso alienato»²¹.

Nell'arco di possibilità comprese fra le polarità individuate, si delineavano due direzioni divergenti, corrispondenti a *diffusione* e *concentrazione* teatrale: la teatralità diffusa nelle forme della presenza politica, ovvero l'essere *attori di se stessi* (dalle diverse espressioni dell'ala creativa del movimento agli "indiani metropolitani")²², e il teatro che si concentrava nelle sue pratiche specifiche (laboratorio, autopedagogia, tecniche) ovvero l'*essere attori*.

A ben vedere, alla base di entrambe le dimensioni si poneva quell'esplosione di teatralità in atto che connetteva personale e politico e che emergeva anche nel manifesto sul Terzo Teatro, dove si parlava di quanti sperimentavano il teatro come «ponte tra l'affermazione dei propri bisogni personali e l'esigenza di contagiare con essi la realtà che li circonda».

Ma la vera linea di demarcazione si poneva al livello delle tecniche. Nella già accennata contrapposizione (scongiurata nel documento finale del convegno ma ben presto emersa come fattore divisivo) fra prevalenza del momento tecnico e prevalenza del momento politico.

Cosa stava succedendo? Che la definizione di Terzo Teatro era stata lanciata da Barba come manifesto più politico che tecnico o estetico-linguistico, ma i gruppi che la fecero propria individuarono nelle tecniche dell'Odin gli strumenti necessari per «concretizzare le loro aspirazioni» e quindi realizzare il passaggio dall'essere attori di se stessi all'essere attori.

Mirella Schino spiega bene il processo che abbiamo individuato: il fatto che il Terzo Teatro sia nato come sottoinsieme dei gruppi di ispirazione barbiana all'interno di

²¹ s.a., *Servizio della redazione*, in «Scena», II, 1977, n. 2, p. 8.

²² A questa dimensione della teatralità diffusa nelle pratiche della politica è dedicato il dossier a cura di R. Vannuccini dal titolo *Indiani? Teatro Emarginato*, in «Scena», II, 1977, nn. 3-4, pp. 10-14, così sintetizzato nel sommario: «“teatralità” e presenza politica tendono a coincidere, non senza equivoci ma anche indicando nuovi bisogni». Sul movimento del Settantasette e le sue manifestazioni creative si vedano inoltre i volumi a cura di F. Berardi Bifo: *Primavera '77*, Roma, Stampa Alternativa, s.d. <1977> e *Finalmente il cielo è caduto a terra*, Milano, Squilibri, 1978.

«un movimento più sfrangiato e ancor più appariscente»²³ che, come abbiamo visto, aveva il principale punto di contatto nella politica.

È stato il riferimento politico, il fatto di essere profondamente influenzato dalla politica (anche come retaggio del Sessantotto), secondo Claudio Meldolesi, che ha fatto sì che il teatro di gruppo e di nuova professionalità abbia prodotto «dei principi e delle pratiche di valore generale: che l'esperienza scenica non è fatta solo di spettacoli, che il modo di produrre corrisponde anche al modo di vivere, che non si danno tecniche innovatrici senza rigore e che gli spettacoli stessi sono un evento, non un'abitudine», e soprattutto, che si può «agire anche fuori degli edifici secolari e nelle forme più diverse» distruggendo il «monolitismo teatrale»²⁴.

Ma allora, come si manifestò la differenza terzoteatrale nel più ampio alveo del teatro di gruppo e di nuova professionalità?

Si manifestò, per l'appunto, nell'impronta Odin, oltre che in un'azione organizzativa di rete e in un sistema di irradiazione culturale di cui non ci occupiamo qui.

Mirella Schino individua nel Terzo Teatro una sorta di scandalo di secondo grado rispetto al teatro di gruppo: «Se il movimento nel suo insieme era uno scandalo culturale, ai gruppi di impronta Odin questo scandalo sembrava non bastare». Il Terzo Teatro cercò «una seconda fase di rottura, uno scandalo tecnico, una ricerca oscura e pulsante all'interno del periodo di preparazione agli spettacoli»²⁵. E che ciò rappresentasse uno scandalo, o comunque suscitasse contraddizioni, emerse chiaramente nelle discussioni di Casciana Terme, che «ondeggiarono per tutta la durata del convegno e anche molto oltre, inasprendosi sempre intorno agli stessi punti: il training, gli spettacoli dell'Odin, la nozione di gruppo»²⁶.

Ma credo si possa parlare anche di un altro scandalo (osservato dal punto di vista della matrice movimentista di provenienza), che non è di tecniche ma di contenuti. Quella che Mirella Schino definisce «secessione», la tendenza a una chiusura in sé dei gruppi di Terzo Teatro, si manifestò anche come autosufficienza sul piano dell'azione politica.

Il Terzo Teatro concentrò sostanzialmente il significato della propria azione politica nel senso dell'alternativa al sistema (sul piano dell'organizzazione oltre che dei linguaggi), più che sui contenuti direttamente politici degli spettacoli.

È su questo terreno che si giocarono le contrapposizioni più aspre, emerse in maniera deflagrante in occasione dell'Atelier internazionale del Teatro di Gruppo che si svolse a Bergamo dal 28 agosto al 6 settembre 1977, organizzato dal Teatro Tascabile e diretto da Eugenio Barba, sotto l'egida dell'Unesco. È ancora «Scena» a ospitare la cronaca dell'Atelier e il fitto dibattito successivo, che corrispondeva alla fase in cui il

²³ M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era*, cit., p. 67.

²⁴ C. Meldolesi, *Unità e politeismo teatrale. Tre proposte per l'analisi delle pratiche artistiche*, in «L'Inesistente», <I>, 1984, n. 6, p. 2.

²⁵ M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era*, cit., p. 67.

²⁶ *Ibid.*, p. 71. Sulla nozione di gruppo e la vastità dei suoi significati si veda l'articolo di Renzo Vescovi, regista del Teatro Tascabile di Bergamo, di area terzoteatrale, nel numero di «Scena» dedicato all'incontro di Casciana Terme, dal quale emerge chiaramente la doppia fisionomia del teatro di gruppo (*Il gruppo e la base*, in «Scena», II, 1977, n. 2, pp. 11-13).

Terzo Teatro si stava imponendo come la componente culturale più rappresentativa nel movimento dei gruppi²⁷, ma non ancora come maggioritario sul piano politico.

«Belgrado la scoperta, Bergamo la presentazione» del Terzo Teatro, scrive citando Eugenio Barba l'autore dell'articolo introduttivo (da attribuire al direttore Antonio Attisani): ciò che è successo in mezzo «è cosa nota: di Terzo Teatro si è molto parlato, la definizione storica si applica ormai a un "movimento" che da Belgrado a Bergamo si è dato anche forme organizzative»²⁸. L'Atelier di Bergamo, pensato come laboratorio allargato, vide imporsi l'elemento tecnico: dimostrazioni di lavoro, parate, spettacoli, in una maratona pressoché ininterrotta che coinvolse decine di gruppi, con prestigiose presenze internazionali, e vide l'invasione di migliaia di spettatori. Quella che apparve fu un'esplosione di segno decisamente teatrale, una creatività che rimetteva al centro la delega agli artisti (contrariamente all'impostazione politica espressa dalla rivista), dove il "polo Odin" si stava delineando come il sostrato comune di una cultura di gruppo che appariva «decontestualizzata» rispetto ai «processi sociali e politici» circostanti, e nella quale confluivano «sia le culture individuali, sia i riferimenti ad altre culture»²⁹.

Tale impostazione critica era affidata in particolare a due interventi. Il primo, di Marisa Bello, portava alla luce le contraddizioni fra teatro di gruppo e movimento. Il secondo, di Maya Cornacchia, criticava il rapporto dei gruppi con l'autorità di Barba³⁰.

Particolarmente interessante, per le dinamiche che stiamo ricostruendo, la riflessione di Marisa Bello, secondo la quale l'estrema chiusura dei gruppi di teatro, in quanto aggregazioni di individui fortemente legati dal collante di una stessa visione del lavoro e della politica, portava all'esaltazione della propria attività, giudicata *diversa* e *creativa* e, per ciò stesso, *eversiva*. «La rassicurazione di stare tra simili» – si legge – «porta frequentemente a vedere in termini esclusivamente positivi i soli presupposti della "emarginazione" e del "gruppo" estraniandosi dal resto», e in particolare «dalla logica del potere», giudicata impura ed estranea, e con la quale perciò non contaminarsi, con il risultato di un progressivo allontanamento dal tessuto sociale. Escludendo alcuni rari casi, secondo l'autrice, si assisteva sostanzialmente alla «teorizzazione del ghetto in quanto scelta cosciente, forte espressione di autodeterminazione, modello e progetto di soluzione riproponibile».

Il rapporto fra teatro e potere, la contraddizione fra eversione creativa e compromissione con la realtà erano già esplosi a Casciana Terme in occasione della presentazione dello spettacolo *Herodes* del Teatro Nucleo, esule dalla dittatura militare argentina.

²⁷ Alla affermazione culturale del Terzo Teatro concorsero in breve due fattori: il lavoro intellettuale degli studiosi, in particolare di ambito accademico, e il lavoro organizzativo degli operatori, che si concretizzò soprattutto nel Festival di Santarcangelo (dalla prima edizione diretta da Roberto Bacci nel 1978) e in molti incontri, seminari, festival che sancirono l'inedita vicinanza fra teatranti, studiosi e spettatori "militanti". Su questo argomento si veda in particolare la nota *Intellettuali e teatro*, in M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era*, cit., pp. 342-345.

²⁸ s.a. <A. Attisani>, *Il teatro di gruppo si presenta*, in «Scena», II, 1977, n. 5, p. 4.

²⁹ *Ibid.*, p. 5.

³⁰ Cfr.: M. Bello, *Contraddizioni tra teatro di gruppo e movimento*, e M. Cornacchia, *L'ambiguo fascino dell'autorità*, in «Scena», II, 1977, n. 5, p. 9 e pp. 10-11.

Horacio Czertok ricorda l'episodio:

1977, Festival dei gruppi di base, Casciana Terme, Italia. [...] Faremo *Herodes* per questi spettatori, per la maggior parte attori di gruppi di teatro giovani [...]. Noi siamo allo stremo. In Argentina gli squadroni della morte [...] continuano a torturare e a fare sparire migliaia di persone, nel silenzio complice dei media internazionali. Sono mesi che con il Teatro Nucleo percorriamo l'Italia da sud a nord, cercando con *Herodes* nello stesso tempo di fare sapere quanto accade in Argentina e di sopravvivere come gruppo di teatro. [...] Ecco la situazione. [...] Noi tre, perché siamo rimasti in tre – Cora [Herrendorf], Hugo Lazarte e io – gli altri o sono ritornati a Buenos Aires oppure hanno smesso di fare teatro. Non ritrovavano più un senso, fuori dal contesto che ci ha generato. [...] Noi tre e loro, i ragazzi italiani. Non sanno niente dell'Argentina, dei desaparecidos. Della dittatura e della tortura. Eppure tanti ragazzi, italiani come loro, forse duemila figli di emigrati, scompaiono in Argentina. Non se ne rendono conto. Non c'è peggior sordo di quello che non vuole sentire. Loro e noi. *Herodes* è uno spettacolo semplice, una metafora visiva fisica e diretta di quello che stiamo vivendo. Arriva la scena della tortura. Hugo e io siamo adesso dei torturatori, ci accaniamo sul corpo straziato di Cora. A questo punto alcuni nostri spettatori non ce la fanno più, dai mugugni e dalle proteste passano all'azione: invadono lo spazio scenico, interrompendo lo spettacolo. Uno mi salta addosso: bruscamente lo spingo fuori dal mio "carcere". [...] Diventiamo un piccolo caso nel contesto di questo festival. La troupe della Rai che aveva già smontato le cineprese riprende tutto, anche Cora che, desolata, parla agli spettatori sgomenti: «Come vi spiego, come faccio a spiegarvi cosa sta succedendo in Argentina in questo momento, che ciò che avete sentito qui oggi non è che un lieve accenno?»³¹.

Invitato a riflettere sul concetto di *teatro politico*, in relazione all'*Ubu Re* del Teatro Due Mondi, che all'inizio degli anni Ottanta manifestava una vocazione politica esplicita, pur essendo comunemente riconosciuto nell'alveo linguistico del Terzo Teatro, Alessandro Gentili, collaboratore e compagno di strada del gruppo, ricordava: «Molti di noi sono entrati nel mondo del teatro provenendo proprio dal mondo della politica, ma cercando subito di nascondere le tracce, di non rendere evidente la cosa». A riprova, citava le parole pronunciate da un attore nel film *Sulle due sponde del fiume* dell'Odin Teatret: «Abbiamo imparato a non far sapere al potere che gli siamo avversari»; e personalmente commentava: «E ci siamo resi conto che non era poi così importante farglielo sapere, non era necessario dichiarare quale era il nostro posto sulla "barricata"»³². Come se la politica fosse diventata «un fatto personale, intimo», ma anche una sorta di indicazione strategica, espressa come tale da Eugenio Barba, e quindi impostasi fra i gruppi del Terzo Teatro nei termini di "diversità eversiva" individuati da Marisa Bello.

Fin dallo scritto *Teatro e rivoluzione*, pubblicato per la prima volta nel 1968, Barba affermava infatti di non pensare al teatro come a «un centro didattico o rivoluzionario» riconoscendo la sua efficacia piuttosto nella «intensità della sua suggestione».

³¹ H. Czertok, *Teatro in esilio*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, pp. 137-139.

³² *Intervento di Alessandro Gentili*, in Teatro Due Mondi, *Come un bambino in rivolta. Il libro di Ubu*, Faenza, Teatro Due Mondi, 1989, pp. 49-51.

E pensando all'esperienza dei teatri agit-prop nella Germania degli anni Venti, alla quale attribuiva una scarsa forza di contrasto, concludeva che «quando si sforza di divenire ciò che vuol suggerire, allora [il teatro] perde il suo effetto».

Una posizione ribadita nello scritto *Teatro-Cultura*, del 1979, a favore di un modo di vivere nel teatro che fosse intrinsecamente e non esplicitamente politico: «Spesso aggrapparsi a un teatro politico significa sfuggire al problema di fare, col teatro, una politica»³³.

L'orientamento suggerito da Eugenio Barba influenzò profondamente i gruppi del Terzo Teatro, che pure, come abbiamo visto, si erano formati in stretta connessione con il movimento politico di opposizione³⁴. A fargli da contraltare era, negli stessi anni, l'esperienza del Living Theatre, nella quale rivoluzione teatrale e sperimentazione politica procedevano di pari passo. Esperienza che, peraltro, diversi gruppi inserivano nella propria costellazione ideale di riferimenti, all'insegna della convivenza dialettica fra le diverse anime della rifondazione teatrale secondo-novecentesca che possiamo comunque considerare un portato generale del politeismo teatrale affermatosi grazie alla rottura degli anni Settanta. E che avrebbe dovuto attendere, per riemergere, la svolta della "riteatralizzazione" degli anni Ottanta, con il ritorno allo spettacolo e al prodotto artistico.

Ma questa è un'altra storia, è la storia del successivo affermarsi di storie individuali nel solco di una ormai consolidata e metabolizzata messa in crisi delle convenzioni e degli statuti operata da parte della generazione dei gruppi e del Terzo Teatro. Perché che l'ondata del teatro di gruppo si sia esaurita è più che normale, ha scritto Claudio Meldolesi: è durata fin troppo. «Ma la sua cultura non può non permanere»³⁵.

³³ Entrambi i testi si possono leggere in E. Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985, pp. 25-27 e pp. 221-239 (le citazioni provengono rispettivamente da pp. 25-26 e p. 235).

³⁴ Eppure, in occasione del "caso" *Herodes* a Casciana Terme, Eugenio Barba aveva scritto una lettera al Teatro Nucleo, a dimostrazione della complessità della questione politica. Parlava di uno spettacolo che era stato come «un coltello nello stomaco» e invitava il gruppo a non cedere: «Non cedete, non lasciatevi andare, non permettete che i commenti degli altri vi rubino tutta la forza»; cit. in H. Czertok, *Teatro in esilio*, cit., p. 139.

³⁵ C. Meldolesi, *Unità e politeismo teatrale*, cit., p. 2.

Mimma Valentino

LE “ISOLE GALLEGGIANTI” DEL TERZO TEATRO

Belgrado, 1976. Incontro internazionale di ricerca teatrale - “Bitef/Teatro delle Nazioni”. Eugenio Barba, fondatore dell’Odin Teatret, utilizza per la prima volta l’espressione “Terzo Teatro” per indicare quell’«arcipelago teatrale», costituito da gruppi di provenienza e formazione diverse, la cui vicenda non può essere ricondotta né alla scena ufficiale né alla sperimentazione.

Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni pressoché ignorato, sul quale poco o nulla si riflette, per il quale non si organizzano festival né si scrivono recensioni. Esso sembra costituire l’estremità anonima dei teatri che il mondo della cultura riconosce: da una parte il teatro istituzionale, protetto e sovvenzionato per i valori culturali che sembra tramandare, viva immagine di un confronto creativo con i testi della cultura del passato e del presente – oppure versione “nobile” dell’industria del divertimento. Dall’altra parte il teatro d’avanguardia, sperimentale, di ricerca, arduo o iconoclasta, teatro dei mutamenti, alla ricerca di una nuova originalità, difeso in nome del necessario superamento della tradizione, aperto a ciò che di nuovo avviene fra le arti e nella società¹.

Con queste parole Barba, più che consacrare la nascita di questo terzo “fronte” teatrale, ne sancisce l’esistenza, ponendo l’accento anzitutto su un aspetto: si tratta di una costellazione di gruppi o artisti, talvolta anche molto diversi gli uni dagli altri, che «fanno teatro in una situazione di discriminazione»², “alla periferia” delle realtà teatrali dominanti.

Il fenomeno, come la sua stessa denominazione lascia intendere, è di terzietà rispetto sia al modello della tradizione che a quello dell’avanguardia, identificando tutte quelle realtà teatrali che operano in situazioni di marginalità, con implicazioni di natura culturale antropologica piuttosto che estetica³.

I gruppi che ruotano nell’orbita del Terzo Teatro si fanno promotori di una profonda rifondazione scenica, ma anche «di un nuovo modo di vivere»⁴; «forse per lo-

¹ E. Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, p. 165 (l’intervento è stato pubblicato per la prima volta nel 1976 in «International Theatre Information»).

² F. Taviani, *1964-1980: da un osservatorio particolare*, in F. Cruciani e C. Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 368 (originariamente pubblicato come postfazione a E. Barba, *The Floating Islands*, Holstebro, Odin Teatret, 1979).

³ L. Mango, *La decostruzione del nuovo*, in M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015, p. 16.

⁴ B. Grieco, *Lo viviamo e lo recitiamo*, in «Rinascita», 11 settembre 1981.

ro» – scrive ancora Barba – «“teatro” è ciò che permette di trovare il proprio modo di essere presenti [...] cercando rapporti più umani fra uomo e uomo»⁵. Tracciando i lineamenti di questo “movimento”⁶, il fondatore dell’Odin sottolinea, dunque, come queste realtà portino avanti un lavoro di ricerca incentrato non solo sull’acquisizione di nuove pratiche espressive, ma anche sulla definizione di un nuovo valore – etico oltre che estetico – dell’arte scenica. In quest’ottica, la manifestazione di Belgrado, ma anche gli incontri organizzati successivamente – a Bergamo (1977), ad Ayacucho (1978), a Zacatecas (1981), etc. – vengono concepiti come occasioni di scambio e collaborazione tra artisti “emarginati” nonché come momenti di dibattito e riflessione sulla ricerca di una diversa direzione di senso per il teatro.

Barba presenzia a molti di questi incontri, andando a costituire – insieme con Grotowski – un imprescindibile punto di riferimento sotto il profilo organizzativo, etico e artistico⁷; sulla scia della lezione dell’Odin, infatti, le realtà terzoteatriste – con le dovute distinzioni su cui avremo modo di tornare – sono accomunate da una forte cultura di gruppo e dell’attore, dalla formazione attraverso l’esercizio quotidiano, dall’uso di alcuni elementi (maschere e trampoli), da un profondo interesse per il modello teatrale orientale (giapponese, balinese, indiano).

Per il Terzo Teatro il gruppo costituisce un luogo di formazione e di ricerca, con il quale condividere esperienze teatrali e di vita, coniugando sfera individuale e lavoro collettivo; all’interno di questa dimensione comune, ciascun membro porta avanti un training giornaliero (ginnastica, ritmica, yoga), incentrato non solo sull’esercizio fisico – finalizzato al raggiungimento della perfezione stilistico-espressiva – ma anche sull’autoanalisi e la ricerca introspettiva. Fondamentale, in tal senso, risulta il riferimento ai procedimenti creativi del teatro asiatico, fondato sull’espressività fisica dell’attore, sul canto, sulla danza, anche in vista di una rifondazione della tradizione attoriale occidentale. Osserva Carlo Infante:

La grande intuizione del Terzo Teatro è proprio quella di lavorare per una strutturizzazione della pratica dell’attore orientale, depositario cosciente di un metodo drammatico straordinariamente efficace: basato sull’evidenza fisica, sulla presenza, sull’unità tra “bios” (il corpo) e “logos” (le frasi della danza)⁸.

Ecco, dunque, che, nel corso degli incontri di volta in volta organizzati, vengono spesso invitati attori del Teatro Nō, del Kabuki e del Kathakali, che, attraverso seminari e laboratori, presentano i propri spettacoli o illustrano le proprie tecniche espressive.

⁵ E. Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, cit., p. 166.

⁶ Scrive Marco De Marinis: «L’unico vero movimento teatrale del nostro Paese nel secondo Novecento [...] è stato quello del Teatro di Gruppo, talvolta chiamato anche Teatro di Base ma in realtà molto più noto, soprattutto fuori dai confini nazionali, con la denominazione-teorizzazione tendenziosa di Terzo Teatro»; *Teatri invisibili. Appunti per una storia dei movimenti teatrali contemporanei in Italia* [2010], in Id., *Il teatro dopo l’età d’oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 367-368.

⁷ I gruppi del Terzo Teatro guardano con interesse anche alla pratica artistica del Living Theatre, del Bread and Puppet, della San Francisco Mime Troupe.

⁸ C. Infante, *Umano, quasi umano*, in «Lotta Continua», 22 novembre 1981.

Oltre che al teatro orientale, i gruppi del Terzo Teatro si richiamano anche all'espressività fisica dell'attore-giullare, alla tradizione comico-circense, al teatro spontaneo di strada; i lavori di queste formazioni, realizzati negli ambienti spettacolari più diversi (spazi chiusi e aperti, strade, piazze o cortili), sono, infatti, «caratterizzati da clownerie, canto, uso di maschere e trampoli, parate di piazza che fanno tornare alla mente la tradizione medioevale e giullaresca»⁹. Konstanty Puzyna, direttore in quegli anni della rivista «Dialog», sottolineando alcuni tratti comuni nell'attività di questi gruppi, scrive:

Li unisce anche l'uso comune di maschere sincretiche nelle quali si incrociano differenti tradizioni della maschera: da quella della Commedia dell'Arte attraverso le maschere di Schumann fino agli elementi estremo-orientali. Inoltre l'uso frequente dei trampoli, ormai padroneggiato in modo eccellente dal punto di vista tecnico: correre o addirittura danzare sui trampoli in mezzo alla folla, lungo viuzze ripide e lastricate, è un grande rischio ed una grande perfezione. Ma tutti questi elementi funzionano splendidamente nelle azioni di strada, e le maschere e i trampoli, grazie ai quali i personaggi si possono vedere da lontano in mezzo alla folla – e la musica e gli elementi di acrobatica o le clowneries¹⁰.

Nonostante le molteplici affinità fin qui analizzate, è bene, però, precisare che l'operatività artistica delle formazioni riunite sotto la bandiera del Terzo Teatro è caratterizzata da una grande varietà di registri estetico-formali; ricostruendo la parabola di questa macro-area di ricerca, Mirella Schino scrive:

nel 1976 si stava rendendo visibile in Italia un vasto movimento di gruppi teatrali privi di legami col teatro ufficiale, per lo più molto giovani, un movimento di grande intensità e dalle imprecise e plurime facce [...]. Era un movimento più sfrangiato e ancor più appariscente rispetto al fenomeno internazionale da Barba definito “Terzo Teatro”¹¹.

Uno sguardo attento alla geografia del fenomeno ne rivela subito l'eterogeneità e l'estensione: l'universo teatrale venuto alla luce a Belgrado racchiude una vasta fascia di esperienze, una galassia di «teatri di tendenze, scuole e stili diversissimi»¹², il cui comun denominatore può essere rintracciato nel fatto di riferirsi a una dimensione e a motivazioni teatrali (oltre che “politiche”¹³ e sociali) “altre”.

⁹ M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, cit., p. 133.

¹⁰ K. Puzyna in *Non il teatro nella città ma la città nel teatro*, in s.c., *La città dentro il teatro. Santarcangelo di Romagna, Festival Internazionale del Teatro in piazza. Luglio 1978*, Bologna, Cappelli, 1979, pp. 175-176. L'intervento di Puzyna è tratto da una conversazione registrata a Santarcangelo il 30 luglio 1978 e pubblicata sul n. 1 della rivista polacca «Dialog», che viene riproposta in appendice al libro in questione.

¹¹ M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 66-67.

¹² F. Taviani, *1964-1980: da un osservatorio particolare*, cit., p. 368.

¹³ Proseguendo nella sua ricostruzione, Mirella Schino rileva come tutti questi gruppi, venuti alla luce tra il '74 e il '77, condividessero all'epoca anzitutto una necessità: «la scoperta e il bisogno di fare politica in maniere differenti. Di creare rapporti diversi tra sé e i propri spettatori»; *Il crocevia del ponte d'Era*, cit., p. 67.

Si tratta, insomma, di un “movimento” multiforme ed estremamente stratificato, dai confini imprecisi; le riviste specializzate che iniziano gradualmente ad approfondire il fenomeno rilevano proprio la difficoltà di fissarne in maniera definitiva una conoscenza precisa. «Scena», in particolare, dedica molto spazio all’approfondimento di alcune questioni teorico-operative del Terzo Teatro, tentando di ipotizzare un possibile inquadramento entro schemi di pensiero e ipotesi di riflessione più organici¹⁴. Dalle prime analisi emerge anzitutto un dato: nel complesso di pratiche che definiscono questa zona teatrale esistono bisogni e intenzioni tendenzialmente omogenei che consentono in qualche modo di accostare esperienze talvolta molto diverse, quali il teatro di base e il teatro di gruppo. Di qui anche l’uso delle definizioni “teatro di gruppo”, “teatro di base”, “Terzo Teatro” talvolta in maniera indistinta.

Sulla questione terminologica ritorna, in più di un’occasione, Ferdinando Taviani, tra i più attenti osservatori del fenomeno, sottolineando come le espressioni “teatro di base”, “teatro spontaneo”, “Terzo Teatro” possano essere utilizzate indifferentemente

perché mi pare che esse non indichino (sia pure allo stato ancora nebuloso del problema) tre differenti ambiti di realtà, né tanto meno, tre diverse «teorizzazioni» di una stessa realtà, o – addirittura – tre diverse poetiche. Mi pare che esse indichino tagli problematici diversi e complementari cui sottoporre una gamma sostanzialmente unitaria di fenomeni¹⁵.

Analogamente, diversi interventi evidenziano come la dimensione comunitaria che contraddistingue tanto il teatro di gruppo quanto il Terzo Teatro consenta di adoperare in maniera quasi sinonimica le definizioni.

Nel corso del dibattito critico, però, vengono anche portate alla luce le profonde differenze nonché l’estrema diversificazione che contraddistinguono le esperienze ricondotte in qualche modo alla costellazione terzoteatrista. La distinzione più netta interessa in primo luogo il teatro di base, fenomeno complesso e pluralistico, che include vicende ed esperimenti scenici sotto molti aspetti diversi¹⁶, accomunati, però, da un tratto condiviso: l’attività di tutti questi gruppi si definisce anzitutto rispetto al territorio d’appartenenza. Queste formazioni, disseminate in varie parti d’Italia, rivendicano, infatti, un rapporto stabile con il contesto in cui si trovano a operare

¹⁴ «Scena», fondata nel 1976 e diretta in quegli anni da Antonio Attisani, è la rivista che segue più da vicino le vicende del Terzo Teatro; alcune questioni teoriche e diversi festival vengono, però, analizzati anche da «Sipario», soprattutto laddove il fenomeno inizia progressivamente a guadagnare spazio sulle colonne delle riviste specializzate.

¹⁵ F. Taviani, “Terzo Teatro”: *vietato ai minori*, in «Scena», II, 1977, n. 1, p. 13.

¹⁶ Come osserva Antonio Attisani, si tratta di un movimento molto articolato, che ingloba un ampio ventaglio di proposte sceniche: «il collettivo di animazione [...]; l’operaio bibliotecario che lavora da otto anni con un gruppo di ragazzi [...]; il gruppo metropolitano di un centro sociale occupato [...]; un piccolo gruppo di giovani di una città del Sud [...]; il gruppo di giovani e non, che elabora favole politiche e agisce in sintonia con giunte democratiche dei piccoli centri [...]; il gruppo che ricerca le tradizioni popolari della propria zona [...]; il gruppo che lavora solo per sé [...]; il gruppo teatrale professionale che vuole definirsi come parte di una comunità»; *Teatro come differenza*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 178.

«per derivare da questo una verifica della propria proposta culturale [...] per essere parte attiva della pluralità di soggetti politici agenti sul territorio»¹⁷. In tal senso si distinguono da altre esperienze legate all'area del Terzo Teatro, fautrici, invece, di un lavoro di ricerca decontestualizzato. Approfondendo la questione sulle colonne di «Sipario», Sandro Bastasi scrive:

i gruppi di base hanno ripreso, necessariamente, molte delle tecniche povere del terzo teatro, ma a un teatro così “totalizzante”, a volte quasi “mistico”, essi contrappongono, programmaticamente, un concreto riferimento, nelle loro attività, alla situazione territoriale (in termini politico-culturali) in cui si trovano a operare¹⁸.

Il teatro di base, pur adottando alcuni procedimenti creativi riconducibili all'area terzoteatrista, si fa anzitutto promotore di un'attività creativa che sia socialmente utile, di un lavoro culturale che, con l'aiuto delle istituzioni locali (biblioteche, scuole), incida sul territorio di riferimento.

Alla socializzazione proposta dal teatro di base si contrappone il rischio di isolamento delle formazioni che si riferiscono al modello di Barba. La questione della relazione con il territorio, infatti, si ricollega direttamente a un'altra problematica che spesso affiora dagli interventi critici: il rapporto con l'Odin Teatret. Per alcune formazioni il gruppo danese rappresenta, infatti, un esempio da seguire, per altre un modello da cui prendere le distanze; le due parti in causa rivendicano ora un rapporto di filiazione rispetto all'Odin, al quale si ispirano per il tipo di organizzazione interna e per i procedimenti creativi, ora una totale indipendenza.

L'assunzione di posizioni diametralmente opposte rispetto al modello di Barba viene alla luce non appena il fenomeno si manifesta in tutta la sua evidenza; sin dai primissimi appuntamenti emergono, infatti, «le perplessità e le incomprensioni iniziali, tra il generale movimento dei “gruppi di base” e quel nocciolo né estraneo né omologabile che erano i gruppi “di impronta Odin”»¹⁹. La differenza sostanziale tra questi due “schieramenti” risiede anzitutto in una diversa relazione con il territorio di riferimento. Se le formazioni “di impronta Odin”, infatti, sulla scia del modello di Barba, portano avanti un tipo di ricerca focalizzata sulla centralità del gruppo come forma di aggregazione artistica ed esistenziale, prima e a prescindere dal contesto, per gli altri gruppi, soprattutto per i gruppi di base, il radicamento nel proprio territorio costituisce, invece, un presupposto fondamentale.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 177-178.

¹⁸ S. Bastasi, *Teatro della favola, sovversivo, mistico...*, in «Sipario», <XXXIII>, 1979, n. 392, p. 7. Sulla questione ritornano diversi osservatori, offrendo prospettive di analisi anche molto diverse. Interessante, in particolare, il contributo di Siro Ferrone che, oltre a rivendicare l'autonomia di determinate esperienze (teatro di base, teatro spontaneo) rispetto al “regno dell'Odin”, analizza in toni polemi la teorizzazione del Terzo Teatro avviata da Barba (cfr.: E. Barba, *Il terzo teatro*, note di S. Ferrone, in «Scena», I, 1976, n. 6, p. 25 e Id., *Il teatro invisibile*, in «Scena», II, 1977, n. 1, pp. 19-20). Risponde puntualmente Ferdinando Taviani, soffermandosi su un approfondimento del fenomeno e delle sue implicazioni estetiche, ma anche etiche e sociologiche (cfr. *Terzo Teatro: vietato ai minori*, cit., pp. 12-16).

¹⁹ M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era*, cit., p. 66.

In realtà, andando ad analizzare più a fondo il percorso di alcune delle più significative formazioni terzoteatriste quali il Piccolo Teatro di Pontedera, il Teatro Tascabile di Bergamo, il Teatro Potlach di Fara Sabina, il Teatro di Ventura di Treviglio è possibile osservare come il lavoro “segreto” all’interno del gruppo proceda spesso di pari passo con l’organizzazione di momenti di scambio e confronto con altre realtà artistiche e con le comunità di riferimento.

L’operatività di queste formazioni – e del resto anche quella dell’Odin – oscilla, infatti, tra le “quiete stanze” del gruppo, inteso come luogo “separato” in cui un insieme di persone lavora, a livello individuale e collettivo, in vista di un mutamento di sé e degli altri, e il contatto con l’esterno attraverso il “baratto” (cioè lo scambio con le regioni “senza teatro”), il rapporto con i gruppi affini o la “territorializzazione”, cioè la costruzione di un tessuto di relazioni con la comunità di riferimento²⁰.

Anche all’interno dei gruppi di ascendenza barbiana, dunque, possono coesistere spinte diverse: da un lato il ripiegamento sulle proprie motivazioni estetiche, dall’altro l’apertura verso il territorio e, soprattutto, verso realtà teatrali in qualche modo complementari.

Per tutte queste formazioni, del resto, fondamentale risulta l’incontro e il dialogo con esperienze artistiche “altre”; di qui la costante organizzazione di convegni, festival e rassegne volti a favorire il confronto di tecniche e modi creativi, ma anche la riflessione e lo scambio tra vicende sceniche talvolta lontane. In tal senso l’incontro di Belgrado costituisce un vero e proprio spartiacque; dopo questo primo appuntamento, per le formazioni del Terzo Teatro inizia, infatti, «una serie di incontri internazionali di gruppi di teatro che costituiranno una fitta rete di rapporti basati non su identità e affinità artistiche e politiche quanto piuttosto sulle motivazioni dello scambio e del lavoro»²¹. In occasione del Bitez, Barba riesce a creare una “rete”, un “network” internazionale, costituito da artisti, ma anche da intellettuali che iniziano a “fiancheggiare” e a sostenere con interventi critici, saggi e contributi di varia natura l’operato dei gruppi. Come osserva Pier Giorgio Nosari, si realizza così «un circuito alternativo a quello ufficiale, [...] un’inedita alleanza tra attori, studiosi, critici, intellettuali. Una vera comunità» che prenderà parte alle numerose manifestazioni di volta in volta organizzate²².

Queste iniziative vengono concepite come occasioni fondamentali per affrontare – e tentare di sciogliere – alcuni nodi problematici di natura teorico-operativa; non a caso sono generalmente strutturate su più livelli: da una parte gli spettacoli, i laboratori, i seminari, le dimostrazioni di lavoro, dall’altra i dibattiti e i momenti di confronto tra artisti, critici e spettatori.

²⁰ M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, cit., p. 136.

²¹ F. Cruciani e C. Falletti (a cura di), *Promemoria del teatro di strada*, Bergamo-Brescia, Edizioni Teatro Tascabile Bergamo-Teatro Telaio Brescia, 1989, p. 100.

²² P.G. Nosari, *Nemo propheta: per una storia del Teatro Tascabile di Bergamo*, in «Quaderno dello Spettacolo», n. 79, Bergamo, Assessorato allo Spettacolo, 2005, p. 10.

I primi incontri risalgono al 1976²³ e sono dedicati, più che al Terzo Teatro in generale, ai cosiddetti gruppi di base; si tratta, infatti, di riunioni, a livello regionale, organizzate per fare il punto della situazione e tentare di delineare la fisionomia di un fenomeno complesso e difficilmente sistematizzabile. In occasione di questi momenti, oltre a essere in qualche modo esplicitata l'esistenza di queste realtà spesso trascurate o emarginate, vengono sollevate diverse questioni critiche che, poi, sono riprese e approfondite nel corso del Convegno di Casciana Terme (18-22 marzo 1977). Si tratta di una delle manifestazioni più importanti dedicate al teatro di base²⁴, durante la quale vengono discussi temi particolarmente problematici: l'esigenza di un rapporto con il contesto socio-culturale di appartenenza; la necessità di una legittimazione; il bisogno di collegamenti tra i vari gruppi, anche a livello nazionale. In occasione delle giornate di Casciana, però, si assiste anche alla «materializzazione quasi visiva della doppia natura del movimento italiano dei gruppi di base, il cerchio più grande del “movimento” e quello più ristretto, al suo interno, dei gruppi di impronta Odin»²⁵.

Affiora, dunque, il tema del rapporto con il gruppo di Barba, questione che, come abbiamo avuto modo di comprendere, determina divisioni, talvolta scontri, all'interno del “movimento”, andando spesso ad alimentare il dibattito critico. Sul tema, ad esempio, si ritornerà nel corso dell'Atelier di Bergamo (28 agosto-6 settembre 1977), incontro organizzato dal Teatro Tascabile, con la direzione di Barba, per ospitare e discutere le esperienze del teatro di gruppo²⁶. Nel corso di questa manifestazione, infatti, viene nuovamente alla luce la distinzione tra le tendenze interne al fenomeno:

in riferimento a Bergamo si possono distinguere vari modelli di gruppo per grosse linee di tendenza. Linee che oscillano tra due poli: uno rappresentato dall'Odin Teatret, l'altro dagli Els Comediants; tra questi un'area centrale, che potrebbe essere definita d'avanguardia per la sua vicinanza alla sperimentazione teatrale di questi anni: Cardiff Laboratory, Paupers Carnival e altri²⁷.

Accanto alla discussione, il festival vede anche il susseguirsi di una serie di attività e iniziative: dai seminari tenuti dai maestri orientali ai laboratori in cui i diversi gruppi

²³ Il primo incontro a cui prendono parte i gruppi del teatro di base si tiene a Palmi (Convegno “Per un teatro nel Meridione”, maggio 1976). Nel corso di questa manifestazione – che non era dedicata specificamente al teatro di base – le formazioni presenti riescono a monopolizzare l'attenzione dei critici che, a conclusione del convegno, decidono di destinare un incontro proprio a questi gruppi; la manifestazione viene organizzata a Casciana Terme (inizialmente si era pensato di ospitarla a Pontedera).

²⁴ Al convegno prendono parte all'incirca centotrenta gruppi, provenienti da varie regioni d'Italia. Sono presenti, tra gli altri, il Centro di ricerca e sperimentazione teatrale di Pontedera, il Teatro Tascabile di Bergamo, il Teatro dell'Ingenuo, il gruppo Zabatta, gli argentini de La Comuna Nucleo.

²⁵ M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era*, cit., p. 71.

²⁶ A Bergamo arrivano gruppi provenienti da ogni parte del mondo: da La Comuna Nucleo al Teatro Potlach, da Els Comediants al Cardiff Theatre Laboratory, dal Piccolo Teatro di Pontedera al Teatro di Ventura, dall'Akademia Ruchu all'Odin. Prendono parte all'incontro anche Grotowski e, per la prima volta, alcuni teatranti orientali, tra cui Hideo Kanze e Krishna Nambudiri.

²⁷ s.a., *Il teatro di gruppo si presenta*, in «Scena», n. 5, ottobre-novembre 1977, p. 5.

si trovano a lavorare insieme, agli spettacoli che si propagano per le strade, coinvolgendo gli spettatori.

Vero “tempio” del Terzo Teatro tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta diventa, però, il Festival di Santarcangelo che, a partire dal 1978, anno in cui la direzione artistica viene affidata a Roberto Bacci del Piccolo Teatro di Pontedera, ospiterà le esperienze più significative di questa tendenza.

In occasione dell’ottava edizione (luglio 1978), viene completamente ridefinita la fisionomia del festival, «partendo da un nuovo concetto di teatro in piazza, partendo cioè dalla sperimentazione di forme diverse di occupazione dello spazio urbano con il teatro»²⁸.

Nel 1978, a Santarcangelo di Romagna, il festival del teatro in piazza viene “rifondato”, scegliendo la piazza come un modo diverso di fare teatro e aprendosi al nuovo che sta emergendo (e provocandolo). Il “nuovo modo” è non solo lo spettacolo in quanto tale ma il contesto in cui lo si fa vivere (tra seminari e incontri di lavoro e “regia” degli spazi formali e non formali di incontro con lo spettatore). Si tratta di sottrarsi alla logica delle “prime” e degli spettacoli di richiamo, di fare teatro non in luoghi appartati ma di elevare le strade e le piazze a possibilità di relazione con la gente. Non con attrazioni momentanee ma in situazioni di relazione con il teatro e attraverso il lavoro di teatro²⁹.

La città, con i suoi spazi e le sue architetture, viene, dunque, attraversata dagli interventi spettacolari (sfilate di attori, acrobazie funamboliche, passeggiate di pupazzi e mascheroni); parallelamente si moltiplicano seminari, mostre, rassegne. Obiettivo della manifestazione è sperimentare una diversa relazione tra il tessuto urbano e la dimensione teatrale: le azioni sceniche, costruite nei luoghi e nei tempi quotidiani (strade, piazze, balconi, campanili), così come i momenti laboratoriali, diventano occasioni di scambio e confronto tra formazioni di origini e tradizioni teatrali differenti nonché con le comunità locali e gli spettatori.

Nelle stesse giornate viene anche organizzato un convegno su “Il ruolo e le prospettive dei festival teatrali oggi”, cui partecipano intellettuali italiani e stranieri. L’intera manifestazione, del resto, viene sostenuta, a livello teorico, da un gruppo di critici e studiosi che, come abbiamo avuto modo di accennare, riveste un ruolo fondamentale per i gruppi del Terzo Teatro. Questi intellettuali, infatti, non si limitano a recensire gli eventi spettacolari, ma accompagnano dal di dentro il percorso degli artisti, prendendo parte non solo alle manifestazioni, ma anche ad alcuni momenti del processo di formazione. Anche in occasione del Festival di Santarcangelo la discussione critica fornisce un fondamentale contributo, offrendo

elementi di riflessione atti a permettere il superamento dell’obsoleta formula di “vetrina di spettacoli”. Ciò grazie al loro contributo teorico, legato ad una

²⁸ *Evoluzione di un progetto. Analisi e ricostruzione storica delle otto edizioni del festival a cura dell’Ufficio Stampa del Comune di Santarcangelo di Romagna*, in s.c., *La città dentro il teatro*, cit., p. 31. Per un’accurata ricostruzione dell’evento si rimanda anche allo studio di E. Zampetti, *Il Festival di Santarcangelo 1978. Riflessioni e testimonianze*, in R. Guarino (a cura di), *Teatri, luoghi, città*, Roma, Officina Edizioni, 2008, pp. 35-68.

²⁹ F. Cruciani e C. Falletti (a cura di), *Promemoria del teatro di strada*, cit., p. 121.

visione organica e complessiva della proposta progettuale. Obbedendo cioè ad un'unica e precisa linea artistica, concependo inoltre l'evento spettacolare come un pretesto di incontro³⁰.

Il Festival di Santarcangelo, così come le altre manifestazioni, diventano, dunque, imprescindibili momenti d'espressione, di scambio, di riflessione, alimentando, unitamente ai contributi pubblicati sulle riviste specializzate, il dibattito critico. Un dibattito che, in questi anni, diventa spesso acceso e polemico, soprattutto se si analizzano le vicende legate al Nuovo Teatro. Tra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta, si assiste, infatti, alla nascita e alla proliferazione di "tendenze" e formazioni teatrali che puntano a smantellare gli statuti del codice scenico esistente. Nel 1976, in particolare, oltre alla prima esplicitazione del Terzo Teatro, si verifica un altro accadimento cruciale per la scena sperimentale italiana: a Salerno, nel corso della rassegna "Teatro/Nuove Tendenze", prende corpo e forma, sulla spinta di Giuseppe Bartolucci, la Postavanguardia, tendenza che porta avanti una «emblematica quanto romantica distruzione dei padri. Di tutti i padri, i più recenti e i più remoti, in nome di un grado zero che vuole produrre un azzeramento fonemico del linguaggio»³¹. Le proposte più eversive della scena italiana – Postavanguardia e Terzo Teatro – sono, dunque, accomunate dalla ferma intenzione di mettere in discussione, di squadernare, di "decostruire", seppur con modalità e procedimenti diversi, il modello rappresentativo dominante³².

Siamo di fronte a un'ulteriore svolta, a una rottura ancora più radicale rispetto alle precedenti esperienze novoteatriste. È quanto emerge anche dalle analisi delle riviste specializzate che seguono con crescente interesse i processi del "nuovo" attraverso una puntuale ricognizione delle prospettive e della progettualità espresse da queste due tendenze. Gli interventi teorici si soffermano spesso a riflettere su queste due macro-aree di ricerca, investigandone le dinamiche e le questioni estetiche, ma anche rilevando spunti tematici ora analoghi ora inconciliabili.

In realtà i contributi critici dell'epoca non misero immediatamente a fuoco la particolare dialettica tra questi due "fronti" teatrali, dialettica che venne, invece, alla luce in maniera graduale soprattutto a partire dai primi anni Ottanta. Il dibattito si concentrò principalmente sulle differenze, rilevanti e discriminanti: Terzo Teatro e Postavanguardia hanno basi e articolazioni totalmente diverse, muovendo da ipotesi sceniche per molti versi divergenti, addirittura antagoniste. Questa contrapposizione va ben oltre lo specifico artistico, rimandando, piuttosto, a culture e visioni del mondo diametralmente opposte. Tale divergenza si acuisce negli anni Ottanta, laddove

³⁰ R. Giannini, *Una storia meravigliosa: il Festival del teatro in piazza a Santarcangelo*, Torriana, Sapiognoli, 1993, p. 105.

³¹ L. Mango, *La decostruzione del nuovo*, cit., p. 14. La tendenza è stata anche definita come "teatro concettuale" o "teatro analitico-esistenziale", con chiaro riferimento al versante delle arti figurative.

³² «Ebbene,» – prosegue Lorenzo Mango – «pur senza voler forzare i termini della questione, mi sembra che anche nel caso del Terzo teatro si possa parlare di un'azione di natura decostruttiva, che anziché mirare alla dimensione fonematica del linguaggio agisce sulla sua configurazione di evento culturale, destrutturandone, decostruendone appunto, i presupposti sia linguistici che, soprattutto, comportamentali»; *ibid.*, p. 17.

la sperimentazione avanguardista inizia a orientarsi sempre più verso l'assunzione dei codici spettacolari del paesaggio metropolitano al quale, invece, il Terzo Teatro guarda con sospetto. Se la Nuova Spettacolarità – come Bartolucci definì la linea di ricerca venuta alla luce alle soglie degli anni Ottanta – fa, infatti, riferimento alla contemporaneità dell'orizzonte urbano e postmoderno, con i suoi miti e i suoi linguaggi, l'arcipelago terzoteatrista, invece, si identifica con il modello del teatro orientale, proiettandosi verso una dimensione rituale e originaria. Le due tendenze, insomma, rispondono in maniera profondamente diversa alla crisi di valori e ai cambiamenti dell'epoca in cui si inscrivono. A questo “antagonismo” ideologico corrisponde, in maniera quasi simmetrica, una ricerca scenica e, soprattutto, una prassi attoriale profondamente diverse. Riferendosi, in particolare, all'esercizio fisico e al lavoro sul corpo portato avanti dagli artisti del Terzo Teatro, Maurizio Grande scrive:

Il privilegio del corpo fa parte anch'esso della volontà di non ridurre la soggettività a inerzia spettacolata, a ripetizione piatta del reale. Perdurano il senso del contatto sociale, la considerazione antropologica dell'espressività fisica, il valore del lavoro in comune, ma anche l'addestramento alla privazione, al sacrificio individuale, alla fatica come possibilità di trasformare il rapporto soggetto-mondo³³.

Pur muovendo da presupposti etici e formali talora inconciliabili, però, queste due tendenze presentano, a un'analisi più attenta, anche alcune consonanze. Pensiamo, ad esempio, all'abbandono della prospettiva logocentrica e all'apertura interdisciplinare che contraddistingue entrambe; tanto il Terzo Teatro quanto la Postavanguardia rifiutano, infatti, il primato tradizionalmente accordato al testo letterario e si fanno promotori di uno sconfinamento dello specifico teatrale verso altri codici artistici. Entrambe le tendenze indagano, inoltre, le qualità drammaturgiche dello spazio, inteso non come mero contenitore ma come una vera e propria scrittura di scena; muovendo da una simile concezione, prendono anche coscienza della possibilità – talvolta della necessità – di un teatro al di fuori dei luoghi deputati e della valorizzazione degli spazi aperti. Non a caso organizzano spesso manifestazioni (rassegne, festival, etc.)³⁴ fondate sulla disseminazione di eventi spettacolari lungo le strade della città, che viene trasformata in un grande palcoscenico attraverso gli interventi ora dei *performer* postavanguardisti ora degli attori-saltimbanchi del Terzo Teatro.

Altri tratti condivisi sono l'organizzazione collettiva e la stretta collaborazione con gli intellettuali; anche gli artisti della Postavanguardia concepiscono, infatti, il gruppo come una “comunità di lavoro” con una visione condivisa e in cui non esistono distinzioni di ruoli o gerarchie interne. Parimenti l'operato di queste formazioni è accompagnato da una serie di critici “compagni di strada” che, oltre a offrire un contributo teorico, condividono con gli artisti tensioni e aspirazioni.

³³ M. Grande, *Il caldo sociale e la fredda soggettività*, in «Rinascita», 11 settembre 1981.

³⁴ Anche sul “fronte” dell'avanguardia vengono organizzate numerose iniziative, egualmente concepite come occasioni di confronto e riflessione; basti pensare alle diverse edizioni della rassegna salernitana “Nuove Tendenze” (tra il 1973 e il 1976) o alle “Iniziative di ii” realizzate a Roma dal Beat 72 (dicembre 1977).

Altra questione su cui insistono entrambe le tendenze è la necessità di un rinnovamento della figura dell'attore che,

privato della "parte" e del "personaggio" convenzionalmente assegnatigli, viene riscoperto anzitutto in quanto corpo. La ricerca concettuale rivaluta, infatti, la funzione dell'attore quale presenza fisica che misura il tempo e lo spazio scenico, mentre il Terzo Teatro ne riscopre le tecniche di espressività del corpo. A tal fine, però, se gli sperimentatori della Postavanguardia guardano principalmente al modello della Body Art, portando il corpo fino ai suoi limiti estremi, gli artisti del Terzo Teatro si riferiscono, invece, all'esempio dell'attore-danzatore orientale o dell'attore-giullare medioevale³⁵.

Entrambe le esperienze, infine, prendono le distanze dal teatro degli Stabili e delle grandi produzioni, arrivando anche a rinnegare l'idea di spettacolo come prodotto finito; in tal senso, gli artisti della Postavanguardia realizzano degli "studi" che variano ogni sera mentre i gruppi terzoteatristi si dedicano a un'ipotesi scenica incentrata anzitutto sul lavoro di formazione all'interno del gruppo e sui processi, anche indipendentemente dalla realizzazione spettacolare.

Pur muovendo da intenzioni e strategie operative differenti, queste due polarità incidono, dunque, su un terreno problematico che presenta istanze comuni; in tal senso determinano lo scenario del Nuovo Teatro di questi anni, portando anzi a compimento la rivoluzione scenica intrapresa dalle avanguardie storiche nei primi decenni del Novecento e dalla neoavanguardia tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Settanta. Agli inizi degli anni Ottanta, infatti, la tensione eversiva novecentesca sembra essere attraversata da un progressivo esaurimento; un osservatore "militante" come Richard Schchner parla addirittura di "declino e caduta" del teatro d'avanguardia, non solo americano³⁶. Negli scritti degli osservatori italiani spesso ritornano analoghi presagi: sulle colonne delle riviste e dei quotidiani che analizzano il fenomeno si parla sovente di "tramonto" del teatro sperimentale, di "riteatralizzazione", di "ritorno all'ordine"³⁷.

³⁵ M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, cit., p. 139.

³⁶ Cfr. R. Schechner, *Declino e caduta dell'avanguardia americana*, in «Il Patalogo», n. 3, 1981; poi in F. Cruciani e C. Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, cit., pp. 329-350 (*The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde*, in «Performing Arts Journal», V, 1981, n. 2, pp. 48-63, e n. 3, pp. 9-19).

³⁷ Come osserva Gerardo Guccini, gli anni Ottanta sono stati oggetto di una «rimozione storiografica» in quanto «anni tacciati di essere "micidiali", "di omologazione", "di restaurazione", "di stagnazione"»; *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», <II>, 2000, nn. 2-3 (*Quarant'anni di Nuovo Teatro italiano*, a cura di M. De Marinis), p. 11. In realtà in questi anni affiora l'esigenza di ritornare a una costruzione drammaturgica più complessa; come osserva Franco Quadri in occasione del convegno "Le forze in campo", organizzato per fare il punto sullo stato del Nuovo Teatro: «i gruppi storici [...] sono in viaggio verso un'altra conquista nel territorio della letteratura, ritrovando tutt'insieme la parola, il testo e il gusto del racconto»; *Avanguardia? Nuovo Teatro*, in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, atti del convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), Modena, Mucchi, 1987, p. 19. Questo ritorno alla pienezza del fatto teatrale, però, avviene secondo una rinnovata strategia costruttiva che tiene conto della rifondazione linguistica portata avanti nel corso dei precedenti decenni.

Le stesse tendenze sembrano essere attraversate da una profonda crisi.

Fino alla fine degli anni Settanta aveva ancora un senso accettare una suddivisione del teatro per macro-tendenze: se si diceva Terzo Teatro o Gruppi di Base o Postavanguardia ecc., ci si riferiva di volta in volta a diversi gruppi teatrali che lavoravano su ipotesi omogenee o in condizioni simili. Non si trattava di “movimenti”, come dicevano i funzionari culturali, ma casomai di “zone”; non si trattava di gente che stava procedendo assieme verso una meta, ma di gente che partecipava dallo stesso territorio [...]. Alle tendenze teatrali non è successo altro che ciò che è successo dappertutto: è finito un periodo di fusione ed è iniziato un periodo di fissione [...]. La stagione che sta per concludersi ha confermato la presenza decisiva di gruppi situati in diversi angoli della galassia e ha rivelato nuove formazioni³⁸.

In sintonia con quanto accade a livello storico nel delicato trapasso dagli anni Settanta agli anni Ottanta, sul piano della sperimentazione scenica si registra il passaggio da una stagione contraddistinta dai grandi “movimenti” teatrali all’affermazione di singoli gruppi o individualità, caratterizzati da percorsi indipendenti. Parallelamente si assiste a un processo di formalizzazione dei codici del “nuovo” che non implica, però, un arretramento o un’involuzione; ciò che si afferma è, piuttosto, una nuova tradizione, ovvero una tradizione del nuovo, un “modello” dal quale il teatro “post-novecentesco” – o, forse, potremmo dire “post-novoteatrista” – ora ha attinto ora ha preso le distanze.

A questo punto forse rimane da chiedersi quanto il Terzo Teatro sia parte di questa tradizione, soprattutto se considerato come elemento integrante di un preciso flusso storico-culturale (il Nuovo Teatro degli anni Settanta-Ottanta). E, una volta superati steccati e rimozioni, interrogarsi sugli eventuali lasciti di questa tendenza, chiaramente tenendo conto delle mutate condizioni politiche, sociali e antropologiche.

A distanza di quarant’anni (e oltre) dall’incontro di Belgrado, forse è lecito domandarsi se anche rispetto a questo “movimento” sia possibile ipotizzare un teatro del *dopo* o dell’*oltre*³⁹, e, tra «dispersione ed eredità»⁴⁰, sviluppi e sorpassi, tentare di mettere in dialogo generazioni teatrali differenti.

³⁸ Id., *Teatri di fissione*, in «Alfabeta», <IV>, 1982, nn. 38-39, p. 10.

³⁹ Marco De Marinis, riflettendo sulla problematica transizione tra quella che può essere considerata un’*«età dell’oro»* – o del *big bang*, come suggerisce Barba – del teatro, il Novecento, e il secolo successivo, parla di *«dopo e oltre»*, servendosi di questi due avverbi «a simboleggiare da subito le due opzioni critico-storiografiche che si fronteggiano al riguardo: *dopo*, ossia rottura e discontinuità, addirittura non-rapporto con il prima, insomma oblio della stagione del big bang e dell’età d’oro; *oltre*, cioè trasformazione e innovazione ma senza perdita di memoria, senza una vera interruzione nella trasmissione delle esperienze»; *Il teatro dopo l’età d’oro*, cit., p. 15.

⁴⁰ L’espressione è ripresa da un saggio di Eugenio Barba (*Conoscenza tacita: dispersione ed eredità*, in «Teatro e Storia», XIII-XIV, 1998-99, nn. 20-21, pp. 39-58).

Roberta Ferraresi

TERZO TEATRO: IERI, OGGI, DOMANI. RIFLESSIONI A MARGINE DI UN PROGETTO*

Premessa

«Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni, pressoché ignorato, sul quale poco o nulla si riflette, per il quale non si organizzano festival né si scrivono recensioni»¹. Un “arcipelago” distinto dal “primo” teatro, quello ufficiale, e dal “secondo”, quello d’avanguardia: un *Terzo Teatro*. Sono passati quarant’anni da quando Eugenio Barba, con queste parole, ha voluto descrivere un fenomeno unico nella storia del Nuovo Teatro, esploso imprevedibilmente alla metà degli anni Settanta e altrettanto inaspettatamente – almeno in apparenza – rifluito nel giro di poche stagioni nelle storie singolari di artisti e compagnie. Moltissimo è cambiato da allora, nel teatro, nell’arte, nella società. A distanza di quarant’anni, però, oltre ai caratteri distintivi del fenomeno, si possono rintracciare non pochi indizi forti – più o meno visibili – di permanenza e ricorrenza, che capita magari di scoprire in aree inaspettate delle stagioni successive della ricerca. Ma se «non sono gli stili o le tendenze espressive che contano» – come rilevava ancora Barba nel 1976 nel suo “manifesto” – dove e come rintracciare i nodi che hanno segnato la nascita, la diffusione, l’esaurimento ma anche, nonostante tutto, la (spesso sotterranea) persistenza e la vitalità dell’esperienza del Terzo Teatro in Italia? Abbiamo provato a rispondere a questo tipo di domande con il progetto *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, organizzato con la cura di chi scrive, nel marzo 2017, per il Centro La Soffitta del Dipartimento delle Arti dell’Università di Bologna, su invito di Marco De Marinis.

L’idea era quella di sviluppare un’indagine aperta fra passato e futuro in diverse fasi, articolata tramite sia la pratica artistica che la riflessione storico-teorica. A partire da una rassegna di spettacoli che ha visto in scena compagnie di diverso approccio e generazione, portatrici di percorsi differenti, eppure accomunate da elementi qualificanti: la ricerca sul lavoro dell’attore e le esperienze di formazione; l’operatività culturale ampia, attraverso e oltre la creazione di spettacoli; il radicamento nel territorio (spesso con la gestione di spazi) e la vocazione al confronto inter- e transculturale; l’investimento sulla dimensione del gruppo e la sperimentazione di una relazione diversa con lo spettatore – tutti temi che abbiamo avuto modo di esplorare non solo con le messinscene in programma, ma anche nei relativi incontri fra gli artisti e il pubblico. Il percorso si è concluso con una giornata di confronto e discussione, co-curata con

* Il testo rielabora in parte un precedente intervento scritto dall’autrice a riepilogo del progetto *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani* e pubblicato, con il medesimo titolo, sul sito web di «Culture Teatrali» il 9 aprile 2017.

¹E. Barba, *Terzo Teatro* [1976], in Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, p. 165.

Marco De Marinis e posta a chiusura del progetto: un convegno o, meglio, un *incontro* la cui documentazione giunge ora a condivisione pubblica nel contesto di «Culture Teatrali»².

Potrà suonare fuori tempo, oggi, dedicare un progetto al Terzo Teatro, e potrà sembrare forse ancora più anomalo volerlo declinare – oltre che al passato – anche al presente e al futuro, come recita il titolo dell’iniziativa. Ma è proprio a partire da questa domanda che è stato possibile – per riprendere le parole di De Marinis – “ri-aprire un discorso”. Interrogando in prima battuta il Terzo Teatro come fenomeno storico peculiare delle arti performative nel secondo Novecento, che è necessario documentare e storicizzare, com’è certificato in concreto dagli interventi degli studiosi che qui pubblichiamo; ma procedendo inoltre a indagare le sue possibili eredità, la maniera più o meno sotterranea in cui possono essere state assorbite nel Nuovo Teatro italiano e le loro modalità di persistenza e rielaborazione all’interno della nostra cultura teatrale. Una domanda che, venendo dal passato e incardinandosi nel presente della scena, si volge anche geneticamente al futuro: chiedendosi cosa è stato, cosa è e – forse soprattutto, o almeno di conseguenza – cosa può ancora essere un teatro che si propone come “terzo”, *altro* rispetto all’esistente. Anche a questo tipo d’interrogativi provano a rispondere i contributi pubblicati nel contesto di «Culture Teatrali».

Oltre a contestualizzare le relazioni del convegno *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, il presente testo si propone di svolgere inoltre una funzione di carattere connettivo: anzitutto ripercorrendo e rilanciando le riflessioni emerse dai saggi editi in questa sezione della rivista; ma poi intrecciandone le proposte con gli stimoli emersi dai testi d’artista, ripercorrendo così la discussione che si è sviluppata durante l’incontro conclusivo (e in realtà nell’intero progetto); mettendo infine tali elaborazioni in dialogo con alcuni importanti studi in materia, allo scopo di andare a ricostruire – anche qui, sulla pagina, dopo aver tentato dal vivo al convegno – una prospettiva sul fenomeno sfaccettata e corale, che collega le diverse voci, visioni, esperienze in un itinerario di indagine e confronto condiviso fra storia e presente, pratica e teoria.

² Il progetto *Terzo teatro: ieri, oggi, domani*, a cura di R. Ferraresi, si è svolto nel contesto del Centro La Soffitta del Dipartimento delle Arti dell’Università di Bologna fra il 6 e il 18 marzo 2017. La rassegna di spettacoli ha visto in scena gruppi di differente provenienza, generazione, linguaggio: dalle performance di strada del Teatro dei Venti (6 marzo, *Pentesilea*) all’ultimo lavoro di una compagnia storica come Teatro Potlach, impegnata in un incontro – scenico e non solo – fra Italia e Giappone (17 marzo, *Il filo sospeso*); passando per *Parashurama* del Teatro dell’Albero, spettacolo kathakali di Mario Barzaghi (15 marzo), per *Morte di Zarathustra* di Teatro Akropolis (9-10 marzo) e *Desaparecidos #43* di Instabili Vaganti (13 marzo), entrambi gruppi dell’ultima leva. Il convegno conclusivo del progetto si è svolto il 18 marzo, con l’introduzione di M. De Marinis, e si è articolato in due tavoli di discussione introdotti da interventi storico-critici di studiosi particolarmente vicini ai temi trattati (M. Valentino, P. Giacchè, R. Guarino, C. Valenti) e a cui hanno partecipato diversi artisti (nell’ordine, si sono avvicendati nella prima parte: P. Di Buduo, G. Vacis, R. Filippetti, R. Bacci, A. Punzo, C. Tafuri e D. Beronio, con la moderazione di chi scrive; nella seconda, con il coordinamento di O. Ponte di Pino: B. Chierichetti, M. Martinelli, F. Merisi, S. Tè, H. Czertok). La giornata si è conclusa con una terza e ultima parte dedicata agli interventi performativi di Instabili Vaganti, L. Gleijeses, C. Contin Arlecchino, ErosAntEros, M. Barzaghi. Per un approfondimento complessivo dell’incontro si rimanda al sito web di «Culture Teatrali».

“Teri”: il Terzo Teatro nella storia

Per iniziare il discorso è opportuno fare un passo indietro. Di circa quarant'anni, tornando alla nascita del Terzo Teatro a metà degli anni Settanta.

Di qui come si è visto hanno preso le mosse gli interventi storico-critici proposti dagli studiosi invitati a intervenire al convegno. La storicizzazione e la documentazione del fenomeno rappresentano senza dubbio il primo passo indispensabile per avvicinarlo e tentare d'identificarne i tratti peculiari. È nell'intensità del percorso che lega la contestazione del Sessantotto alle rivolte del Settantasette che, nel nostro Paese, si assiste alla “fioritura” (la bella definizione è di Mirella Schino)³ di una serie di esperienze teatrali alternative; un “teatro-fuori-dal-teatro” (Marco De Marinis)⁴ e “di minoranza” (Ferdinando Taviani)⁵, che trova fondamento negli itinerari di teatralizzazione del sociale e di socializzazione del teatro sperimentati nel contesto dei cosiddetti “gruppi di base”. Spontaneamente, liberamente, in zone decentrate e marginali, in tutta autonomia. A metà degli anni Settanta, qualcosa è già cambiato. L'effervescenza teatrale diffusa della prima parte del decennio si articola in rivoli diversi ed è qui che gemma l'idea del Terzo Teatro, un'esperienza che all'interno di tale fenomeno fa anche storia a sé.

Nell'ambito delle possibili interpretazioni della vicenda, come è emerso, un importante elemento di riflessione e discussione è rappresentato proprio dalla particolare corrispondenza cronologica fra l'avvento e l'esaurimento del teatro di gruppo e dei movimenti di contestazione politica, cioè dalla relazione fra l'ambito della ricerca teatrale e il contesto in cui va ad operare. I punti di convergenza e divergenza, di sovrapposizione e distinzione fra i due versanti – su cui si sono soffermati negli anni diversi osservatori del fenomeno, come De Marinis, Schino, Taviani⁶ – continuano a costituire un nucleo storico-teorico forte. Si traccia così un ampio arco di riflessione che parte – come suggerisce Cristina Valenti – dalle potenzialità connettive del concetto di “generazione”, inteso in questo caso «non [come] un mero dato anagrafico» ma in quanto «fattore di trasformazione di vasta portata, che investe la politica, la cultura, la società» (tanto che secondo Piergiorgio Giacchè il Terzo Teatro si è posto come «forse il *migliore* anche se il *minore* interprete» dell'intera fase socio-antropologica

³ M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 79.

⁴ M. De Marinis, *Premessa*, in Id., *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta* [1983], Imola, Cue Press, 2015, p. 11 (1ª ed. La casa Usher).

⁵ F. Taviani, *Cavaliere di bronzo*, in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, atti del convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), Modena, Mucchi, 1987, p. 181.

⁶ Cfr.: M. De Marinis, *Verso un teatro necessario. Dall'avanguardia al teatro di base* [1977], in Id., *Al limite del teatro*, cit., pp. 99-123 (il volume raccoglie saggi di vario argomento scritti “a caldo” fra gli anni Settanta e i primi Ottanta e risulta dunque estremamente significativo per restituire il senso e il modo delle tendenze in atto, dentro e fuori l'ambito del teatro di gruppo e dei movimenti di contestazione politica); Id., *Teatri invisibili. Appunti per una storia dei movimenti teatrali contemporanei in Italia* [2010], in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 367-386 (1ª ed. come prefazione a P. Giannangeli, *Invisibili realtà. Memorie di Re Nudo e Incontri per un nuovo teatro*, Corazzano, Titivillus, 2010, pp. 9-29); M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era*, cit.; F. Taviani, *Cavaliere di bronzo*, cit.

che conduce dagli anni Settanta agli Ottanta, proprio per la sua capacità di dimostrarsi rappresentativo «dei fermenti e movimenti giovanili di quegli anni»⁷; e si disegna un itinerario critico che giunge però poi fino alla necessità – come propone Raimondo Guarino – di osservare il fenomeno anche non «esclusivamente in relazione a scansioni generali della storia sociale dell'Italia contemporanea, e alle categorie del politico e del post-politico» per «rivolgere l'attenzione ai tempi peculiari e profondi del fare teatrale»⁸.

Fra tendenze artistiche e contesto di riferimento, fra teatro e società, una questione discriminante è risultata quella delle motivazioni che negli anni Settanta spinsero centinaia di giovani a rivolgersi alla pratica teatrale e molti di loro alla creazione di compagnie indipendenti (non a caso Taviani nel momento di emersione del fenomeno, per distinguerlo da tendenze similari per certi versi sovrapponibili, ma non omologhe, faceva leva proprio sulla dimensione delle ragioni profonde alla base della costituzione dei gruppi)⁹. Il tema, su cui sono intervenuti trasversalmente studiosi e artisti, dimostra la capacità, non solo di connettere vari aspetti della tendenza (teoria e pratica, arti e contesto socio-culturale, etc.), ma – fondante ieri come oggi – apre ai possibili legami fra le diverse stagioni della cultura di gruppo, arrivando a toccare le emergenze del presente.

Nella nebulosa scaturita dall'eccezionale diffusione delle pratiche performative lungo gli anni Settanta, il Terzo Teatro si è dunque collocato in termini di sincronia ma anche di distinzione, sia accompagnando le più ampie tendenze in atto in campo artistico e socio-politico-antropologico, sia rappresentando in certi aspetti un *unicum*; ed è proprio scavando la dialettica fra questi dati di convergenza e peculiarità che è possibile identificare alcuni elementi di persistenza – anche sotterranea – della cultura di gruppo fra Novecento e Duemila.

Gli elementi chiave della vicenda si delineano nitidamente, oltre che nei contributi storico-critici, all'interno degli interventi al convegno formulati da vari fra i protagonisti di quella stagione. Se Beppe Chierichetti del Teatro Tascabile di Bergamo, per provare a rintracciare il “segreto” del Terzo Teatro, ha dialogato con una lettera scritta da Renzo Vescovi a ridosso dell'Atelier del Teatro di Gruppo nel '77, identificando alla base del fenomeno vettori come il connubio fra “necessità” e “tecnica”, ma anche la “fedeltà al gruppo” nonché alla propria storia, al proprio “modo di essere” (fedeltà

⁷ Cfr. *supra*: C. Valenti, *Terzo Teatro, generazione teatrale e generazione politica*, p. 189; P. Giacchè, *C'era una volta il Terzo Teatro...*, p. 175.

⁸ Cfr. *supra* R. Guarino, *Il tempo del Terzo Teatro*, p. 182.

⁹ «Teatro di base, teatro spontaneo, Terzo Teatro», sosteneva all'epoca F. Taviani, non sono «tre differenti ambiti di realtà, né tantomeno tre diverse “teorizzazioni” di una stessa realtà, o – addirittura – tre diverse poetiche». Sono più che altro «tagli problematici diversi e complementari», tre livelli o aspetti differenti e specifici di uno stesso fenomeno: il primo facendo riferimento agli elementi organizzativi del teatro nella società; il secondo parlando dei contesti anomali di nascita delle compagnie al di fuori delle istituzioni; il terzo, invece, appunto riguardando le ragioni delle loro azioni e scelte; cfr. “*Terzo Teatro*”: *vietato ai minori* [1977], ora in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, pp. 38-39 (1ª ed. in «Scena», <II>, 1977, n. 1, pp. 12-18). Per un ricostruzione storica della vicenda dell'affermazione della nozione di Terzo Teatro, anche in rapporto alle altre aree della cultura performativa del periodo, cfr. *supra* C. Valenti, *Terzo Teatro, generazione teatrale e generazione politica*, cit.

che “costa cara”, secondo Chierichetti, richiedendo un impegno e un “rischio” che dura tutta la vita), Orazio Czertok – all’epoca da poco arrivato in Italia con la sua compagnia in fuga dalla dittatura argentina – ha riflettuto da un lato sulle potenzialità scaturite dalla trasformazione della fragilità del proprio vissuto in un punto di forza e dall’altro lato sulla carenza di spazi e risorse che condusse Teatro Nucleo – come altri – a creare da sé le “condizioni in cui poter lavorare”, fra la ricerca di nuovi, diversi luoghi per il teatro e l’incontro con un “non-ancora-pubblico” tutto in potenza. Possiamo poi integrare l’analisi strutturale delle peculiarità del movimento tramite la ricognizione di Roberto Bacci del Centro di Pontedera (oggi confluito nel Teatro della Toscana): ponendo l’esperienza del Terzo Teatro alla base della definizione del proprio approccio alle arti sceniche, il regista ha individuato nodi quali il “bisogno di auto-formazione, i tempi lunghi per produrre, la formazione di un gruppo stabile di lavoro, una relazione ‘necessaria’ con i temi da esplorare e da condividere non con un generico ‘pubblico’, ma piuttosto con ogni singolo spettatore, l’uso di spazi non convenzionali”. Mentre la centralità del rapporto con le altre culture, intese in senso storico e geografico come interlocutrici fertili sia per lo studio che per l’innovazione si è espressa chiaramente nella pratica degli interventi performativi (con Mario Barzaghi rispetto alla ricerca del Teatro dell’Albero sull’arte dell’attore fra Oriente e Occidente e con l’indagine sulla “tragedia dell’arte” di Claudia Contin Arlecchino). Infine va ovviamente menzionata la questione discriminante del training, che è emersa per esempio dall’intervento di Ferruccio Merisi focalizzato sulle sue “due vite” nel teatro (così le definisce, prima e dopo l’epoca dei gruppi) e sulle rielaborazioni che ha implicato il passaggio, recuperando appunto per esempio il discorso dell’allenamento dell’attore in modo nuovo, come “auto-condizionamento” indispensabile e “lingua che ti parla” in senso rimbaudiano, prima a se stessi e poi anche al pubblico.

Se il percorso prospettato da Merisi apre già al “dopo” del Terzo Teatro, c’è almeno un ultimo elemento distintivo del fenomeno che risulta importante riprendere per delinearne la vicenda storica: il discorso relazionale, cioè quello della forza connettiva invocata ed espressa dalla cultura di gruppo (fra l’altro proprio in un momento storico in cui la dimensione della collettività sembrava andasse esaurendo la sua funzione operativa in campo politico e più in generale antropologico). L’urgenza dimostrata in questo senso si articolerebbe – seguendo le riflessioni di Bacci e di Pino Di Buduo del Teatro Potlach – almeno secondo tre livelli correlati e distinti: quello delle dinamiche interne alle compagnie e quello delle loro posizioni verso l’esterno, a sua volta declinato da un lato nei rapporti intessuti con altre compagnie artistiche e dall’altro rispetto alla particolare prossimità dei gruppi con alcuni studiosi e storici del teatro che ne hanno accompagnato la vicenda¹⁰.

¹⁰ Il rapporto fra il teatro di gruppo e una determinata area degli studi teatrali italiani – quella sviluppatasi al Dams di Bologna a partire dagli anni Settanta – rappresenta uno dei tratti distintivi della cultura teatrale del periodo: sia nel campo delle pratiche artistiche, in relazione al peculiare interesse espresso da alcune compagnie per questioni di carattere storico, sia per quanto riguarda l’ambito scientifico e accademico, rispetto all’inedita (per l’epoca) esperienza di coinvolgimento degli studiosi nei processi di ricerca; entrambe le linee hanno esercitato un’influenza decisiva su ciascuno dei due versanti, concretizzandone alcuni degli orizzonti di lavoro, delle posizioni e delle

I “ponti di collegamento fra le isole” – definizione che riecheggia dalle parole di Pino Di Buduo a quelle di Lorenzo Gleijeses – hanno rappresentato in effetti un forte elemento di discriminazione per la definizione del Terzo Teatro; ma in realtà, com'è emerso dagli interventi degli artisti più giovani, evidentemente lo rappresentano ancora, anche in senso inter-generazionale, aprendo dunque il campo al piano della trasmissione di una possibile eredità, in concreto, della cultura di gruppo.

Fra “ieri” e “oggi”: i “micidiali” anni Ottanta e oltre

Prima di giungere a questo orizzonte, però, occorre soffermarsi ancora su un fenomeno che ha caratterizzato la vicenda storica del Terzo Teatro. Come si accennava, non appena il movimento giunge a diffusione e riconoscimento, nel giro di pochissimi anni, sul crinale fra Settanta e Ottanta, esso sembra già infrangersi su nuove ondate della ricerca e delle mutate esigenze artistiche (e non solo).

Gli Ottanta, al loro inizio, sono, nella lettura dei loro contemporanei, anni di normalizzazione, di esaurimento, di riflusso («una parola che in Italia è ormai uno slogan», constatava all'epoca Taviani)¹¹. “Anni micidiali”, certo “di grandi spettacoli”, «non privi di ideali, ma in un certo senso privi di sogni nuovi» (Schino)¹². Anni di “involuzione generalizzata” (De Marinis)¹³, in cui si intravedono i termini di «un arretramento filosofico, operativo e di consumo teatrale» e si avverte, in tutta la sua ineluttabilità, la sensazione della “fine dei movimenti” come “una sconfitta” (Meldolesi)¹⁴. A riguardare le innumerevoli testimonianze “a caldo” è vero che – come constata ancora Schino – a quell'altezza «il senso di fine di un'era pervadeva un po' tutti»¹⁵. Ma non è solo una questione di diffusione di “slogan” (come riflusso, restaurazione, involuzione). Tanto che De Marinis pubblicando il suo *Al limite del teatro* nel 1983 parla del fenomeno del teatro di gruppo come di un'esperienza ormai già conclusa e del volume come di un libro su «un teatro che non c'è più»¹⁶.

acquisizioni discriminanti, ma più in generale creando un ambiente condiviso di riflessione e cultura a tutt'oggi unico nel suo genere. Per un approfondimento della questione, cfr.: M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* [1988], Roma, Bulzoni, 2008 (1ª ed. La casa Usher); M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era*, cit. (cfr. in particolare le note 35 e 114 rispettivamente a pp. 315-319 e a pp. 342-343); l'argomento, per quanto riguarda il contesto degli studi, è inoltre approfondito in dettaglio nella tesi dottorale sviluppata da chi scrive sulla nuova teatrologia italiana, attualmente in corso di pubblicazione e consultabile all'interno dell'archivio web dell'Università di Bologna: cfr. R. Ferraresi, *La nuovissima teatrologia. Gli studi teatrali in Italia fra Novecento e Duemila*, Tesi di Dottorato, Bologna, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2014 (Dottorato di ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici, ciclo XXV, tutor Prof. M. De Marinis).

¹¹ F. Taviani, *Inverno italiano* [1984], in Id., *Contro il mal occhio*, cit., p. 101.

¹² M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era*, cit., p. 113 e p. 117.

¹³ M. De Marinis, *Premessa*, in Id., *Al limite del teatro*, cit., p. 12.

¹⁴ C. Meldolesi, *Attenzione ai primattori*, in «Scena», <VII>, 1982, n. 2, p. 19; la seconda constatazione fa parte di «alcune “paginette” destinate a una riflessione interna al gruppo che gravitava intorno alla rivista “Teatro e Storia”» che lo studioso scrisse nel 1987, riportate in M. Schino, *Il crocevia del ponte d'Era*, cit., p. 132.

¹⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹⁶ M. De Marinis, *Premessa*, in Id., *Al limite del teatro*, cit., p. 11.

Ci sarà a questo punto da provare a rendere conto delle ragioni per cui quella straordinaria esplosione dell'arte performativa degli anni Settanta sembra giungere così repentinamente a esaurimento e come abbia lavorato il successivo processo del "ritorno all'ordine" a disperdere – almeno in apparenza – in così breve tempo il suo portato innovativo.

Un altro tema storico di grande rilevanza è risultato infatti quello del passaggio degli anni Ottanta e soprattutto – rimandando a un saggio in materia di Gerardo Guccini¹⁷ – quello del processo di "rimozione" che lì si è attivato rispetto alle precedenti esperienze del Novecento teatrale. Su tale frangente storiografico, che si è dimostrato di particolare aspirazione connettiva, come si è avuto modo di vedere, si sono soffermati alcuni studiosi al convegno: sia Mimma Valentino, proponendo un'analisi per certi versi comparata fra il fenomeno del Terzo Teatro e quello che negli stessi anni si definiva fra Postavanguardia e Nuova Spettacolarità, tendenze com'è noto all'epoca collocate su versanti distinti quando non addirittura opposti, ma che a posteriori paiono poter condividere alcuni elementi significativi, capaci di descriverne parte della parabola storica¹⁸; sia Piergiorgio Giacchè che, ragionando fra il teatro di gruppo e il suo contesto di riferimento, ha sottolineato come quello fra anni Settanta e Ottanta abbia rappresentato uno scarto antropologico epocale, in cui la dimensione politica collettiva si andava sempre più riversando nell'operatività privata di carattere culturale ("il privato è politico" è il nuovo paradigma che riecheggia nello snodo fra i due decenni, dall'età dell'impegno a quella della post-politica)¹⁹. La riconversione dell'*engagement*, il passaggio dal pubblico al privato, dalla collettività all'individuo è un segno forte e distintivo del periodo, attraverso cui passano evidentemente – portandone il marchio – anche l'esperienza del teatro di gruppo e la sua memoria.

In più, c'è da considerare un altro fenomeno, più prettamente teatrale, che segna la ricerca italiana *fin de siècle*: il ritorno al teatro, al testo, allo spettacolo, una sorta di "ritorno all'ordine" performativo che trova il suo fulcro nella rinnovata attenzione complessiva per il prodotto scenico, fra l'altro spesso da parte dei maggiori esponenti del Nuovo – anche su questo sono tornati diversi interventi del convegno, constatando la lontananza dei nuovi orientamenti della scena rispetto ai fondamenti del teatro di gruppo.

Per comprendere la qualità per certi versi spiazzante del passaggio – e anche cominciare a osservarlo da prospettive differenti – è utile richiamare un convegno svoltosi a Modena nella seconda metà degli anni Ottanta, *Le forze in campo*²⁰. Su invito di Antonio Attisani, Giuseppe Bartolucci, Pietro Valenti, Gabriele Vacis, intervengono

¹⁷ Cfr. G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», <II>, 2000, nn. 2-3 (*Quarant'anni di Nuovo Teatro italiano*, a cura di M. De Marinis), pp. 11-26.

¹⁸ Cfr. *supra* M. Valentino, *Le "isole galleggianti" del Terzo Teatro*, pp. 200-211 (ma sul tema cfr. inoltre Ea., *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015, in particolare pp. 364-368 e l'introduzione al volume firmata da L. Mango, *La decostruzione del nuovo*, pp. 11-19).

¹⁹ Cfr. *supra* P. Giacchè, *C'era una volta il Terzo Teatro...*, cit.

²⁰ Cfr. A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo*, cit.

numerosi artisti, studiosi, critici di diversa generazione e provenienza, tutti chiamati a discutere proprio dei modi del cambiamento in atto nell'arte scenica. Taviani articola qui l'idea dell'esistenza di una "doppia rottura" all'interno del Nuovo Teatro recente: prima, negli anni Sessanta, si sarebbe verificato uno «strappo nell'ideologia teatrale» a opera delle neoavanguardie, con la loro proposta di modalità alternative d'approccio alla scena; poi, nei Settanta, sarebbe seguita una «una frattura nell'intreccio materiale e nella solidarietà dei teatri», in cui «decine e decine di gruppi crebbero fuori dalle mura non più compatte del teatro», senza alcun rapporto con il sistema vigente²¹.

È lì che si origina il fenomeno del teatro di base, del teatro di gruppo e anche del Terzo Teatro. Prima – ed è un fondamento che appunto è bene ricordare nella sua specificità – c'era stata la spinta del Sessantotto teatrale: «un percorso di fuga» operato – come riflette De Marinis nel suo libro dedicato al Nuovo Teatro²² – da alcuni dei maggiori esponenti delle neo-avanguardie, fra gli altri il Living, l'Odin, Grotowski e Peter Brook. Ma «tensione verso *dove*, verso *cosa*?», si chiede lo studioso. E risponde: «verso un *dopo*, un *aldilà*, un *oltre* il teatro, che per alcuni non avrà più niente a che vedere con il teatro stesso [...] e per altri sarà invece un teatro talmente trasformato nelle sue modalità e, ancor di più, nelle sue funzioni che non [si] riuscirà più a riconoscerlo come tale restando al di qua di quei limiti»²³. Quanto è fondamentale rendere conto dello scarto – anzitutto storico – fra i due processi, altrettanto è importante riconoscerne i meccanismi di dipendenza, per provare a comprendere le ragioni alla base dell'esplosione del teatro di gruppo negli anni Settanta. E anche il suo (apparente) esaurimento negli Ottanta: è così vero che il ritorno del testo e dello spettacolo ha spazzato via decenni di ricerca nelle arti performative? Che il "riflusso al privato" ha cancellato le conquiste – collettive e partecipative – dei gruppi? Che insomma il Terzo Teatro è finito laddove si è smesso di chiamarlo per nome?

Le voci "a caldo" sul teatro degli anni Ottanta risultano forse troppo allarmistiche, come riflette De Marinis in un saggio dedicato a una successiva, inaspettata e nuova "fioritura" del fenomeno negli anni Duemila, quella che va sotto il nome di Teatri Invisibili²⁴. Al convegno, sono stati gli interventi degli artisti che hanno cominciato a lavorare all'epoca dell'ascesa del teatro di gruppo e che poco dopo hanno inaugurato un proprio percorso autonomo, come Gabriele Vacis, Marco Martinelli, Armando Punzo, a gettare una luce particolare, diversa sull'esperienza del Terzo Teatro, come riferimento – fra importanti elementi di differenza ma anche significative convergenze – per le compagnie che si affacciavano a rinnovare la scena italiana sul crinale post-novecentesco²⁵ (come appunto Laboratorio Teatro Settimo o il Teatro delle Albe, o

²¹ F. Taviani, *Cavaliere di bronzo*, cit., pp. 191-192; sul tema cfr. inoltre Id., *Inverno italiano*, cit.

²² M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 6-7.

²³ *Ibid.*

²⁴ Cfr. Id., *Teatri invisibili*, cit., p. 374.

²⁵ Per descrivere i tratti caratterizzanti della nuova stagione delle arti sceniche che si sviluppa a partire dalla metà degli anni Ottanta, M. De Marinis ha parlato di una condizione "post-novecentesca", proposta secondo cui di lì s'innescerebbe una fase diversa, che si situerebbe sia "dopo" che "oltre" il Novecento teatrale, sottolineando così la coesistenza delle «due opzioni critico-storiografiche

successivamente la Compagnia della Fortezza): il mutamento emerge come determinante ma sembra aver provocato una frattura solo apparente o almeno parziale nella continuità della storia del Nuovo e della cultura di gruppo.

Anzitutto, i tre dichiarano in prima battuta la loro non frequentazione diretta o sistematica degli ambienti legati al Terzo Teatro (Punzo ricordando d'averne soltanto "respirato l'atmosfera", Martinelli raccontando d'un incontro avvenuto inizialmente sui libri dei Maestri, Vacis intervenendo sulla "insofferenza" di Teatro Settimo a schierarsi per l'una o l'altra tendenza della scena del tempo). Però, scendendo nel merito dei possibili punti di contatto, emergono dati di continuità sotterranei e piuttosto rilevanti: per il regista della Fortezza l'idea che a tutt'oggi definisce la sostanza del suo teatro, "un modo di lavorare che persegue la ricerca, per l'attore, di spazi nella realtà in cui è possibile aprire una fenditura perché emerga un'altra possibilità", è maturata nel contesto della sua esperienza con il Gruppo Internazionale L'Avventura, di imprinting grotowskiano; Vacis rintraccia nella concezione dell'arte performativa come "mezzo di cambiamento" e in particolare come strumento "che permette di trovare il proprio modo di essere presenti", così com'è descritta nel "manifesto" del '76, quello che oggi "ci manca veramente" e che proprio per questo rappresenta "ciò che gli interessa del teatro" (tanto che in chiusura rileva come parte delle "radici" del suo nuovo progetto, l'Istituto di Pratiche Teatrali per la Cura della Persona, si possano proprio far risalire fra l'altro a questa prospettiva); infine, Martinelli riconosce all'origine del "sentirsi Terzo Teatro" da parte delle Albe la vocazione a costruire un percorso con i propri compagni in cui si condivide il lavoro e la vita: "quello che ci importava quarant'anni fa è quello che ci importa ancora oggi", constata – cioè "il comune destino, il dare forma all'oscuro, il contagiare il mondo con il fuoco della scena, il far dialogare le generazioni, l'accogliere l'altro da sé". Come conciliare simili posizioni di sottile, e perciò fondante, continuità, che restituiscono tutta la complessità del passaggio, con il senso di – almeno presunto – azzeramento della cultura di gruppo sul crinale post-novecentesco?

Il "velo" calato con la "rimozione" degli anni Ottanta ha ancora un ultimo suggerimento da darci, per comprendere l'apparente esaurimento del fenomeno a quell'altezza cronologica. «Siamo nella confusione», dichiarava Claudio Meldolesi sempre al convegno *Le forze in campo*: osservando – dopo le stagioni di "rottura" degli anni Sessanta e Settanta – un movimento di "unificazione" della scena dove «teatro normale,

che si fronteggiano al riguardo»: in grado, nel primo caso, di rendere conto delle componenti di «rottura e discontinuità» e, nel secondo, di quelle che esprimono invece nodi di «trasformazione e innovazione, ma senza perdita di memoria, senza una vera interruzione nella trasmissione delle esperienze». Così lo studioso descrive tale prospettiva in *Il teatro dopo l'età d'oro* (cit., p. 15), volume interamente dedicato al tema in questione; ma in merito va segnalato anche l'ultimo *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018; e che l'idea si profila già nel percorso dello studioso a partire dalla fine degli anni Novanta, per cui cfr. per esempio: Id., *Dopo i Maestri*, e Id., *La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento*, in «Culture Teatrali», <I>, 1999, n. 1, pp. 11-16 e pp. 157-161, entrambi ripresi in Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni 2000; e il già menzionato numero di «Culture Teatrali» da lui curato nel 2000 su *Quarant'anni di Nuovo Teatro italiano* (cfr. in particolare la *Presentazione* a sua firma, pp. 7-9).

di gruppo e d'avanguardia si confondono»²⁶. Non a caso Giacchè si e ci chiede come sarebbe oggi possibile riconoscere un eventuale “terzo” teatro: in un momento storico in cui – in continuità con le mutazioni innescatesi negli anni Ottanta – la terzietà è diventata una vocazione diffusa ben oltre i limiti dell'arte scenica (gli esempi portati dall'antropologo vanno dai compromessi della politica alla terziarizzazione del lavoro); in un contesto socio-culturale che non presenta più di conseguenza orizzonti e versanti netti su cui collocarsi e fronteggiarsi; dove a forza di provare alternative, si è arrivati a ipotizzare soluzioni ben oltre la “terza via”, arrivando a sperimentare la quarta, la quinta, fino all'ennesima. Insomma, l'idea è che in un momento in cui – in teatro e altrove – non è più chiara la dialettica fra il sistema ufficiale e quello d'opposizione, sia difficile immaginare e costruire una possibilità altra, alternativa, “terza”, come fu il teatro di gruppo nel suo tempo²⁷. Tutto si somiglia e niente si consolida, all'epoca della “modernità liquida”, e – privi di riferimenti certi – sembra impossibile sia fuoriuscire dal sistema che tentare d'opporvisi.

Oltre la dimensione estetica: guardando dall'“oggi” al “domani”

Però riflettendo sull'attuale realtà dei fatti, dentro e fuori il sistema-teatro italiano, ci sono ulteriori constatazioni da fare, che consentono di scoprire altri possibili nodi di continuità fra le diverse stagioni del teatro di gruppo nel nostro Paese. Come abbiamo visto in apertura, il “manifesto” del Terzo Teatro reso pubblico nel 1976 da Eugenio Barba lo descriveva come un “arcipelago” di giovani, riuniti in gruppi, che avevano scelto le arti performative per operare nel mondo al di fuori delle logiche vigenti; si soffermava sull'idea di teatro come strumento per soddisfare i bisogni individuali e per il contatto con l'altro; parlava di marginalità e di una necessità sostanziale, quasi antropologica, nei confronti dell'arte scenica.

Questo tipo di pulsioni ed esigenze, a guardarsi intorno oggi, certo non risultano esaurite o superate: sono decine i gruppi che – al di là delle varie “ondate” più o meno riconoscibili – lavorano al di fuori del sistema alla realizzazione di spettacoli, laboratori, momenti di confronto, crescita e approfondimento della cultura teatrale. I fili di questa possibile continuità sono emersi con chiarezza dalla sessione del convegno dedicata agli interventi performativi, che hanno dimostrato in concreto, sul palcoscenico, le modalità e la vitalità – anche qui fra possibili nodi di ricorrenza e frangenti di rinnovamento – della cultura di gruppo oggi nel nostro Paese. Ma linee di persistenza significative si sono manifestate anche nelle riflessioni teoriche di artisti delle ultime leve: come nell'intervento di Stefano Tè del Teatro dei Venti, che si è soffermato sulle modalità di libera appropriazione dell'eredità del teatro di gruppo da parte delle generazioni successive e però anche sulla necessità di declinarla in

²⁶ C. Meldolesi, *Unificazione e politeismo*, in A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo*, cit., p. 37 (ma, come diversi altri relatori del convegno, lo studioso tentava altresì di ribaltare per quanto possibile le visioni pessimistiche sul fenomeno, provando a cogliere in questo l'opportunità di un nuovo “politeismo” delle arti in cui si troverebbero a convivere vari tipi e modi artistici).

²⁷ Cfr. *supra* P. Giacchè, *C'era una volta il Terzo Teatro...*, cit.

rapporto alla “rincorsa alla sopravvivenza” propria del presente; o nei contributi formulati dai fondatori di Teatro Akropolis, David Beronio e Clemente Tafuri, che hanno messo entrambi in dialogo – il primo rispetto agli scritti barbiani, il secondo intercettando differenti relazioni del convegno – alcuni interrogativi posti dal Terzo Teatro e la ricerca scenica del nostro tempo, interrogando in particolare l’attualità della concezione dell’arte performativa nei termini di uno strumento di trasformazione e conoscenza oltre i livelli dell’intrattenimento, del consumo e del mestiere.

Emerge così un lungo filo di continuità che giunge al presente – e forse si proietterà nel futuro – partendo dalle esperienze di “fuga” dal teatro post-Sessantotto e passando per quella serie di attività eccedente la sola creazione di opere sceniche che si è imposta lungo gli anni Settanta: se entrambi i fenomeni invocano una specifica collocazione storica, dall’altro lato alcune delle loro proposte sembrano aver radicato in profondità all’interno della nostra cultura teatrale, che – in determinate zone che potremmo definire “di resistenza” – risulta ancora oggi caratterizzata per esempio dalla “dilatazione materiale del fatto teatrale”, dallo “spostamento d’accento dal prodotto al processo creativo”, dalla “diffusione di base della pratica del teatro” e anche dalla “apertura dei laboratori” convertiti “in spazi per la libera espressione e la creatività collettiva”, dall’“ampliamento dell’identità e delle funzioni dell’attore”, dal “radicamento dei gruppi” nel territorio – per riprendere solo qualche elemento dalle riflessioni di De Marinis in merito, rispettivamente sul Nuovo Teatro dei primi anni Settanta e sul di poco successivo fenomeno dei teatri di base²⁸. Tutte linee di operatività che oggi come allora – nella loro differente specificità – si sono basate e si basano sulla ricerca di un rapporto diverso fra le persone, rispetto all’attore e allo spettatore, sperimentando una loro inedita interrelazione.

Infatti, è vero che sul crinale post-novecentesco qualcosa pare radicalmente cambiato – l’abbiamo visto, artisti e studiosi sono lì a testimoniarlo –, però forse questo è accaduto soprattutto dal punto di vista delle estetiche: basti pensare per esempio a quanti fra i nuovi artisti degli anni Ottanta presenti al convegno abbiano insistito sulla peculiarità dei propri esordi rispetto alla necessità di fondare un nuovo linguaggio, non assimilabile ai modelli preesistenti.

E c’è dell’altro. «La rivoluzione è sociologica prima ancora che estetica. O si annuncia tale», dichiarava Taviani negli anni Settanta²⁹. Constatava infatti Renzo Filippetti, nel suo intervento al convegno, che non si è trattato soltanto o soprattutto di una corrente artistica, ma più che altro della costruzione di un *ambiente*; la formula avrebbe appunto descritto – non una tendenza, un linguaggio, una poetica – ma un *bisogno* e, di conseguenza, il Terzo Teatro inteso in questo senso a suo avviso non può finire. “Non è una questione di etichette”, dichiarava d’altro canto Martinelli, facendo inoltre emergere una prospettiva particolare del Nuovo Teatro italiano che si può far risalire, non solo al manifesto barbiano sul Terzo Teatro, ma addirittura a quello dello storico Convegno d’Ivrea, tramite cui alcuni fra i maggiori critici, artisti, operatori e intellettuali degli anni Sessanta rivendicavano appunto che «la lotta per il teatro è

²⁸ Cfr.: M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit., p. 232; e inoltre Id., *Al limite del teatro*, cit.

²⁹ F. Taviani, “*Terzo Teatro*”: *vietato ai minori*, cit., p. 37.

qualcosa di molto più importante di una questione estetica»³⁰. “Il Terzo Teatro, chiamiamolo come vogliamo, esiste ancora oggi”, ha riflettuto il fondatore delle Albe: nel senso che “esiste ancora oggi un teatro che sfida e contempla il mondo”, mentre la necessità delle arti performative come veicolo per relazionarsi a se stessi e all’altro in modi diversi rispetto a quelli della quotidianità o imposti dal mercato culturale, in effetti, accompagna la ricerca di artisti e spettatori da diverse decine d’anni (e in questi tempi di *audience development* e pratiche partecipative sembra tutto fuorché giunta al proprio esaurimento). Intanto – per riprendere la riflessione di Guarino – «l’autonomia delle culture teatrali, vagante tra isole, cellule, molecole, sfere e altre metafore, resta vigile fino alle accensioni del presente, sotto mutate insegne, come risorsa di adattamento, resistenza, opposizione»³¹.

Più in generale, al di là di epoche, stagioni, “ondate”, è vero che la rilevanza di queste – e altre – esperienze «risiede principalmente nell’importanza delle domande che costringono a porci» ieri come oggi³². Lo constatava De Marinis negli anni Settanta rispetto ai gruppi di base, ma la riflessione risulta ancora valida – basti rivedere appunto le questioni sollevate nella sua presentazione o le “domande che ancora oggi ci interpellano” rubricate da David Beronio.

Secondo lo studioso «accanto alla domanda (sempre fondamentale, sia chiaro) riguardante il *come* fare teatro», Barba, con la sua proposta del Terzo Teatro «voleva spingerci in realtà a *cambiare* piano del discorso e criteri di osservazione», suggerendo che «ce ne fossero almeno altre due ugualmente importanti se non addirittura più importanti, nella contemporaneità: quelle relative al *perché* e al *per chi* fare teatro, e di conseguenza anche al *dove* e *quando* farlo»³³. È proprio qui, fra questi interrogativi, che è stato possibile forse “riaprire il discorso” del Terzo Teatro e provare a battere nuovamente i sentieri di ragionamento – a volte interrotti – che di lì si dipanano.

Il punto fondante di tutte queste domande è stato ed è quello – riprendendo le riflessioni di Taviani – di un mutamento della concezione del teatro dal suo “valore di scambio” al suo “valore d’uso”, come strumento per soddisfare necessità altre, di natura sociale e antropologica, rispetto alla sola creazione artistica e fruizione culturale. Il loro esito, quello di «mettere in discussione il teatro *come tale*», per usare ancora una volta le parole di De Marinis³⁴. È ciò che è accaduto nei fatti negli anni Settanta. E che – se le linee di persistenza e continuità potranno essere debitamente coltivate – si auspica potrà ripetersi anche nel presente o al limite nel futuro. A scorrere gli interventi del convegno, mai come oggi – nell’epoca del consenso preventivo e dello sviluppo di un sistema-teatro a base quantitativa sempre più esclusivo – sembra ce ne sia così tanto bisogno.

³⁰ È questa la frase d’apertura del “manifesto” che preannunciava il Convegno di Ivrea sul n. 247 della rivista «Sipario» nel 1966 con il titolo *Per un convegno sul nuovo teatro* (pp. 2-3), pubblicato a firma di numerosi esponenti dell’arte, della cultura e del pensiero. Sul tema cfr. il recente *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, a cura di D. Beronio e C. Tafuri, Genova, AkropolisLibri, 2018 (il volume pubblica gli atti dell’omonimo convegno svoltosi l’anno scorso a Palazzo Ducale con l’ideazione e la cura di M. De Marinis).

³¹ Cfr. *supra* R. Guarino, *Il tempo del Terzo Teatro*, cit., p. 187.

³² M. De Marinis, *Verso un teatro necessario*, cit., p. 84.

³³ Cfr. *supra* Id., *Presentazione*, p. 169.

³⁴ Id., *Verso un teatro necessario*, cit., p. 73; cfr. inoltre F. Taviani, “Terzo Teatro”: vietato ai minori, cit.

STUDI

Roberto Fratini Serafide

LITURGIE DELL'IMPAZIENZA - SOGLIE DELL'INAZIONE. LE CULTURE DELLA PARTECIPAZIONE E LA CULTURA COME PERFORMANCE PARTECIPATIVA

I. Com-partecipazioni

- Può dirmi la parola d'ordine, gentilmente.
- Fidelio.
- Giusto, signore. Questa è la parola d'ordine per entrare. Ma ora vorrei sentire quella per partecipare.
- La parola d'ordine per partecipare?
- Sí.
- Mi rincresce, io... io... temo di averla dimenticata.
- Questo è spiacevole. Perché qui non ha importanza se uno l'ha dimenticata o non l'ha mai saputa. Gentilmente, si tolga la maschera. Adesso si spogli.

In tutte le forme, in tutti i formati – e in tutte le variazioni climatiche della sua semantica ubertosa – la Partecipazione¹ non miete se non consensi, entusiasmi, omaggi. Miracoloso agente di unanimità che mette tutti d'accordo: politici sensibili, operatori progressisti, lavoratori sociali, tecnici dell'educazione, pensatori della decostruzione, artisti impegnati, cittadini indignati e stelle del cinema. L'omelia che pone l'interattività, la condivisione, la socializzazione e lo scambio tra gli attivi di una postmodernità in *surmenage* non tace mai. Si tratta di valori senz'altro *positivi*. Di valori, meglio, che rappresentano l'espressione confacente e la tenuta da battaglia di tutto quanto il cosiddetto *pensiero positivo* ha, sin dagli anni Ottanta, predicato con inesauribile facondia. E giacché i sincronismi rivelatori sono fatti per nutrire la diffidenza dei malevoli, i malevoli – chi scrive è fra quelli – segnaleranno senza scrupoli che, in termini anagrafici, la gaia scienza del pensiero positivo è anche gemella gaia del capitalismo idrocefalo e dei suoi *penchants* televisivi (per limitarsi alle creature più lancinanti di quel decennio fatidico).

La riflessione raccolta nelle prossime pagine aspira alla perfidia teoretica non già di invertire il segno + (versione aggiornata e sacra di antiche croci e cristogrammi) che la positività ha tatuato su tutti i quadranti della cultura, ma di dubitare della *positività*

¹ Esistono ottime ragioni teoriche per associare a formati e procedimenti teatrali differenti le espressioni *teatro partecipativo*, *teatro d'immersione*, *teatro d'interazione*, *teatro d'inclusione* (per limitarsi alle etichette adottate con più frequenza dalla teoria recente). Poiché tuttavia questa riflessione verte meno sulla cronaca in dettaglio del teatro partecipativo e più sul significato performativo della partecipazione come valore soggiacente, ho preferito per ragioni stilistiche considerare intercambiabili le definizioni, e adottare un'iniziale maiuscola per la parola Partecipazione ogni volta che desidero estenderne la teatralità e performatività ai contesti sociali e politici in cui il concetto ha assunto rilevanza negli ultimi decenni.

in sé come modello di concettualizzazione o domesticazione della realtà, e di decostruire almeno in parte l'arsenale dei *neo-positivismi* morali, poetici, estetici e finanche epistemici che ne ornano l'egemonia; non già di contestare i benefici socio-spirituali della Partecipazione in quanto prassi sociale, formato teatrale, a priori culturale e succedaneo blando della confessione religiosa, ma di chiedersi se la svolta positivistica che è, della Partecipazione, causa ed effetto, movente autogeno e *feedback* fantasmatico, non abbia favorito e non continui calcolatamente a fomentare una perdita o contrazione di valori antropici che non possono a loro volta essere garantiti se non dalla negatività e dagli *stati* che le competono: pessimismo, astensione, astinenza, reticenza, renitenza, assenza, noia, dubbio, vuoto e morte. Di chiedersi, infine, se di tutte queste negatività non debba farsi carico, contro l'opinione corrente, proprio il cosiddetto teatro partecipativo non per contrastarle ma per esserne l'ultimo portavoce.

A decostruire il marasma dei falsi argomenti – cari all'apologetica del teatro d'interazione o inclusione² – circa la presunta riscoperta o rivelazione di un Corpo che lo spettatore avrebbe smarrito nel buio opprimente di epoche anteriori alla nostra (notoriamente la più democratica di sempre), o le virtù necessariamente emancipatrici di questa corporeità collettiva salvata *in extremis* dal decubito e dalle sue piaghe, sarebbero in fondo sufficienti pochi assiomi: *il corpo non è necessariamente di sinistra (la Storia ha piuttosto dimostrato il contrario); la testa non è necessariamente di destra (idem); guardare non è un verbo passivo.*

Guy Debord e Jacques Rancière³ (vittime precoci del saccheggio apologetico) non hanno mai avallato l'idea che il teatro di guerra della resistenza contro il totalitarismo spettacolare fosse lo spettacolo teatrale per la dromologia che rappresentava, o che lo spettatore da emancipare fosse precisamente il frequentatore abituale delle sale teatrali. Far cagliare queste metafore teoriche o credere, peggio, che l'unica redenzione possibile per il cosiddetto “spettatore” sia che smetta di esserlo, è semplicemente

² La letteratura secondaria che analizza le poetiche partecipative o che svolge uno studio dei casi inerenti è oramai piuttosto nutrita. Non è nelle intenzioni di questo scritto inventariarla esaustivamente. Vale comunque la pena, tra gli studi di maggior rilievo, ricordare: C. Bishop (ed.), *Participation*, London-Cambridge, Whitechapel-MIT Press, 2006; Ea., *Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte partecipativa*, Bologna, Luca Sossella, 2015 (*Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London-New York, Verso, 2012); S. Kattwinkel (ed.), *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance*, Westport, Praeger, 2003; G. White, *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2013; A.R. Burzyńska (ed.), *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, Berlin, Alexander Verlag, 2016; A. Alston, *Beyond Immersive Theatre: Aesthetics, Politics and Productive Participation*, New York, Springer, 2016; A. Harpin and H. Nicholson (eds.), *Performance and Participation: Practices, Audiences, Politics*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2017.

³ Cfr.: G. Debord, *La società dello spettacolo*, Bari, De Donato, 1968 (*La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967); Id., *Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano, SugarCo, 1990 (*Commentaires sur la Société du spectacle*, Paris, Éditions G. Lebovici, 1988); J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008. Per un'interpretazione corretta del punto di vista di Rancière, e della sua coscienza del rischio che l'idolo teoretico dell'emancipazione potesse alla lunga comportare la sottovalutazione e delegittimazione delle responsabilità esegetiche e competenze dello spettatore propriamente detto, cfr. M. De Marinis, “Réhabiliter le spectateur: pour une critique de la participation”, relazione al convegno internazionale *Le théâtre et ses publics: la création partagée* (Université de Liège, 26-29 septembre 2012).

demenziale. Altrettanto obnubilata è la fede nella natura cinetica o gestuale dell'*azione* cui fanno riferimento i decaloghi emancipatori, e per estensione nella natura corporea, organica, carnale del gesto di auto-liberazione in cui avrebbe a concretarsi. *Agire* e *muoversi* sono verbi differenti in ragione di uno scarto semantico oggettivo. E poiché esistono (da Talete a Ludwig Wittgenstein) eccellenti argomenti a sostegno delle virtù dinamiche, coreutiche e dionisiache del pensiero astratto, il lettore è invitato senz'altro a rimanere seduto⁴. A percorrere sportivamente le fenomenologie del partecipare con la parte di corpo che, per solide ragioni organiche, realizza quest'acrobazia con superlativa agilità, e a lasciar riposare il resto senza complessi.

Citata e sovraccitata, apprezzata dal pubblico, viziata dalla programmazione, varata con lo champagne dell'ultra-modernità, sottoscritta dai *matamoros* della dissidenza contro l'Arte Ufficiale (concetto, questo, sempre più fantasmagorico), e nondimeno invocata con indiscussa benevolenza dagli abati delle politiche ufficiali come *exemplum* socialmente capitalizzabile di democrazia applicata alle cose dell'arte (in assenza di applicazioni più subcutanee), la Partecipazione piace per infinite ragioni: è educatamente orgiastica, informalmente cerimoniale, dovutamente secolare (come ritualizzazione della laicità – o laicizzazione del rituale).

Ancora tiepida di utopie e dissidenze che la legittimarono cinquant'anni or sono – e senza che lo scongelamento recidivo sappia sminuirne le virtù organolettiche – è la versione *prêt-à-porter* di una Rivoluzione finalmente alla portata di tutte le tasche mentali. Se ne contempla con sorpresa, scandalo e ammirazione il potenziale titillante di rottura. La Partecipazione è sempre a priori spericolata, pioniera, un po' incosciente. È insomma un'insurrezione la cui distillazione in metafore balsamiche – vero e proprio candeggiamento oratorio – l'ha oltretutto depurata dell'aspetto più molesto, il più perturbatore, e il più tecnicamente catastrofico delle vere rivoluzioni: l'irreversibilità.

Rivoluzione riavvolgibile, metabolismo senza intoppi degli agenti patogeni. Disco incantato di una rivoluzione che non era mai stata altrettanto permanente.

Si direbbe che la borghesia intellettuale non va a teatro che per (de)realizzarvi a pagamento una disobbedienza omeopatica (o, secondo i punti di vista, immunologica). E per rivendicare il privilegio storico di chiamare la rivoluzione una cosa sua.

La mobilitazione performativa dello spettatore colto è sospetta per due ragioni strutturali: il fatto che quello spettatore sia il solo a poterla captare e fruire come metafora estetica di un'emancipazione politica – il solo a farne cioè un consumo *culturale* nel senso che illustrerò più avanti⁵ –; e il carattere fatalmente forzoso della sensazione

⁴ Per una magistrale sintesi della storia filosofica delle metafore performative e cinetiche come espressione della vitalità del pensiero astratto, cfr. H. Arendt, *La vita della mente*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 83-98 (*The Life of the Mind*, San Diego-New York-London, Harcourt, 1978).

⁵ È sintomatico che le avanguardie fauriche del nuovo formato comminassero in genere il compito penitenziale di un "risveglio" presuntamente debordiano proprio agli spettatori abituali del teatro indipendente o sperimentale: a spettatori, cioè, che in forza di un contatto abbastanza prolungato con discorsi artistici di una certa complessità avevano meno probabilità di essere letteralmente succubi dell'ipnosi dello "spettacolo" – e qualche probabilità di esserne succubi "diversamente". Ignorare questa diversità e l'ironia che comportava; "mandare" a emanciparsi (in nome della massa non emancipata e telespettatrice) proprio lo spettatore medio di un teatro già nominalmente emancipato, è ancora la gracilità strutturale di molte di quelle avanguardie.

di unanimità che viene a prodursi quando il senso e lo svolgimento dello spettacolo dipendono dalla disponibilità dello spettatore ad arruolarsi nella volenterosa maggioranza incaricata di farlo funzionare. L'effetto combinato di questi due malesseri generici e genetici delle poetiche partecipative è abbastanza acuto da concluderne che i formati inerenti costituiscono a conti fatti una "forma agita", una performance del consenso. E che traggano vantaggio (falsificandoli, se è il caso) dagli stessi crediti mitici di sincerità, spontaneità e verità sui quali la performance storica ha imperniato la sua inveterata teodicea di genere. Nello stesso modo in cui la performatività come petizione d'immanenza e presenza costituisce l'a priori ideologico, il dogma e l'attenuante generica di ogni autoproclamata performance – anche della più squallida –, è possibile concepire un' *empiria astratta* (l'ossimoro è voluto) chiamata Partecipazione e farne l'a priori ideologico, il dogma implicito e l'attenuante generica di qualunque situazione, partitura, occasione interattiva. Che nessuna nota d'intenzioni, nessuno scritto programmatico, nessuna dichiarazione di poetica, nell'ambito del teatro partecipativo, sgrani i passaggi di questo semplice schema pregiudiziale, è già in sé un indizio di falsa coscienza.

Vista con disincanto, l'offerta rivolta allo spettatore di assumere, con la responsabilità pratica dell'esperienza partecipativa ("Sia ciò che è venuto a vedere"), la ragione proporzionale di *auctoritas* o autorialità ("Si faccia Lei il suo spettacolo"), è mafiosa: regalo, invito e privilegio che *non può rifiutarsi*. Ciononostante (o proprio per questo) la gente si dichiara generalmente contenta di accettarlo: nessun potere è più sornione di quello che appronta scenari in cui la prescrizione si fa letizia operosa, divertimento costruttivo, presa di controllo, licenza di auto-espressione.

È sconcertante e istruttivo constatare, a questo proposito, quante delle esperienze partecipative pensate per destare la coscienza civica o politica del pubblico non ne ricevano che una risposta "emotiva": buone vibrazioni da campo scout; "meravigliosa esperienza umana"; in qualche caso una generica gratitudine, più per i benefici "cattartico-distensivi" della seduta di condivisione che per il contenuto critico o la rivelazione formale che avrebbero dovuto, come da ogni opera d'arte, ricavarsene. Solo le manipolazioni impeccabili suscitano sentimenti di liberazione tanto assertivi. E abbandonarsi alla manipolazione è indubbiamente più riposante che doverne smascherare i meccanismi. In assenza della necessaria ambiguità o complessità, il formato partecipativo sembra destinato a somministrare sempre e solo vigorosi palpamenti di coscienza: tonificanti, rilassanti, persino eccitanti. Dopotutto, il massaggio è un segno dei tempi.

II. Com-Pulsioni (*Ogni pathos compie le sue promesse con una meccanica*)

Bisognerà dunque correggere la diagnosi provvisoria: il modello di Partecipazione che va per la maggiore, prima che apertamente consensuale, è surrettiziamente *sensuale*. Quando la si mette in pratica senza malizia (la malizia ne sarebbe almeno il riflesso etico), tende a presentarsi come una versione artigianale della stessa prestidigitazione che regge i formati interattivi dell'industria dell'intrattenimento: riciclare in simulacro d'emancipazione il *sex appeal* della manipolazione.

A dispetto di un'inflessibile esercizio di moralismo contro il meretricio dell'industria culturale, il teatro contemporaneo non è mai stato così vicino all'*entertainment* che dice di stigmatizzare come quando ne sposa candidamente i modi di dissuasione, usando il feticcio dell'esperienza per in-trattenere il pubblico nel *perpetuum mobile*, nel maneggio delle "attività culturali". O come quando riproduce con clamorosa imprudenza la norma strutturale dell'ozio postmoderno (dal parco tematico al videogioco, alla rete sociale, al cinema 3D, alla tele-realtà): vendere un formato tra tanti di produzione e consumo dell'immagine di sé, affinché questa "mediatizzazione dell'immediatezza" possa prevenire nel compratore (utente, spettatore o consumatore) ogni istinto residuo di relativismo, di auto-mediazione reale. Esiste un certo rischio che il teatro di partecipazione fomenti i valori piccanti non già del vedere o del partecipare, ma del *vedersi partecipare*; e che declini nel peggiore dei modi la condizione *autoptica* comminata al suo *spett-attore*⁶.

Di quella condizione può restituirsi il senso risalendo all'origine della parola *autopsia*, che sanciva, nella storiografia antica, l'affidabilità della narrazione di eventi a cui l'autore avesse presenziato come attore e testimone⁷. Spettatore autoptico sarebbe, in prima istanza, chi dà prova, con la sua immanenza attiva, della verità (o della fatticità) dell'accadimento scenico. La sua funzione sarebbe pertanto restituire sostanza di verità a eventi compromessi, sembra, da un'attempata diminuzione ontologica, e dalla macchia della menzogna. Questo procedimento, teso a emendare la presunta falsità del teatro con massicce iniezioni di una realtà presuntamente insita nella condizione dello spettatore (che di quella realtà può essere, di fatto, solo un "rappresentante poco rappresentativo"), lungi dal *realizzare la finzione* sortisce quasi sempre l'effetto opposto e velatamente televisivo di *finzionalizzare o de-realizzare la realtà*. L'esperienza poco apprezzata dello spett-attore che sente in ogni istante di essere in una "posizione falsa" è l'esempio più intuitivo di questa inversione⁸.

Vale la pena chiedersi se sia bislacco postulare una qualche analogia tra il carattere naturalmente progressivo della nostra nozione di oscenità (la norma di progressione e superamento che regge l'evoluzione stilistica, l'*escalation* a senso unico, la "febbre di crescita" della pornografia) e il carattere naturalmente "progressista" delle conquiste di spazi, modi di presenza e di azione, soglie di disinibizione dettate dalla cultura e dalla *couture* dell'imperativo partecipativo. Non sarà che la compulsione partecipativa, osannata dalla cultura ufficiale come occasione di una *jouissance* finalmente socializzabile, è l'ultimo travestimento della buona, vecchia oscenità, la sua definitiva domesticazione *aptica* (laddove i suoi procedimenti erano da sempre eminentemente *ottici*)?

⁶ Prendo a prestito l'espressione felicemente brevettata da C. Pedullà, cfr: *Lo spett-attore: il teatro partecipato di Roger Bernat*, in «Antropologia e Teatro», <VI> (2015), n. 6, pp. 39-73; *Spett-attori e autori: tre paradigmi partecipativi a confronto*, in «Antropologia e Teatro», <VII> (2016), n. 7, pp. 118-135.

⁷ Cfr. G. Nenci, *Il motivo dell'autopsia nella storiografia greca*, in «Studi Classici e Orientali», III (1953), pp. 22-46.

⁸ Un esempio banale di questa situazione, senza scomodare i protocolli partecipativi, è quello dello spettatore comune che, nel corso dell'ovazione in cui tutto un pubblico batte le mani a ritmo, vive il doppio disagio di sentirsi stupido se si unisce all'applauso orchestrato, e di sentirsi solo se continua a battere le mani fuori ritmo.

E ancora, giacché l'esperienza pornografica si riassume fenomenologicamente nell'infinita disponibilità a eccitarsi per l'epifania di ciò che si sa fin troppo bene; e giacché la "cerimonia del porno"⁹ non sarebbe così stolidamente abbonata a ripetersi se il suo oggetto fosse più misterioso di quel che è (e ne fosse dunque più "misterica" l'esperienza), la qualità corriva – per non dire la disarmante banalità – delle rivelazioni meta-discorsive o politiche che nella maggior parte dei casi la Partecipazione offre a un pubblico assetato di scoperta e determinato a svelare svelandosi, non farà della Partecipazione un curioso *Ersatz* di "pornografia culturale"? Non vi è, per dirla tutta, qualcosa di subliminalmente fascista nell'auto-esortazione collettiva a "disinibirsi" che è parte del suo successo?

Nei decenni pelvici di un'era che chiamerò pornografica perché la Pornografia ne è, a conti fatti, l'*eterotopia* più integrale – l'allegoria qualitativa e l'allegria quantitativa dei tempi che corrono –, dovrebbe piuttosto sorprendere il contrario: che la crescita esponenziale degli scenari partecipativi fosse del tutto estranea agli schemi libidinali della pornografia di sistema. Le ovvietà sudaticce della finzione teatrale arrapano se possiamo vederle come sono sempre state ma come non le abbiamo viste mai: dall'interno, invitati alla festa, attori di un'ammucchiata da fruire con tutte le garanzie del caso. Bojana Kunst ha giustamente sottolineato che l'auge dei formati partecipativi – di formati, cioè, che avanzano la pretesa di "mettere a rischio" le sicurezze degli spettatori – sarebbe impensabile senza la proliferazione rigogliosa delle norme igieniche e di sicurezza che ha preso d'assalto il settore teatrale negli ultimi decenni¹⁰; e che, visti alla luce di questa pacifica coabitazione di spericolatezza e garanzia, di precarizzazione e tutela, i formati di partecipazione sono un esempio da manuale della "socializzazione dell'isolamento"¹¹ che configura i consumi telematici (e, ovviamente, pornografici) del pubblico contemporaneo.

Con la sua ragione omeopatica di azione e rischio reali, la Partecipazione rende conto, esattamente come il porno, meno di un appetito del gesto che di una specifica voracità dello sguardo: vi si compie il *beau geste* latamente succedaneo che è *fare*, mentre si sta a vedere. Questo disequilibrio sarebbe politicamente interessante se nel nucleo del fare non allignasse a sua volta una fantasia che proprio a questo fare strutturalmente inibito e di scarsa intensità attribuisce un'*agency* libidinale, un potere di realizzazione abbastanza forte da esorcizzare ogni rischio di *agency* intellettuale. Un

⁹ Mi rifaccio all'espressione e all'analisi di Montes e Barba, ma anche a una storia culturale dell'oscenità che va da Lawrence a Butler, cfr: A. Barba y J. Montes, *La cerimonia del porno*, Barcelona, Anagrama, 2007, pp. 39-56; D.H. Lawrence, *Oscenità e pornografia*, Antella, Passigli, 2004 (D.H. Lawrence, *Pornography and Obscenity*, London, Faber & Faber, 1929); J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996 (*Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, London-New York, Routledge, 1993); W. Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, New York, Viking, 1987.

¹⁰ B. Kunst ha esposto questi concetti nella *lecture* "What has Participation to Do with Precarisation", tenutasi presso Bunker a Lubiana il 5 maggio 2015, nell'ambito del meeting *Ready to Change* che ospitò contestualmente la conferenza dell'autore che è servita da spunto per la scrittura di quest'articolo.

¹¹ Il concetto di *socialized isolation* è sviluppato da D. Weissman in *Zone Morality* (Berlin-Boston, de Gruyter, 2014).

po' come quando facciamo il *mauvais geste* succedaneo di masturbarci, affermando così la non-finzionalità fisiologica e libidinale di ciò che mostra il filmetto. Apponendo il sigillo di una frugale convalidazione aptica alle convalidazioni ottiche appositamente offerte dal regista¹². Il desiderio trova sempre il modo di accecare lo sguardo che lo ratifica. E fare diventa il compimento – più che il complemento – dell'osservare. Si dirà che la Partecipazione somministra un surrogato di pornografia perché è nella natura della pornografia somministrare un surrogato di partecipazione.

Dello statuto strabicamente, debolmente autoptico dello spettatore performante potremmo rintracciare la genealogia culturale nello zelo pseudo-scientifico e abbastanza malintenzionato che spingeva le folle domenicali del XIX secolo a frequentare le *morgues* cittadine per guardare da vicino e toccare con riluttanza gli intriganti cadaveri di prostitute e malfattori.

È possibile che il cinismo che soggiace all'industria culturale della Partecipazione e delle sue buone intenzioni sia di segno analogo: che le politiche culturali stiano a conti fatti offrendo a un pubblico morto di noia i nobili pretesti per palpare le spoglie mortali di un teatro che non è più in condizione di spaventare nessuno; e che questo sia il loro modo di sovrintendere alla terapia intensiva (o palliativa) di un'arte agonizzante. Come il suo nome ben suggerisce, la *curatela* è la risposta sollecita a quest'imperativo di cura: accettazione della vitalità residua di un'arte sempre più indifesa, appenata, appocata, nel candore clinico di spazi (teatrali, museali e discorsivi) fatti per concederle le attenzioni che da sola e da viva non meriterebbe. E accompagnamento di un pubblico a sua volta malato di sovrastimolazioni all'edificante scoperta di questo gran *corpus* terminale, con l'implicita promessa che il contatto e lo scambio intimo di *doléances* saranno salutari per tutte le parti in causa.

L'astuta nozione di *white cube* e, ancor meglio, il *topos* teoretico dei "corpi su bianco" (che servì da encomio a una generazione di performer concettuali posseduta da forti istanze di "servizialità" pedagogica) erano già, senza saperlo, metafore ospedaliere¹³.

Questi pochi strascichi di una pornograficità abbastanza residuale o terminale da declinarsi con la massima disinvoltura nell'umanismo lessicale della Partecipazione, non sono l'unico rimosso, l'unica "turbolenza dei motivi" nel processo di auto-reclutamento dello spett-attore: affinché ceda alla tentazione obbligatoria di fare sue la competenza e indocilità dell'interprete e dell'autore, le dromologie partecipative che lo tentano dovranno a loro volta presentarsi come dispositivi in senso proprio, se dispositivo – mi rifaccio all'analisi di Giorgio Agamben¹⁴ – è lo strumento concepito per usare il soggetto

¹² Convalidazioni di questo tipo sono i cosiddetti *meat-shot* e *money-shot* (i piani ravvicinati o anatomici, rispettivamente, della penetrazione e dell'eiaculazione maschile, cioè degli aspetti fisiologici del coito che non possono essere contraffatti).

¹³ Cfr.: J.A. Sánchez y J. Conde-Salazar (dir.), *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003; B. O'Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Milano, Johan & Levi, 2012 (*Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1976).

¹⁴ Cfr. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.

che crede di usarlo; o l'apparato che offre una gamma estesa di *determinate* libertà applicative solo al prezzo dell'assoggettamento *indeterminato* dell'applicante.

In questo contratto di mutua acquiescenza (che una parte delle poetiche pretende di attenuare con una gesuitica insistenza sulle metafore del gioco e dello sport) è all'opera nientemeno che la ricetta di tutti i culti: attraverso una liturgia – il “servizio pubblico”¹⁵ – negoziare cerimoniosamente la liberazione, il riscatto, l'esaltazione e l'integrazione in cambio della sottomissione confessionale.

Non possono intendersi lucidamente gli aspetti autoritari della gran campagna in favore della partecipazione finché non si siano rilette il modo e funzionamento della cosa chiamata Cultura come un *macro-dispositivo partecipativo e performativo*, passibile di approcci critici che riprendano le categorie approntate a suo tempo dalla critica della religione. Il teatro d'interazione sarebbe, in questo senso, la falsa eccezione che non conferma la regola: la incarna (e ne formalizza le oscenità). O la sineddoche rivelatrice, l'*eterotopia* di un sistema generale di rimozioni e inversioni. L'obiettivo di questo scritto è suggerire, molto approssimativamente, la misura di questa generalizzazione.

Un sintomo abbastanza immediato di distorsione religiosa è lo sconcertante cocktail di moventi rituali e obiettivi politici che il contesto discorsivo del teatro partecipativo (nelle apologie di pubblico, teorici e artisti) non si stanca di agitare. L'armamentario vetusto delle giustificazioni neo-ritualiste (in cui risplendono significanti-padroni come Comunità, Comunione, Sacrificio, Fusione e compagnia bella) vi incontra senza frizioni gli argomenti politici (in cui prevalgono la Coscienza, il Dibattito, l'Emancipazione, la Sensibilizzazione e un largo eccetera di astrazioni edificanti), con grave scandalo di quanti hanno sempre creduto che la vera politica, lungi dal confondersi con la religione, ne dovesse rappresentare l'innegoziabile alternativa umana; o di quanti hanno imparato ad associare le confusioni tra religione e politica alle peggiori derive totalitarie (ai “tempi oscuri” di cui Benjamin, Arendt e più di recente Klemperer¹⁶ hanno sceverato così infallibilmente le malattie semantiche).

Bisogna che la religione tradizionale sia definitivamente usurata come religione, e la politica sia inservibile come politica, perché tocchi agli artisti in generale – e agli artisti scenici in particolare – la pia bisogna di emulsionarne gli avanzi per un convivio che decenni or sono si chiamò Ideologia. E che oggi si chiama Cultura.

Segnatamente bacchettone sono anche le intolleranze di nuovo conio che l'apologetica della Partecipazione, dacché esiste, ha legittimato. Chi si astiene dal partecipare sarebbe così un inibito, un reazionario, un represso, un nemico della novità, un asociale, un solipsista, un cerebrale: renitente a *mettersi in gioco*; refrattario a praticare quella

¹⁵ Mi rifaccio al significato del greco antico *leitourgia*, che indicava in generale “l'azione o il servizio reso a favore del popolo”, per cui un cittadino privato accettava di finanziare un bene o servizio di tipo pubblico. Per un'analisi estesa dell'evoluzione e secolarizzazione del concetto, cfr.: Id., *Il regno e la gloria: per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer II*, 2, Torino, Bollati Boringhieri, 2009; Id., *Opus Dei: Archeologia dell'ufficio. Homo sacer II*, 5, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

¹⁶ Cfr. V. Klemperer, *The Language of the Third Reich. LTI - Lingua Tertii Imperii*, London, The Athlone Press, 2000 (*LTI - Lingua Tertii Imperii: Notizbuch eines Philologen*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1947).

rinuncia a sé o abnegazione *light* che sola consente di vivere l'esperienza fusionale e intensiva della condivisione; impermeabile, infine, alla *dividualità* e ad altri talismani ideologici di una *Weltanschauung* che si pretende deleuziana e che è solo l'indoramento mistico di vecchi *topoi* totalitari. A loro volta, le sferzate alla pigrizia dell'utente non sarebbero così vigorose se a sostenerle non vi fosse la necessità di difendere la Partecipazione e il teatro inerente come se fossero rispettivamente un valore e una prassi spietatamente perseguitate dal sistema: poiché questa ipotesi è, alla luce dei fatti, tecnicamente isterica, è naturale che si esprima in termini isterici. Ciò che angoscia l'ideologia partecipativa *non* è la risposta negativa del cittadino riluttante, ma la sua carenza di richieste o domande specifiche. Anche in questo, la "scena primaria" o *Ur-szene* della Partecipazione riproduce un aspetto essenziale di molta performance contemporanea: presentarsi come la risposta esagerata all'urgenza che nessuno ha espresso.

A coronamento di un dossier diffamatorio compilato a suon di metafore tendenziose, l'impartecipe culturale profonde uno screanzato sentore di irregolarità o aberrazione sessuale: le idiozie sciorinate per decenni da un settore della teoria in merito al *voyeurismo* dello spettatore tradizionale e alla sua *passività* (termine che prospera grazie alle sue implicazioni loscamente erotiche) provano inoppugnabilmente che, a dispetto del suo programma di liberazione del corpo collettivo dalle trappole del consumo, e di opposizione al Potere-che-esclude, la Partecipazione-che-include sa essere non meno attiva né meno efficace dei poteri tradizionali nel comminare alla mobilitazione e gestione della corporeità e dei suoi usi la funzione, una volta di più, di dare evidenza fattuale, quando non fisiologica, al consenso. Il suo *pedigree* rimane squisitamente biopolitico. Riconciliate surrettiziamente dal contratto partecipativo, le ingiunzioni antitetiche, il *Don't-you* dei vecchi sistemi autoritari e il *Yes-we-can* del nuovo ordine auto-permissivo, poggiano di fatto ambedue sulla trasparenza della condotta dei corpi in un dispositivo dato; ne statuiscono, misurano e premiano a pari titolo l'efficienza, l'*agency* oggettiva e visibile. Presentandone le azioni come "desiderio in atto", ambedue non mirano che a compromettere o pre-giudicare un eventuale "atto di desiderio": ripensamento, riluttanza, astensione, scissione, castità proterva o perversione privata. Il corpo agente corre il rischio di assurgere a liquidatore di ogni possibile anacronismo tra gesto e riflessione, tra azione e *opzione*.

Rieccoci al parallelismo positivista tra il dogma di realtà del consumo partecipativo e la dinamica di realizzazione del consumo pornografico: esigere implicitamente dai due versanti di un diaframma finzionale mai così poroso (tra agire e guardare) le prove fisiche di una comune catarsi. E garantire come si può una salutare sincronizzazione dei rispettivi orgasmi. Alla fantasia di aver partecipato è a volte sufficiente *esser venuto*.

Mania collettiva come deterrente delle depressioni individuali, il *rush* partecipativo ha insomma eccellenti possibilità di ereditare i meccanismi autogeni e auto-motivanti che hanno fatto del prestigio dell'agire l'*atout* mentale dei totalitarismi storici. Sottintende una condotta sociale, una posizione politica, ma anche una norma erotica (o imperativo di piacere) il cui ineffabile puritanismo è istituire igienicamente l'esperienza culturale come godimento obbligatorio, e stigmatizzare le forme di passione e godimento troppo private per plasmarsi e monitorarsi nell'agire collettivo.

Di chi si rifiuta a socializzare il beneficio fisico o spirituale che l'azione condivisa dovrebbe procacciare si giudicherà male come dell'anorgasmico che parla male dell'orgia cui è stato presente senza prendervi parte. Si dirà che non ha goduto perché non ha giocato. *Qu'il n'a pas joui parce qu'il n'a pas joué*. E poiché una connaturata resistenza a godere è oggi giorno assimilata più che mai alla miscredenza sociale e all'indigenza creativa, molti degli spettatori che prendono parte alle socievoli delizie del teatro immersivo ricordano degli anorgasmici che mentano agli altri e a se stessi per ragioni di *fairplay* erotico.

III. Com-unioni (*All'orizzonte c'è sempre un dio in agguato*)

Constatate in che tipo di spazio pubblico e in che tipo di dimensione mentale suole gestirsi – gesticolandola – questa forma di “correttezza culturale”, permette di gettare una nuova luce sul sincronismo storico tra auge del meta-teatro partecipato e ipertrofia del meta-discorso socializzato: la necessità imperiosa, a conti fatti, di accompagnare ai formati d'immersione o interazione un doveroso supplemento di dibattiti, *aftertalks*, “incontri con l'artista”, *bords de scène*, etc. Momenti interattivi e edificanti di Cultura vissuta le cui costumanze precedono e, senza dubbio, travalicano le frontiere pratiche del teatro partecipativo.

Quando un certo numero di dispositivi spettacolari ne intraprese la formalizzazione “terminale”, il paradigma partecipativo era già passato per un'estenuante gavetta iniziata il giorno in cui si convocò il primo *aftertalk*. Se quest'*optional* culturale ha potuto applicarsi alle più svariate tipologie di performance (con l'eccezione sintomatica della musica), è perché, in largo anticipo su ogni riforma o dissoluzione dichiarata dei generi, ottemperò sin dall'inizio a un programma più o meno trasparente di “riqualificazione partecipazionale” del concetto di Arte, che fu il complemento simmetrico del massiccio processo di *artizzazione* della realtà intrapreso dal meta-discorso qualche decennio prima.

La mira implicita del dibattito post-spettacolo e dei formati confratelli è convocare le sensazioni degli spettatori, le loro constatazioni sincere, le loro reazioni spontanee a esprimersi e condividersi in un contesto sufficientemente performativo da garantire che spontaneità, sensibilità e sincerità siano interpretate (in ogni senso) secondo le previsioni, rispettando cioè un copione complimentoso, beneducato senza essere formale, e sostanzialmente consensuale, in molti casi a beneficio dell'opera, e in tutti i casi a beneficio del gesto in sé di commentare e dibattere.

L'intervento a questa classe di assembramenti socio-discorsivi si traduce quasi invariabilmente in un “gesto di parola”, una *performance* verbale o un semplice atto di presenza, che attengono al regime dell'azione nella misura in cui ciò che li rende *veri* e apprezzabili, culturalmente e socialmente, è proprio la loro mancanza di elaborazione, la loro discorsività incompiuta, la loro pregevole “freschezza”: trionfo paradossale di una “performatività dell'enunciazione” che John Langshaw Austin non osò immaginare, in cui l'unico contenuto della “presa di parola” è la presa di parola in sé come indice lodevole di *self-motivation*, disinvoltura espressiva e disponibilità a condividere l'indigenza dialettica. Ogni messa ha il suo Credo. Quello dell'*aftertalk* è la verbalizzazione reiterata come socializzazione della visceralità.

Prestazione libidinale e adesione ideologica convergono così su un terreno comune, *confessionale* in tutti i sensi. E giacché si vuole che la franchezza del dibattito usurpi i poteri silenziosi dello sbigottimento, è enorme l'impazienza di cui la Cultura dà spettacolo nel celebrare queste riunioni. Basti vedere con che benemerente regolarità si scatenano attorno all'opera i parafernalia della contestualizzazione. Con che protervia, in certi circuiti, si acclude al contratto di scrittura o programmazione l'obbligo per l'artista di una quota minima di *actions artistiques* (gli incontri col pubblico sono *actions* di questo tipo). Con che premura, d'altra parte, si invitano gli spettatori a consumare il senso dello spettacolo finché è caldo, e li si sprona a sviluppare un gusto artistico che è a conti fatti una variante della mania (affinché non siano mai sazi di esperienze culturali).

Tutte queste "liturgie dell'impazienza" in cui l'ufficio della comunicazione offre sollecitamente mille vie di sfogo alla commozione, e in cui il pubblico si auto-invita frettolosamente a stabilire con la persona fisica dell'artista una relazione che ha per motore il feticismo e per pretesto la didattica, replicano in fondo su grande scala il malinteso semantico che ha messo sul trono del dibattito psicologico novecentesco il concetto di *relazione sessuale*: concetto di cui Jacques Lacan ben argomentò l'assurdità strutturale, nell'affermare che la relazione, per il fatto di essere una relazione, non può in alcun modo essere sessuale, e che, se è sessuale, non può in alcun modo essere una relazione¹⁷. La distorsione che le retoriche dell'*aftertalk* impongono alla rappresentazione culturale dell'artista e della sua interazione con il pubblico è così, al tempo stesso, erotica e anerotizzante: tesa da un lato a dissipare le insidie o le tentazioni di un contatto meno che negoziabile e beneducato; dall'altro a conferire una specie di rassicurante evidenza osservabile ai benefici viscerali della pura e semplice prossimità fisica.

L'incontro con l'opera non sa estinguere l'imperioso primato intellettuale e istintivo dell'incontro con l'artista in sé. In qualche caso ne è il pretesto mal dissimulato. L'artista dev'essere presente (Marina Abramović ha tratto enormi profitti dalla constatazione di questo feticismo normativo)¹⁸; presenza fisica offerta al pubblico per *fairplay* libidinale nel tribunale benevolo del dibattito; ma anche risposta a un sottinteso *habeas corpus* nel tribunale severo della Cultura¹⁹.

¹⁷ Cfr.: J. Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora. 1972-1973*, Torino, Einaudi, 1985; Id., *Il seminario. Libro XVIII. Di un discorso che non sarebbe del sembiante. 1971*, Torino, Einaudi, 2010 (*Le séminaire. Livre XX. Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil, 1975; *Le séminaire. Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant (1971)*, Paris, Seuil, 2007).

¹⁸ Mi riferisco all'arcinota performance di M. Abramović nell'ambito della retrospettiva MoMA e al documentario omonimo diretto da Matthew Akers (*The Artist is Present*, 2012).

¹⁹ Nel 2016 il collettivo barcellonese Agost Produccions (impegnato nell'organizzazione di attività formative e nella diffusione della cultura teatrale e coreutica) elaborò un progetto dal titolo *Performances del debat*, che aveva come obiettivo di sostituire al modello invecchiato e palesemente viziato dell'*aftertalk* tradizionale un ventaglio di formati di confronto basati su trasformazioni sostanziali della tempistica, della dromologia, della spazialità e delle competenze normalmente associate alla prassi dell'"incontro con l'artista": di fatto, molti dei formati suggeriti prescindevano dalla presenza dell'artista, o obbligavano gli spettatori ad articolare posizioni dialettiche che non fossero l'espressione sincera della loro opinione personale (collaborai personalmente all'elaborazione di queste dramaturgie del dibattito). Inutile dire che, per almeno un anno, il progetto incontrò feroci resistenze da parte dei programmatori, di alcuni artisti e, quando si giunse a realizzarne alcune sessioni-pilota, di una parte fortunatamente molto ridotta del pubblico stesso.

È brutalmente ideologica (se la si legge attraverso Slavoj Žižek)²⁰ l'ostinazione commovente con cui spettatori e artisti difendono l'utilità di questi teatrini della condivisione, in cui i primi accettano gratamente di arricchire l'avventura poetica dei secondi trinciando opinioni rapide e sfogando urgenze sensitive intorno al lavoro (sempre "aperto"), di cui hanno assaporato or ora un antipasto; e in cui i secondi accettano gratamente di arricchire l'esperienza culturale dei primi mostrandosi artisti sinceri, ricettivi, umili, "semplici", perfettibili e comunicativi.

Si tratta certo, per quanto concerne il pubblico, di emendare, socializzandoli, tutti gli aspetti "inconfessati" dell'uso del teatro, a cominciare dal piacere estetico, che è assimilato a un'espressione di onanismo borghese e pulsione di morte finché non se ne rassegnino le motivazioni e pubblicino le emozioni. Ma è *in primis* l'opera d'arte (in quanto *opera* e in quanto *arte*), in un campo semantico tiranneggiato da diktat comunicazionali, a essere potenzialmente colpevole: peccato d'orgoglio, peccato originale – o peccato d'originalità – la cui oscurità e tossicità chiede di essere emendata con la massima urgenza nel Sacramento socio-culturale dell'ammissione pubblica, della glossa accorata.

Il fatto che queste manfrine culturali risultino poeticamente ed esegeticamente inservibili (un'esegesi propriamente detta vi riceverebbe un'accoglienza freddina) non è solo secondario: è in un certo senso necessario. Perché in sostanza nessuno degli utenti interessati, né i programmatori (che non si stancano di organizzarle), né il pubblico (che non si stanca di affollarle), né gli artisti (che non si stancano di sottometervisi), crede realmente alla verità dei contenuti o all'utilità del formato. Semplicemente, vi partecipano con le migliori intenzioni.

Ma perché? O per chi? Slavoj Žižek direbbe "per il soggetto che presuntamente crede": il cuore, il centro evacuato, la chiave di volta di ogni ideologia (ma anche, se si guarda alla prospettiva di Agamben, di ogni "dispositivo di gloria", paradisiaco o secolare che sia); nel caso in analisi, che è la "confessionalizzazione" dell'idea di Cultura, si può supporre che il soggetto *creduto credere* sia l'artista-cittadino e il cittadino-artista che, proprio grazie alla sua inesistenza (che ne fa l'oggetto di un pregiudizio positivo ed esclusivo), impedisce *de facto* all'*ekkleisia* della Cultura e alla sua missione regolatrice di disintegrarsi. Se le chiese fossero piene la chiesa non perderebbe tempo a predicare la sincerità della fede. Con la Cultura accade lo stesso: l'atto di fede vi surroga, anticipandole, tutte le pericolose potenze della ponderazione. La litania che la invoca è così ripetitiva perché nessuno vi crede veramente ma tutti considerano necessario e salvifico agire *come se* vi credessero. Incapace di cinismo schietto, il dibattito non può che essere candidamente neo-cinico. Il suo gemello *trash* e festivo sono i *meeting-extravaganza* motivazionali di certe imprese americane specializzate in *marketing* piramidale.

Ratificare discorsivamente e regolamentare persino gli aspetti più irriducibilmente libidinali dell'uso artistico (socializzarne, se si vuole, la sessualità in senso lato, mettendo sempre il corpo e la sensazione – dello spettatore e dell'artista – in prima linea nelle dispute attorno alla verità), non è solo la maniera peculiare della Cultura di ottemperare una volta di più al paradigma biopolitico che altri poteri esprimono in giurisdizioni

²⁰ Cfr. S. Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2014 (*The Sublime Object of Ideology*, London-New York, Verso, 1989).

diversamente oggettive, ma anche l'espressione spirituale della fase propriamente *farmaco-pornografica* di quel paradigma²¹: l'idea, in sostanza, di socializzare la sessualità (di declinarla in un simulacro di *relazionalità*) affinché una sessualità *sana e disinibita* (cioè intensivamente, impazientemente consumista) ci curi a sua volta di tutti i mali dello spirito. Se il *timos* dell'*aftertalk* può evocare sinistre associazioni con i gruppi anonimi di auto-aiuto nella lotta contro le dipendenze, è perché la taumaturgia generale del dibattito è tutt'altro che estranea a fervori terapeutici. Vi si fa ammenda della "tabe" (malattia e peccato) di essere spettatore e/o artista, socializzandone gli eccessi.

IV. Con-centrazioni (*And laugh, but smile no more*)

La tentazione – ma anche il pericolo estetico, poetico e teoretico, per i formati partecipativi in senso lato – è di prendersi per una soluzione quando dovrebbero pensarsi come un problema. Di crederci per esempio incondizionatamente progressisti quando (e i loro appetiti neo-confessionali da una parte, farmaco-pornografici dall'altra, lo annunciano a grandi lettere) sarebbe storicamente più corretto denunciarne gli aspetti regressivi. Regressivi e implicitamente reazionari sono per esempio i presunti *revival* comunitari e le palingenesi antropiche cui l'agenda socio-spirituale della Partecipazione fa costante riferimento.

Queste possenti mitologie comunitarie hanno imperversato tutte le volte in cui il dogma della Partecipazione si è invocato come una panacea per tutti i possibili mali politici ed estetici (e tutte le volte in cui si è creduto che i mali politici ed estetici invocassero soluzioni omogenee). Se si pensa alle Feste Rivoluzionarie, al *Festspiel* wagneriano, al *Thingspiel* nazista, al teatro di massa fascista, dissociare da suggestioni autoritarie il comunitarismo mistico che ha indorato, sin dagli albori della Performance Theory postmoderna, l'utopia di un teatro partecipato, è un'operazione piuttosto spinosa.

Quanto alla letteratura che ha argomentato sul carattere schiettamente performativo e partecipativo del rito, della festa, della manifestazione politica e di altre dromologie del collettivo, è difficile non subodorare un certo afrore totalitario nella forte tendenza dei nuovi decaloghi performativi a riprogrammare o ricondurre "culturalmente" tutto ciò che, in politica, in religione e nell'intrattenimento non era stato, fino a oggi, né eseguito, né pensato, né interpretato in base a determinazioni estetiche. Incoraggiata risolutamente dagli stessi poteri che in passato la scoraggiavano, la Partecipazione è uno spettacolo di democrazia spontanea che precisamente nella Cultura incontra il miglior impianto di raffinamento e artificio. Trattandosi di una pirotecnica, di un effetto speciale che si produce solo bruciando "buone cause" di ogni tipo, non stupisce che la sua apologia produca significative inversioni esegetiche di causa ed effetto.

Un'inversione di questo tipo è l'allucinazione recidiva delle avanguardie della pratica e di parte della teoria negli ultimi cinquant'anni: credere che, poiché il teatro viene dal rituale, l'unico teatro necessario, e l'unica vera necessità per il teatro, fosse un ritorno terapeutico al rituale e a tutto quanto potesse riprodurre o rieditarne su scala odierna

²¹ Cfr. B. Preciado, *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa, 2008, p. 111 ss.

l'antica intensità *timotica*. Abbaglio durevolmente refrattario al semplice sospetto che la singolarità del teatro fosse da rintracciarsi proprio nello snaturamento del rituale, cioè in quella stessa invincibile perplessità, quel surplus di miscredenza di cui lo si accusava; o che il dominio meta-discorsivo in cui si predicavano i nuovi primordi fosse, in sé, la versione più recente di un'incredulità che escludeva a priori ogni ritorno alle origini che non fosse, già allora, una pura *esperienza culturale* e una penitenza del meta-discorso.

Il culto postmoderno dei sudori arcaizzanti sembra dimenticare che per quanto la tragedia attica fosse debitrice di aspetti performativi, olistici e inclusivi alla dromologia sacrificale che la precedeva, la dromologia in questione non divenne *teatro* che nel momento in cui si corrippe, si formalizzò, si alienò, si impregnò di scetticismo e appetiti poetici.

Il riciclaggio d'utopia che opera nel nucleo delle retoriche partecipative non può a sua volta lavorare che per vuoti di memoria. Perché, esattamente come accade con la nevrosi spiccia, le rimozioni, le inversioni e generalizzazioni che economizzano sulla memoria obbediscono alla necessità di produrre un effetto confortante chiamato *identità*. In questa prospettiva di contraffazione identitaria per cui il sintomo, dimentico delle sue cause, può riproporsi su scale sempre variabili, la nostalgia strisciante dei vecchi dispositivi autoritari di controllo e dissuasione (che operava ancora per settori o sfere d'azione "discreti") è riciclata dalla Cultura come auto-persuasione generalizzata (che opera su una dimensione *all inclusive*, indiscreta per definizione, espansiva per natura). Il pubblico a connotazione multipla della postmodernità non è meno soggetto a una tentazione identitaria, a una credibile auto-rappresentazione di quanto lo siano stati, negli ultimi due secoli, i gruppi sociali a connotazione unica che selezionò e travolse il nazionalismo. Quei Popoli compatti e maiuscoli, soggetti dello (e allo) strombazzante delirio delle vecchie ideologie *Völkisch* non erano mai stati, di per sé, che la sintesi culturale delle pluralità minuscole di cui si compone la collettività reale.

A questa identità nebulosa e assai deficitariamente "partecipativa" è sufficiente divenire l'esecuzione cosciente, la performance mentale e fisica di un copione d'appartenenza, per abbandonare i territori di religione e politica e assurgere di colpo all'omicida quadratura del circolo che è l'ideologia. È sufficiente che il cosiddetto popolo tralasci di essere perplessamente (o ironicamente) se stesso, e accetti l'invito tossico a essere autore, attore e spettatore del suo proprio *reality* culturale. Smarrirà ogni coscienza della rappresentazione come rappresentazione: interpreterà energicamente una farsa monolitica che crede reale e, in casi estremi, biologicamente oggettiva.

Se la nozione di Cultura della fase del capitalismo avanzato è in tanti aspetti l'erede benevola delle demagogie che si brevettarono nel laboratorio dei totalitarismi novecenteschi è perché quei totalitarismi furono a loro volta la realizzazione – tragica e insipiente – della nozione di *Kultur* che si brevettò nel laboratorio filosofico dei nazionalismi. Fatti i debiti cambi di scala, e gli opportuni rimpiazzi di feticcio (dalla nazione alle Nazioni Unite; dal *popolo-che-odia* all'*Umanità-che-ama*), quella nozione non ha smesso di ottemperare infallibilmente al più essenziale dei suoi mandati: la deflazione generalizzata dell'ironia del collettivo e dei suoi spazi non programmabili di espressione; l'efficienza della partecipazione come antidoto alla sua verità. E l'esercizio del vitalismo ufficiale come prodotto squisito dell'anemia definitiva di una civiltà.

I greci sapevano che la differenza tra un governo del popolo retto dalla coscienza della rappresentazione (e della rappresentatività) come limite necessario o imperfezione salutare, e un governo del popolo retto dal rifiuto delirante di ogni rappresentazione o mediazione era la stessa che tra democrazia e olocrazia. Precisamente nella seconda (la più statisticamente esposta a epiloghi tirannici) accadeva che il fare, l'essere e il vedere, mantenuti rigorosamente separati in tutti i paradigmi progressi di mobilitazione religiosa e politica, si fondessero in una specie di accelerazione timotica e di spontaneismo psichedelico che squalificava ogni discriminazione di competenza, mansione e posizione.

Questo modello antico di dilettantismo dilagante, operoso e vagamente aggressivo può aiutare a interpretare in una nuova luce il ruolo assegnato allo spazio pubblico (soprattutto urbano) nell'ampio menù di applicazioni della cultura partecipativa postmoderna.

Si tratta in fondo di stabilire se ciò che determina la natura "pubblica" degli spazi comuni sia il fatto che appartengono a tutti o se non sia viceversa il fatto che *non appartengono* a nessuno a renderli propriamente comuni. L'adagio medievale che "l'aria della città rendesse liberi" era dettato dalla constatazione pura e semplice che gli spazi aperti delle città costituissero la sola porzione di territorio senza proprietari o signori conosciuti. Non è un caso che nell'antica Roma si chiami *forum* il vuoto in cui la collettività interpreta politicamente questa "indeterminazione", la sintesi spaziale dello stato d'apertura e di possibilità che dovrebbe caratterizzare la vera politica: la "vacanza" nel centro dell'urbe. Quando la collettività occupa lo spazio pubblico non lo fa, o non dovrebbe farlo, che per salvaguardarlo da ogni appropriazione indebita, da ogni privatizzazione o domesticazione indesiderabile. Si scende in strada per evacuarne i poteri che la sequestrano approfittando della nostra distrazione. Se ne riafferma la negatività strutturale e necessaria. La si espropria affinché nessuno (neanche il cosiddetto popolo, che è assegnatario divino del territorio solo nelle *fregnacce* di quattro ideologi) la faccia definitivamente sua.

Questa capacità di sceverare i motivi dell'azione è il vero e proprio rimosso del delirio di "riappropriazione" e "riconquista degli spazi comuni" che gode della massima audienza nel frasario delle attuali politiche culturali e rivendicazioni del settore²². Saccheggiano imprudentemente metafore che valsero per la mobilitazione totalitaria,

²² La bibliografia inerente è sterminata, ed è in generale assai armonica con una lettura indiscriminatamente *in progress* del fenomeno. Vale la pena ricordare, tra le sillogi di maggior rilievo: J.A. Sánchez y E. Belvis (dir.), *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorio disidentes*, México DF, Paso de Gato, 2015; V. Pérez Royo (dir.), *¡A bailar a la calle! Danza Contemporánea, espacio público y arquitectura*, Salamanca, Ed. Universidad Salamanca, 2008; Ea. y D. Agulló (dir.) *Componer el plural. Escena, Cuerpo, Política*, Barcelona, Cuerpo de Letra, 2016; E. Fischer-Lichte and B. Wihstutz (eds.), *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, London-New York, Routledge, 2013; A. Birch and J. Tompkins (eds.), *Performing Site-Specific Theatre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012; P. Rasse (dir.), *Le Théâtre dans l'espace public*, Aix-en-Provence, Edisud, 2003. Fra gli incontri accademici e simposi artistici che si sono occupati del tema in anni recenti, è opportuno segnalare: il Seminario Internazionale "No hay más poesía que la acción. Teatralidad y disidencia en el espacio urbano" (Museo Reina Sofía, Madrid, 12-13 Aprile 2013); il Festival Signal 2014 – "Urban Interventions urbaines" (CIFAS, La Bellone, Bruxelles, 27-30 agosto 2014); il simposio IFTR "Media, Politics, Performance: the Role of Intermedial Theatre in the Public Space" (5-6 maggio 2014, Onassis Cultural Centre, Atene).

l'industria mentale delle buone intenzioni vende il più delle volte come atto di occupazione collettiva dello spazio pubblico la territorializzazione di quello spazio eseguita da una parte della collettività che pretende o crede di essere la collettività *tout court*.

La versione più genuinamente postmoderna di questa usurpazione pseudo-identitaria per il fatto di programmare il suo carattere spontaneo e aleatorio (senza che la falsificazione ne intacchi le virtù timotiche) è il *flash mob*: intrigante autoritratto *express* di una cricca di entusiasti che dà e *si dà* spettacolo della sua contagiosa unanimità danzante. Rivoluzione *happy happy* che prende le strade d'assalto²³, fedele a una focsa equazione tra movimento e mobilitazione²⁴ (forse perché, come dichiarò Camus, "la musica giustifica l'azione"). E giacché il collettivo avventizio non *positivizza* lo spazio pubblico (cioè non lo riempie per migliorarlo) che espletando la sua auto-persuasione alla luce del sole, il *flash mob* costituisce a conti fatti il *coming out* del popolo più fantastico (e del più strutturalmente docile) che esista, quello di Internet, delle Reti sociali e della Telepresenza: perfettamente integrato in un dispositivo di cui non può delibarsi il potenziale d'emancipazione che al prezzo di esserne completamente dipendenti; e in cui non si gode vicariamente delle virtù della presenza che al prezzo di essere tecnicamente assenti e potenzialmente inesistenti.

A chi decida di esportare i formati della partecipazione negli spazi comuni (o meglio, a chi prediliga gli spazi comuni per l'innegabile plusvalore partecipativo che garantiscono), spetta la sfida di evitare che questa occupazione sia percepita ideologicamente come una cerimonia di devoluzione dello spazio comune a chicchessia, o come una congestione della realtà a opera dell'auto-convincimento mitico (quella del collettivo o quella dell'artista).

Ben si comprende la geremiade degli artisti per il fatto che la città non apre spazi ulteriori alle prestazioni di un'arte contemporanea che appare determinata, nell'inflazione incontenibile della sua domanda immateriale e della sua offerta materiale, a colonizzare tutti gli interstizi del mondo civilizzato. Non si sollevano obiezioni alla sovrana fregola artistica di sovrapprodurre e sovrapprodursi. Rifiutare la sete di onnipresenza della creatività è altamente impopolare.

E poiché l'obiettivo è di positivizzare in tutti i sensi la creazione (farne cioè un atto di presenza regolata, per escludere a priori la possibilità che sia qualcosa di più utile, ovvero un atto di assenza sregolata) è ovvio che l'entusiasmo *artizzante* reclami a gran voce la connivenza dell'entusiasmo legiferante, la cui performance specificamente

²³ *Flash mob* significa, letteralmente, "lampo di folla". Ma il neologismo gioca evidentemente sull'assonanza con parole inglesi che alludono *tout court* alla mobilitazione (*mobilization*) e al movimento (*move*). Per un'analisi informale del contesto legale del *flash mob* cfr. R. Carter, *Flash Mob Law: The Legal Side of Planning and Participating in Pillow Fights, No Pants Rides, and Other Shenanigans*, Chicago, American Bar Association, 2013; per un'analisi della storia del formato, rimando alla tesi di master di A. Junghans, *Der Flashmob. Strategie der Sichtbarkeit und Evidenz*, Norderstedt, GRIN Verlag, 2010.

²⁴ Sulla stessa confusione semantica e sul suo soggiacente programma dissuasorio si è appoggiata, negli ultimi anni, la campagna di marketing di molti *talent show*, soprattutto di quelli che cavalcavano il successo mediatico della *street dance*. Un esempio per tutti è il terribile *Fama Revolution* trasmesso dal Canale 4 (Mediaset España) nell'autunno 2010.

positiva è stata, negli ultimi vent'anni, farcire di regolamenti tutte le zone grigie, tutti i settori ancora fluidi, tutti gli interstizi della vita comune, affinché la gente non si vedesse più obbligata a esercitare ciò che restava del suo istinto etico. La legge che pretende di colmare ogni dilemma, è perfettamente analoga all'arte che pretende di congestionare ogni andito, ogni intervallo dello spazio di convivenza. E alla quale basta, per dirsi dissidente, invadere con coerenza i vasi periferici in cui era idraulicamente probabile che prima o poi la pompessero le istituzioni.

La dissidenza opera per definizione attraverso la diserzione, la violazione o lo spostamento di una sede assegnata. Nel caso specifico dell'intervento artistico, l'indice specifico di dissidenza dovrebbe dipendere dalla capacità dell'opera, più che di imporsi nell'ambito della realtà, di insinuare la sua forma nelle pieghe del reale, approfittandone come di una materia ancora plasmabile laddove la sua natura è ancora giuridicamente e politicamente indeterminata. Il suo programma non è né di fare docilmente dove si può, né di fare indocilmente dove non si può: ma di elaborare l'astuzia, la malizia che fuorvia il permesso e invalida la proibizione.

Aprire, a conti fatti, nuovi fronti di indecidibilità, di perplessità giuridica, di imbarazzo del giudizio è una sfida ancora e sempre formale, e non topografica. La sola ragione plausibile di aver disertato le focalizzazioni del luogo teatrale deputato dovrebbe essere una certa volontà di sfocare l'indice di evenemenzialità della performance. Gli artisti performativi cercano invece, il più delle volte, di attrarre l'attenzione, di essere vistosi, rumorosi e sorprendenti (con tutto il suo minimalismo, la performance è un genere strutturalmente scandalistico); di imporre all'attenzione della società civile l'autorità estetica della *delocazione*; di offrire una risposta intensamente isterica a un bisogno collettivo di partecipazione nei pochi luoghi in cui la collettività non lo ha ancora formulato.

L'effetto è a conti fatti di sottomettere la semantica della città all'incondizionato beneficio simbolico della Cultura come redenzione. O al principio sostanziale che l'arte può essere cattiva, ma che è invariabilmente buona la Cultura che la "partecipa" a quei settori urbani e sociali che non ne conoscono ancora le beatitudini. Baudelaire e Benjamin, sapendo che l'intrigo semantico della città moderna dipende precisamente dal suo deficit di creatività, intuirono anche che il solo incontro plausibile tra città e *poesis* non avviene che nel segno della coincidenza semantica, dell'incidente di senso, dell'*allegoria*: dell'unico dispositivo retorico che, a differenza di quanto accade con i *simboli*, intessuti della pretesa di essere captati e creduti seduta stante per il senso integrato che incarnano, non offra certezze di ricezione stabile o significato univoco. L'intenzionalità dell'*allegoria* si dissimula sempre sotto una maschera di co-incidentialità. L'arte non dovrebbe avere, nella città, altro scopo che di liberarne l'infinito potenziale allegorico; procedere a una sconsecrazione paziente dei simboli in uso (compresi i mantra dei valori universali), e astenersi da nuove consacrazioni, redenzioni, istituzioni, restituzioni o rivalorizzazioni; lavorare meno per concrezione che per discrezione; meno sull'integrazione dei corpi che sulla disintegrazione dei concetti. Ed essere sfrenatamente laica.

Urgono territori mentali in cui all'arte sia lasciata l'opportunità residuale di non essere né territorialismo velleitario, né totalitarismo succedaneo, né obbedienza

supina. Le zone *flou* della topologia culturale e della cartografia urbana potrebbero anche essere le sale tradizionali, se le si osserva senza feticismi: se si rinuncia a considerare entrambi, spazio fisico e corpo fisico, come garanzie assolute di effetti politici.

V. Com-prensioni (*A Ring to rule them all*)

Lo slancio degli anni Sessanta, erede suo malgrado di alcuni dei procedimenti ideologici sopravvissuti allo smantellamento dei fascismi storici (e principalmente dell'astrazione comunitaria che fu il loro sintomo più recidivo, la loro migliore chance di trasformismo e reviviscenza), fu così, inevitabilmente, la sinopia involontaria e accurata di molti dei miti che la Partecipazione doveva riunire, amministrare e somministrare nel crepuscolo della postmodernità: appello all'estetizzazione dell'esistenza²⁵, al superamento della barriera tra universo simbolico e pragmatico; teoresi spiccia e psichedelica *ante litteram* di una "terza coscienza" in cui si sovrapponevano definitivamente visione e vissuto; performativizzazione strategica, implicitamente borghese (e per questo trattata da Pasolini senza pietà), dell'idea di azione e di lotta; conflazione delle istanze politiche, spirituali, sociali ed esistenziali.

Vivaio ideologico della recrudescenza consumista in cui si sarebbe iscritto il corredo multiplo di libertà, istinti, improvvisazioni esistenziali e liquefazioni delle barriere cantato dagli studenti nell'interludio battagliero degli anni Sessanta, la *Weltanschauung* contestataria contribuì come nessuna ad accelerare le concrezioni terminali dei totalitarismi di nuovo segno denunciati dai situazionisti²⁶. Era sufficiente che, di quella *Weltanschauung*, il mercato (fresco esecutore di poteri già invecchiati) metabolizzasse le schegge ideologiche, le rivendicazioni farraginose, gli psichedelismi, gli edonismi, la sete d'esperienza e il culto per la fusione in un significante abbastanza proteiforme e inflazionario da contenerli, addomesticarli e "rentabilizzarli" tutti. La schiusa mentale, estetica ed esistenziale del Sessantotto fu in un certo senso il test statico della struttura

²⁵ Questo principio, che non cessò d'essere un retaggio tardo-romantico nella filosofia spiccia delle poetiche *beatnik* e *hippie*, godette nondimeno di una massiccia legittimazione sociologica nel pensiero di Erving Goffman. Furono precisamente le categorie performative introdotte da Goffman nello studio del comportamento sociale ciò che favorì il riflusso delle stesse utopie di estetizzazione della vita nella prassi teatrale "urbana" e più premeditadamente *cool* delle avanguardie della fine degli anni Sessanta (penso soprattutto ai coreografi reduci dell'esperimento Judson Church). Sulle convergenze tra teoria goffmaniana e prassi coreografica *post-modern*, cfr.: H. Thomas, *The Body, Dance and Cultural Theory*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003 (in particolare pp. 59-63); M.F. Rogers, *The Personal is Dramaturgical (and Political). The Legacy of Erving Goffman*, in A.J. Treviño (ed.), *Goffman's Legacy*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2003, pp. 71-84. Per un panorama specifico delle strategie di performativizzazione del comportamento quotidiano e viceversa, rimando tra gli altri a: S. Banes, *Terpsichore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, Macerata, Ephemeria, 1993 (*Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance* [1977], Middletown, Wesleyan University Press, 2011); Ea., *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham-London, Duke University Press, 1993; S. Paxton, *The Grand Union: Improvisational Dance*, in «The Drama Review», XVI, 1972, n. 3, pp. 128-134.

²⁶ Cfr. T. Frank, *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997.

mentale, del modo di percezione e del protocollo di (in)azione che siamo abituati a chiamare Cultura (e che allora invocarono, senza sapere cosa fosse il maoismo, come “rivoluzione culturale”): l’espansiva trasfigurazione, e in molti casi il mito negativo, la negazione freudiana, di un mercato a sua volta in espansione. O, per dirla con Roger Bernat, “The Friendly Face of Fascism”.

Il risultato è noto: una *politica culturale* istituzionalmente leale ai “valori” patentati dalla contestazione, tutta tesa a esaudire metaforicamente un’utopia di emancipazione totale che i mercati e Internet esaudiscono *de facto* come consumo. Il controllo è più serrato se la Cultura ci persuade che un modello partecipativo nostalgico, da agognarsi ed esperirsi creativamente, è il miglior antidoto a un paradigma di consumismo global che ne sarebbe scevro. Anche la pasta industriale si vende meglio associandola a gialle distese di grano (la lotta di classe muore di bucolicità). Condito con le melodie della persuasione, il basso continuo della dissuasione quasi non si nota. Ma la musica è la stessa. Gli artigiani ideologici di una politica culturale che agli artisti commina come non mai il disbrigo della metafora e della nostalgia sono gli stessi che hanno autorizzato, fomentato, sbrigliato le ipertrofie, la Messa Nera, la Festa senza fine della New Economy e dello Stato-impresa.

Se la si smaschera come il riciclo controllato e funzionale delle utopie fuori corso come una riduzione simbolica e confortante del Sessantotto su scale compatibili con le necessità del nuovo ordine, l’idea di partecipazione che è venuta configurandosi negli ultimi decenni (dallo spettacolo d’immersione al dibattito), rivela straordinarie parentele concettuali con alcune delle modalità poetiche che a loro volta, negli anni Settanta, costituirono il sintomo o la de-negazione del sentimento cruciale di ripiegio ideologico che afflisse le generazioni contestatarie una volta revocata la performance della Rivoluzione Culturale.

Che esistesse una certa pressione a trasformare gli strascichi fantasmali del Sessantotto in utopie fruibili positivamente lo dimostrò la tempestiva ideazione all’inizio degli anni Settanta (sullo sfondo della passione crescente, nel gruppo dei coreografi americani coevi, per i dispositivi, le installazioni, le “attività guidate”) della *Contact Improvisation*²⁷. Senza nulla togliere all’ingegnosità della proposta di Steve Paxton, alla vastità della rete di adesioni esistenziali che seppe a suo tempo suscitare, e alla preminenza del suo influsso nella storia recente delle tecniche, è difficile non leggerla a posteriori come un’allegoria fisiologicamente detagliata delle stesse nostalgie e velocità che hanno fatto il marketing delle politiche culturali d’oggi.

Non solo perché l’improvvisazione di contatto era la prima modalità performativa a proporre intuitivamente l’abolizione del pubblico tradizionale non per esclusione ma per inclusione (riformulando la danza come esperienza; e invitando lo spettatore a fruirne nella sola maniera possibile, cioè vivendola); ma perché ricostituiva, in una

²⁷ Per informazioni più dettagliate sul fenomeno storico e sulla poetica soggiacente della *Contact*, cfr. tra gli altri: C.J. Novack, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1990; M. Keogh, *The Art of Waiting: Essays on Contact Improvisation*, Leeds, M. Keogh, 2001; C. Pallant *Contact Improvisation. An Introduction to a Vitalizing Dance Form*, Jefferson, McFarland, 2006; S. Paxton, *Contact Improvisation*, in «Theatre Papers», IV, 1982, n. 5.

cellula di spazio (un dispositivo *in nuce*) e nella norma di comportamento scenico esclusiva di quella cellula, una dromologia che era in tutto e per tutto la versione ridotta, corporea, intimista e centripeta del clima d'amore universale, creatività emancipata, tenerezza relazionale, uguaglianza somatica e, per dirla tutta, innocenza infantile, che il conato rivoluzionario del Sessantotto non era riuscito a imporre come una palingenesi *centrifuga* al sistema-mondo.

La *jam* di *Contact* ottemperava, in questo senso, all'illusione che il *discorso* di emancipazione predicato senza successo fino a pochi anni prima potesse essere coltivato come esperienza corporea in una cornice che si voleva al tempo stesso culturale (la *Contact* era indubbiamente arte) e naturale (la *Contact* era indubbiamente sport – precisamente come una prassi in bilico tra sport e danza la presentava Paxton nel '72). Il contatto si costituiva, per così dire, al riparo dalla fuga in avanti della Storia, come un dinamismo perfettamente circolare di retro-alimentazione energetica. O come un sistema equilibrato di compensazioni dinamiche che poteva valere a sua volta come compensazione somatica di un certo disincanto politico.

Ricca di retoriche ben stagionate sul primato della sensazione e dell'emozione, la *Contact* era altresì profetica nella succinta gamma di valori cinetici che ne costituivano il decalogo: fondendo istanze didattiche ed espressive, ginniche e performative (la *Contact* si impara esercitandola; non si richiede formazione pregressa; l'esercizio auto-didattico della *Contact* è già un atto di creazione), la nuova tecnica proponeva un incontro senza barriere tra “soggetti fisici”, basato sull'abolizione circostanziale delle distanze sociali, sull'interscambio ponderale e sulla trasformazione degli impulsi momentanei (fisici e percettivi) in risposte dinamiche immediate. Tutta la sua gestualità puntava, una volta di più, a sostituire il principio gerarchizzante di responsabilità con una buona novella di *responsività*, e a sostituire la vecchia nozione di conoscenza (tecniche, scuole, destrezza, memoria) con procedimenti di tipo schiettamente cognitivo (sapere di prossimità, conoscenza per contatto, goffaggine spontanea, immemorialità); a ratificare una volta di più l'efficienza probatoria della presenza fisica, e a censurare implicitamente ogni residuo di inibizione o inazione.

Inutile aggiungere quanto tutto questo si considerasse socialmente, spiritualmente, fisicamente salutare, e quanto si sottolineasse, dalle pagine di «Contact Quarterly» (la *Pravda* degli improvvisatori del nuovo tipo)²⁸ la valenza correttiva e pedagogica della prassi improvvisativa. Che si trattasse di un ulteriore modo d'ingresso dell'uomo nella fase della libidine autoimmune o dell'autoimmunità libidinale è ulteriormente confermato dalla peculiarissima dislocazione di cui la *Contact* fece oggetto la sessualità.

Erede di mille vaneggiamenti recenti sulla rinaturalizzazione e diserotizzazione del sesso (assimilato ideologicamente a un parossismo ludico d'innocenza; qualificato come “esperienza”) e forte della militanza gay di Paxton in favore di una sessualità meno connotata dalla sclerosi dei ruoli e dall'asimmetria dei poteri, la *Contact* fu a sua

²⁸ Cfr. N. Stark Smith and L. Nelson (eds.), «Contact Quarterly»'s *Contact Improvisation Sourcebook. Collected Writings and Graphics from «Contact Quarterly» Dance Journal 1975-1992*, Northampton, Contact Editions, 1997.

volta lo scenario di un'inopinata porno-farmacopea: se da una parte esortava i partecipanti a esprimere il vissuto sensuale dell'esperienza (per esempio a sospirare e mugugnare le sensazioni di strofinamento e acquiescenza fomentate dalla *jam*, senza mai verbalizzarle), censurava dall'altra con severità, come slealtà o malinteso, qualunque uso impropriamente sessuale o genitale delle situazioni di prossimità generate dall'esercizio. Erezioni, *frottages*, avances sfacciate o timide masturbazioni sarebbero stati tutti il segno di un'inaccettabile perversimento non solo del programma di fraternità espletato dalla *jam*, ma anche e soprattutto del programma di sessualità *disubicata*, diffusa, sana e incolpevole che aleggiava su tutta la sua dromologia, come la promessa di un orgasmo altamente democratico e, a conti fatti, di una "relazione sessuale" nel senso più letterale dell'espressione. O di un viaggio che appassiona e consola perché non va da nessuna parte.

VI. Com-pensazioni (*Amami, Alfredo, quant'io t'amo*)

Non sorprende che, in piena *festivizzazione* del Reale, la Cultura accetti debitamente di essere la declinazione ottimista di un'arte che vede finalmente inquadrato, riconosciuto, promosso e nobilitato il suo ruolo, già secolare, di guastafeste; e che la stessa Cultura si accordi con la tonalità dei consumi generali, assumendo i tratti francamente deprimenti di una festa durevole, costruttiva e sostenibile. Sostenibile, soprattutto, perché laddove il mercato sprona con assoluta inverecondia al consumo di beni, il catechismo culturale sprona castamente al consumo di *esperienze*.

La voce che ammonisce a lasciarsi trasportare dall'artista verso territori sconosciuti e perigliosi tradisce con precisione terrificante la segreta analogia tra questo modello di "avventura poetica" e il turismo che, assurto a paradigma della superfezazione dell'acquisto materiale in acquisizione "vivenziale" (o della "vacanza" in peripezia, del relax in isteria), è anche il comportamento più illustrativo dello *Zeitgeist* del consumismo avanzato. Nel peggiore dei casi (quando cioè la si condisce con le migliori intenzioni), la Partecipazione come norma di approssimazione all'arte diventa la versione più estrema, ma anche la più tristemente nominale, la più metaforica, dell'avventura a pagamento, dell'emozione *programmata* che riassume ogni nozione di tonicità esistenziale nel nuovo ordine di consumo: riduzione della vita all'esperienza (meglio se falsa); e riduzione del pensiero all'azione (meglio se omeopatica). Quel che conta è viaggiare. *Ex-per-ire*.

Se l'aspetto più pertinente della festa è di rappresentare uno spazio di sospensione, di elisione provvisoria dei parametri di valore statuiti dal sistema economico e giuridico vigenti, nulla è più strutturalmente festoso che sborsare il prezzo esorbitante di questi pacchetti-vacanza che offrono l'esperienza *senza prezzo* di perdersi (normalmente nella natura selvaggia e nell'esoterico esotismo di civiltà *altre*), laggiù, dove l'Occidente turistico finge di non avere ancora affondato la grinfia mercivendola. Essere turisti senza esserlo è la più cara, la più ambita delle *delikatessen* esistenziali.

Vi è qualcosa di intollerabilmente spoetizzante nella vendita e nell'acquisto di ciò che è, per definizione, immateriale. L'intensità dell'esperienza è là per abbattere in

plusvalore immateriale il plusvalore economico del prodotto. *Esperienza* è, in questo senso, il sinonimo di un delicato processo di soggettivazione e rimozione dell'infamia oggettiva dell'acquisto.

A teatro accade qualcosa di simile. Se si riesuma la vecchia, balsamica metafora dell'artista scenico come puttana (*pro-stituto* nel senso etimologico dell'aggettivo: esposto allo sguardo perché si possa contemplarlo come un bene passibile di acquisto; e prezato per il talento di essere *quasi* credibile come la prostituta è *quasi* credibile nella simulazione di piacere per cui la si paga), si comprenderà come la storia secolare del teatro "riformato" abbia espresso una volontà crescente, presso artisti e pubblico, di sottrarsi alla taccia che comportava, per l'economia poetica della creazione, il costume scostumato dell'acquisto, del contratto, della vendita, del possesso, del *ius uti et abuti* che si applica ai consumi di tutto ciò che è effimero.

Ora, poiché era ed è strutturalmente inimmaginabile eludere la tabe primitiva della transazione economica, la strategia è dissimulare il contratto – o rimuoverlo – opponendogli le virtù della sincerità, con i puritanismi annessi e connessi. È forte la tentazione, per questo, di ripensare la parabola del teatro contemporaneo come la storia di un realismo *immunologico*. O di rileggere in chiave puritana – per non dire calvinista – l'ascesa novecentesca dei concetti di dignità lavorativa che, applicati come correttivo agli imponderabili "quantitativi" della creazione artistica, ne eludono di colpo tutti gli aspetti canaglieschi, tutta l'incompatibilità con i parametri di produttività o accumulazione, inaugurando, va da sé, una lunga stagione di deprezzamento della qualità.

L'ipocrisia borghese più codina è convincersi che il denaro dato alla prostituta puzzerà meno del potere d'acquisto (o del potere *tout court*) di cui fa le veci, se la puttana ama *davvero* il cliente (e se la sua sincerità è abbastanza forte, almeno nel XIX secolo, da sacrificarle la vita)²⁹: evoluzione naturale del pregiudizio che la committenza è meno committenza se sussiste il patto silenzioso di dimenticare che ha avuto luogo. In due secoli la prostituta artistica si è moralizzata. Diciamo che ha perseguito con ostinazione quasi pornografica il surplus di sincerità, di trasparenza, di impotenza che la legittimava moralmente e la integrava socialmente.

Nello stato attuale delle cose dell'arte la versione *hard* di quella trasparenza, il grado *snuff* di quella franchezza, il pudore terminale dell'artista leale fino all'abnegazione si traduce in una non-prestazione venata di ostilità e riluttanze: già dagli anni Novanta questi denota non senza malumore una riluttanza virtuosa a dare la sensazione che il suo prodotto sia un prodotto e che appartenga a una sfera a conti fatti voluttuaria dell'esperienza; e coltiva l'ineffabile superiorità morale dell'inadempienza estetica, senza gli opportuni adeguamenti di tariffa.

È certamente vero che questa deflazione della prestazione artistica (capace di definire un contesto di creazione più arbitrario che mai) ha coinciso, sintomaticamente,

²⁹ Sarà sufficiente ricordare, tra le altre, la Manon Lescaut dell'abbé Prévost, la Marguerite Gautier di Dumas, la Violetta Valéry di Verdi, La Torpille di Balzac, la Nana di Zola. Sulla diffusione del tema della prostituzione nella tradizione romanzesca ottocentesca cfr. J.-C. Vareille, *Le Roman Populaire Français (1789-1914). Idéologies et pratiques*, Limoges, Pulim/Nuit Blanche, 1994.

con la frenetica inflazione del pathos culturale inerente, e con la chiamata della curatela ad amministrare quel pathos. Ma è anche vero che, per il fatto di vivere in felice concubinato con l'invincibile avanzata della legge di mercato, una miseria così esibita comporta il rischio di nuove e scandalose epifanie dell'oscenità di quel contratto che era riuscita, per un paio di secoli, a sottacere. La macchietta che illustra brutalmente questo paradosso è quella dello spettatore incolto (o soltanto insincero) che si indigna di dover pagare per le nullità totali erogate con i crismi dell'avallo culturale dal mercato artistico e teatrale.

Lo scandalo è evitabile solo se non si lascia al pubblico il margine di sospettare la nudità del re, e la poco casta nudità del contratto sovrano. Si dovrà insomma indurre il cliente ad amare in pensieri, parole e opere la prostituta che paga, espiando a sua volta di tasca propria la colpa primitiva dell'acquirente, e l'iniquità strutturale di essere spettatore. Faccia lui, a colpi di sincerità, esternazioni e prestazioni, ammenda delle vergogne del contratto. In cambio di questa contrizione operosa riceverà l'esperienza vicaria, il *tour* avventuroso e perfettamente circolare della terra esotica di un'arte che *si nega per restituirlo a se stesso*, che *scompare per fargli spazio* (e al tempo stesso gli fa spazio per non scomparire). La Partecipazione è penitente *perché* è festosa. Ed è festosamente espiatoria perché a definirvi libidinalmente lo statuto dello spettatore volenteroso è, dopotutto, un osceno desiderio di promozioni morali ed esperienze auto-ipnotiche.

Così, mentre gli artisti e ideologi della partecipazione non si stancano di pontificare sui debiti e crediti simbolici dello spettatore teatrale o utente di cultura, evitano con cura di toccare il solo punto che permetta di articolare una definizione oggettiva del suo statuto: il fatto di avere pagato. Ci si guarda bene dal ricordare al viaggiatore motivato che la tappa più selvaggia dell'avventura – e la sua ragione libidinale – è la fattura finale. Non fa eccezione lo spettatore non pagante degli spettacoli “offerti alla cittadinanza”: la sua committenza, stando al mantra delle politiche culturali, è la più sublime (in realtà la più sublimata) di tutte.

Pochissimi artisti hanno raccolto la sfida, in anni recenti, di girare il coltello in questa piaga³⁰. È desiderabile e necessario un formato non indulgente (e non auto-indulgente) che si proponga di decostruire la posa d'innocenza di un pubblico a cui la Buona Novella partecipativa promette, se si sottomette doverosamente alla sua terapia, di ridare il candore gioioso, leggermente infantile e disintossicante di un'esperienza senza prezzo, di una nuova verginità: un *contatto* senza *contratto*. La Cultura non è in fondo che un'enorme impresa di *repuceutage*: si è bimbi di nuovo e per sempre.

³⁰ Un progetto interamente dedicato a rilevare e trattare i paradossi della committenza “cittadina” era, nel 2015, *Que puis-je faire pour vous?*, intervento performativo per spazi pubblici della compagnia belga Das Fräulein Kompanie (dir. A.-C. Vandalem), in cui l'accordo con i singoli cittadini e con le collettività sulla forma e sul contenuto della prestazione artistica si realizzava pubblicamente e senza intermediari in appositi “moduli di negoziazione” disseminati in punti strategici della città.

VII. Com-passioni: “We are the Children”

Davanti alle molte pretese didattiche dei formati di partecipazione occorrerebbe chiedersi se il senso dell’insegnamento che ci si compiace di impartire non afferisca dopotutto alla deformazione pedagogica di lungo corso che raccomanda di fare della vita del bambino postmoderno una giostra permanente di esperienze ludico-formative che lo proteggano dall’abisso traumatico e diseducativo dell’angoscia, del tedio o dell’accidia; chiedersi se a conti fatti il teatro di partecipazione non contribuisca a suo modo alla campagna congiunta (e per il momento trionfale) di *nurserificazione* del mondo adulto³¹; e se le prediche sulla capacità positiva del pubblico performante di esprimersi e, esprimendosi, di condividere i crediti artistici del *progetto* (la parola magica che manda allo sfascio la mostruosa egolatria dell’*opera d’arte* – questo relitto d’*ancien régime*) non siano un’applicazione, a loro volta, della paralogia preferita dai pedagoghi dell’ultimo secolo: che i bambini siano tutti *naturalmente* artisti.

Paralogia che conduce a sua volta a due sintesi brillanti: la prima è che, poiché tutti i bambini sono artisti, allora *tutti gli artisti sono bambini*; la seconda è che, se ci applichiamo con sufficiente entusiasmo a ritornare bambini, *saremo tutti nuovamente artisti*.

Per tornare a un *exemplum* post-contestataro, non è un caso che nel ricettario delle prime poetiche performative e partecipative, accanto alle taumaturgie della *Contact* e del *Flocking*³², svolgesse un ruolo così eminente la nozione di *Task Oriented Work* (“lavoro orientato a un fine”), che sostituiva democraticamente l’esecuzione di partiture sceniche complesse con lo svolgimento materiale e corporeo di compiti semplici. E non è un caso che questa prassi, prima che Anna Halprin (la sua madre indiscussa) la convertisse in un comportamento scenico per interpreti adulti, fosse stata brevettata nel contesto didattico della danza per bambini³³.

Così, il pregiudizio che pone la creatività in cima alla classifica dei destini umani – che fa sì che tutti desiderino essere creativi per evitare l’appocamento di un’esistenza inespressiva – sposa infine il pregiudizio che pone l’infanzia in cima alla classifica delle condizioni umane – che fa sì che tutti si aggrappino famelicamente, in maniera più o meno triviale, alla retorica del *forever young*. L’artista-bambino è il super-ego fantasmatico che non ci si stanca di comminare alla collettività nel giardino d’infanzia delle attività culturali.

³¹ Cfr. P. Muray, *L'impero del bene*, Milano, Mimesis, 2017 (*L'empire du bien*, Paris, Belles Lettres, 1991).

³² Il *Flocking* è una pratica d’improvvisazione collettiva (specialmente diffusa nei settori della danza-terapia e della danza d’inclusione) che, come suggerisce il nome, consiste nello sviluppare un sincronismo imperfetto e continuo adattando alla dinamica di movimento e spostamento del gruppo le logiche intuizionali e cognitive del gregge o dello stormo. Inclusa nella prassi sperimentale delle avanguardie americane degli anni Settanta, è stata oggetto di un forte revival (e ha ricevuto il suo nome definitivo) a partire dagli anni Novanta.

³³ Cfr.: J. Ross, *Anna Halprin. Experience as Dance*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2007, pp. 49-62; A. Halprin, *The Marin County Dance Co-operatives: Teaching Dance to Children*, in Ea., *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*, ed. by R. Kaplan, Middletown, Wesleyan University Press, 1995, pp. 25-36; U. Schorn, *The Life/Art Process: Building Blocks for Creative Action*, in G. Wittmann, U. Schorn and R. Land (eds.), *Anna Halprin. Dance – Process – Form*, London-Philadelphia, Jessica Kingsley Publishers, 2015, pp. 57-92.

Il *twist* concettuale è dunque più complesso di quanto sembri: non si tratta semplicemente di invitare il pubblico a una gioiosa regressione. Ma di presentare questa regressione come un “compito” gravido di promesse e sottintesi in materia di auto-redenzione civica e responsabilità politica.

Dar voce al fanciullino assume pertanto tutta la dignità di una prestazione artistico-lavorativa che risulta tanto più edificante perché si ama presentarla al tempo stesso come auto-educazione, auto-espressione e auto-legittimazione: creazione e *ri-creazione* dello scolaro-lavoratore-artista (la trinità fascista per definizione).

Questa “esazione” al mondo adulto di una benintenzionata performance di puerilità rimanda a sua volta al poderoso imballaggio di responsabilità (simbolica, morale, sociale) di cui pedagogia e mercati avvolgono la figura, sempre più mitica, del bambino: vittima potenziale di tutti gli abusi (e dunque nume della postmodernità vittimologica); destinatario potenziale di tutti i sentimenti (e dunque nume della postmodernità emozionabile); fonte potenziale di tutte le purezze (e dunque nume della postmodernità immunologica).

La preminenza teologica ha un prezzo. E il prezzo è di assegnare all’infanzia (e per estensione all’artista-come-*puer-aeternus*) l’insostenibile compito di redimere il mondo adulto dalla colpa di essere adulto, o di offrire un terreno fertile per il lavoro cimiteriale dell’espiazione collettiva. Essere bambino (o essere artista) è il più duro dei lavori. Ma comporta privilegi e attenuanti generici: il primo è la licenza incondizionata di vittimismo – non si può dire che le avanguardie performative l’abbiano esercitata con morigeratezza.

Il secondo è il diritto naturale all’incontinenza: vi è una forte pressione a ratificare giuridicamente il fascino indiscreto della dissidenza artistica, affinché gli artisti – bambini problematici il cui incontenibile potenziale di creazione ha la forza di una necessità fisiologica soprattutto dacché il corpo vi ha assunto un ruolo così eminente – non si vedano soffocati dal mondo adulto e dalle sue stitichezze. Creando ovunque e senza ritegno con fisiologica spontaneità, in forza di un’idea di creatività che fa involontariamente suoi, con esiti meno che lusinghieri, i termini di una questione analizzata da Freud come “ambivalenza delle feci”, gli artisti esigono con rabbia infantile la tutela della stessa rivoluzione che sono ufficialmente incaricati di scatenare.

Il terzo privilegio (e su questo non mi dilungherò) è il diritto a un’ignoranza presoché assoluta, che è al tempo stesso sinonimo di purezza e patente di veridicità. Che l’apologetica dell’infanzia e l’esaltazione ricattatoria del futuro come antidoti al mondo adulto e al sovrappeso del passato in generale siano strategie di snellimento culturale inconfondibilmente fasciste è un pensiero che non intacca minimamente le super-simmetrie della Democrazia Pedofila. Tutt’altro: vero *turning point performativo* dell’idea di educazione superiore, infarcito com’è di sconti intellettuali e retoriche lavorative, fragrante di impresarialismo *rock-and-roll*, il “processo Bologna” è a conti fatti solo un’ulteriore applicazione di questa micidiale armonia tra istanze di *nurse-rificazione* e istanze di responsabilizzazione. Apprendere è un gioco da ragazzi, cioè l’ottemperanza di un contratto di produzione (o il pagamento di un debito che si ama presentare, positivamente, come accumulazione di crediti).

VIII. Con-fusioni (*Will you still Love me Tomorrow?*)

Causa ed effetto, pretesto e finalità di tutti i cortocircuiti semantici che afferiscono al nucleo del *turning point* partecipazionale e che ne fanno un impagabile strumento di contraffazione del consenso, rimandano in fondo a un'equazione tra Arte e Cultura che sembrerebbe meno inaccettabile se non fosse così sospettamente indiscussa, così lessicalizzata, così automatica. A ben vedere, la Cultura di cui si predica come di un diritto-dovere inalienabile non è, per il momento, che il meta-consumo, ammortizzato in esperienze e socializzazioni, di tutto ciò che, nella prassi artistica propriamente detta, potrebbe ancora sottrarsi al sistema di verità definitive, correttezze politiche, principi condivisi, buone intenzioni e mantra indefettibili che costituisce la religione festiva di oggi – ciò che Philippe Muray ha descritto impietosamente come “Impero del Bene”³⁴.

Cultura è l'esorcismo collettivizzato di quella *part maudite* di cui l'arte è stata per secoli l'espressione residua; la positivizzazione di tutta la negatività di cui l'arte è stata asilo prima che l'artista divenisse affidatario ufficiale del compito di offrire al mondo redenzioni simboliche e omeopatiche; è la purga inclusiva, il processo definitivo di beatificazione dell'artista, la sua rieducazione come *operatore culturale* e *portavoce* della comunità, giusto tra i giusti di un sistema che non ha mai coltivato con più arroganza la sua persuasione di essersi accaparrato tutte le verità morali; è delirio di un discorso che si pretende esperienza e di un'esperienza che si pretende discorso; apologia demenziale, per questo, di un sincronismo conciliatore, quando non di un'equazione terminale, tra teoria e prassi; è la sistematizzazione dell'*horror vacui* inaugurata dal pensiero positivo e dal Neo-positivismo (po)etico; è l'eliminazione mediatrice di tutti gli interstizi in cui potrebbe prodursi, nell'incontro tra arte e soggetto, qualcosa nell'ordine dell'imprevisto, del trauma, o del puro e semplice rifiuto; è la “denervazione” lessicale di ogni sintassi estetica; ed è il tripudio autoimmune di un sistema che si sforza in ogni momento di prevenire le accuse di inconsistenza rieducando l'utente-spettatore con tutte le grottesche premure di quarant'anni di Nuova Pedagogia (la pseudo-scienza che sta alla Cultura come il sacerdozio sta alla religione), attraverso l'esperienza, il gioco, la condivisione, lo spirito di gruppo, l'intrattenimento, la disinibizione, l'auto-motivazione; è la delega, ai ricettori di una realtà (artistica o fattuale) dalle cause sempre più oscure, del lavoro di “gesticolare” la causalità; e divenirne essi stessi la “causa mancante” (finale, strumentale e formale).

Che in nessun momento si lancino sfide insormontabili alla capacità di pensiero complesso e autonomo dello spettatore; che non ci si trovi mai nella congiuntura di dover ripudiare per ignoranza e mancanza di mezzi intellettuali le redenzioni della creazione contemporanea e il vantaggio sociale che comporta essere un membro attivo delle liturgie correlate; che non si incorra nell'egoismo di tenere per sé i propri pensieri o di darsi il tempo di strutturarli in forme troppo complesse perché ne sia fluida la comunicazione; che si abbia la compiacenza di prevenire con la pienezza vivente del partecipare la dannosa inconsistenza dell'essere; e che non ci si annoi in nessun momento.

³⁴ Cfr. P. Muray, *L'impero del bene*, cit.

Rivendicare il discrimine perduto tra arte minuscola e Cultura Maiuscola significa anche e soprattutto poter ripensare la relazione tra pubblico e artista (i due attori del dramma partecipazionale) sulla scorta di un analogo discrimine tra *agency culturale* e *agency poetica*. Se si ipotizza che qualunque fatto artistico renda ragione di entrambi i parametri (risulti cioè necessariamente da una sintesi di queste due *agency* nella persona di un unico “agente” creativo), sarà indispensabile annettere al debito con la Cultura e alla sua filtrazione inevitabile – persino imprescindibile nell’esercizio dell’arte – tutto ciò che l’artista sa molto prima di mettersi all’opera, tutto quanto precede il gesto di formalizzazione (in termini di valori, discorso, categorie, parametri, formati, abilità acquisite, tecniche, scuole, dati di conoscenza oggettivi ed esterni, fonti di ogni tipo): tutto quanto, a conti fatti, sia passibile di essere condiviso, conosciuto, commentato da un pubblico che vive nella stessa temperie culturale dell’artista; o tutto ciò che, per ragioni oggettive o circostanziali (per essere parte della cultura data, o parte già nota della prassi dell’artista), non esclude e anzi fomenta possibili usi comunicazionali dell’opera.

La cosa che, in mancanza di termini migliori, chiamo qui *agency poetica*, non può descriversi che come la componente enigmatica, il differenziale di un gesto di formalizzazione che insinua nell’opera il germe incalcolabile di ciò che non è previamente noto, né condiviso, né lessicalizzato; di ciò che l’artista stesso ignora o di cui non saprebbe rendere ragione; di un’interferenza inopinabile nella trasmissione dell’opera come atto di comunicazione e in tutte le comunicazioni che possano riguardarla.

Se, d’accordo con Vilém Flusser, consideriamo la Cultura vidente come un programma concepito per produrre le infinite varianti di risultato già iscritte nel suo atto di programmazione, sarà un gesto artistico interessante solo quello che riesce a estorcere al programma, grazie a un errore o a un’erranza del sistema, il più *improbabile* dei risultati³⁵. Solo in questo modo la creazione riesce a essere molto più che un sintomo delle auto-rappresentazioni del suo tempo, e molto più che l’ennesima applicazione delle regole di visione e delle prese di posizione che quel tempo ha già incluso o previsto nel protocollo generale della cosiddetta Cultura.

Agency poetica è questo segmento infinitesimale e a sua volta inderogabile di improbabilità cospirante. Consente agli artisti di essere molto più che i soldatini del bene comune, molto più che i burocrati dello scandalo programmato di cui l’Impero del Bene ha bisogno per coltivare il mito strutturale della sua emancipazione, della sua democratizzazione.

E poiché quella democratizzazione posticipa indefessamente la sua formalizzazione invocando tutto il tempo l’idea feticista di progresso, non devono stupire i culti e credi comminati, nel frasario culturale della democrazia trionfante (o della democrazia autoritaria: quella nel cui nome si imprigionano in Europa gli oppositori), al mito, a sua volta, del *work in progress* e dei formati “aperti” (il teatro d’immersione è tra quelli): perché prestano facilmente il fianco alla procrastinazione, diluizione e redistribuzione della responsabilità formale. L’esegesi dello spettacolo partecipativo è costantemente esposta al rischio di spacciarlo per un contenuto quando è solo un *formato* (in base a

³⁵ Cfr. V. Flusser, *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Roma, Fazi, 2009 (*Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen, European Photography, 1985).

una confusione che i maghi del *marketing* e del *branding* dominano con pervicacia); peggio, di avallare l'ipotesi che essere un formato sia la soluzione automatica al suo problema di *forma*. Ma il solo parametro che permetta, se non di circoscriverla, almeno di salvaguardare la singolarità dell'arte, attiene in ultima analisi al dovere ineluttabile, per gli artisti, di dispiegare l'astuzia sovrana, l'eccezione di una forma.

E giacché solo una rinuncia adulta all'innocenza crea le condizioni per disattendere le pretese d'innocenza della collettività, non si è artisti se non si accetta, accanto al segmento positivo della creazione, quello che artista e pubblico attingono per il fatto di partecipare alla Cultura del loro tempo, questo segmento *negativo*, in forza del quale il contatto tra pubblico e creazione spiazza ogni ipotesi di mediazione, ogni regolazione dell'esperienza, ogni pretesa di lealtà, ogni comunicazione e confessione; o in forza del quale l'arte cessa d'essere un *fatto dell'esperienza* per ridivenire una *cosa della vita*.

Poiché la benevolenza delle politiche culturali si è adoperata negli ultimi anni, con il generoso beneplacito di parte della teoria, a censurare l'*agency* poetica dell'artista per promuoverne le mansioni di "agente culturale" e "comunicatore privilegiato", non può stupire che la stessa benevolenza abbia contestualmente mutuato dal vocabolario della *political correctness* mille argomenti di riconversione dello spettatore: dandogli eccellenti motivi di credere che la parte di *agency culturale* di cui disponeva in quanto utente gli meritasse di slancio una patente integrale di poeticità. Meta-tesi paradossale forse, e certamente cinica: che l'artista si pretenda cittadino, e il cittadino si pretenda artista.

L'unica risposta possibile a questa contraffazione delle facoltà di *agency poetica* del pubblico performante è la riscoperta, nel pubblico stesso, di un parametro di pensiero che si trova agli antipodi, anche etimologicamente, dell'idea di *agency*: una forma di *pazienza poetica*.

La pazienza, insegnano i filosofi, è in fondo la saggezza di accettare che non tutta l'esistenza sia riconducibile all'ordine della causalità; che se ne debbano accettare le *fatalità*, le deviazioni inaudite dalle norme d'uso che garantiscono la comprensione del mondo rendendolo accettabile; una *forma* delle cose e degli eventi capace, se si vuole, di invalidare ogni formato di esperienza pregressa.

È superfluo aggiungere che questi "cambi di forma" e collassi della causa costituiscono in genere la materia squisitamente negativa dell'esistenza (morti, perdite, delusioni, eclissi e incidenti di ogni tipo), e che la loro ammonizione più preziosa consiste nel ripudiare in quanto auto-inganno la tentazione di capire subito cose il cui senso non verrà restituito che su latitudini incalcolabili di tempo e di vita interiore; a rispettare il vuoto, l'apertura di senso che spalancano. Si può concordare con Jean Baudrillard che le sfide di formalizzazione che presiedono alla creazione artistica appartengono a un ordine analogo di *strategie fatali*³⁶, e che la loro efficienza consiste soprattutto nel sabotare le *logiche causali* con cui la Cultura si sforza di addomesticare le poetiche. L'artista non compie da parte sua un esercizio meno rigoroso di pazienza

³⁶ Cfr. J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, Milano, Feltrinelli, 1984 (*Les stratégies fatales*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1983).

poetica quando ammette di ignorare o disconoscere in parte o totalmente le cause delle sue scelte poetiche o della sua intuizione del mondo. In forza di questa rinuncia all'onniscienza avrà anche il sacrosanto diritto di non giustificare, glossare, confessare, disinfettare la sua opera.

La sua pazienza non sarebbe in questo caso distinta dalla pazienza che si richiede allo spettatore, fuori da tutte le liturgie che ne siglano l'impazienza culturale. E l'incontro tra i due – spettatore e artista – che è finora soggiaciuto alla norma confessionale di un'esperienza simbolica, pubblica e sacra come un matrimonio davanti a Dio, i cui figli saranno sempre e solo significati *legittimi*, potrebbe finalmente tornare a essere un'esperienza *allegorica*: un appuntamento al buio, capace di produrre una genia dei significati bastardi. I più illegittimi. I più necessari alla vita.

IX. Conclusioni

It was a large room. Full of people. All kinds
And they had all arrived at the same building
At more or less the same time.
And they were all free. And they were all
Asking themselves the same question:
Who is behind that curtain?

Laurie Anderson

Non si sarà riflettuto mai abbastanza sull'analogia dinamica tra l'onnivorismo del Capitale e l'onnicomprendività della cosa chiamata Cultura. Partecipare, anettere, includere possono ben leggersi come i verbi che meglio rappresentano l'automatismo inflazionario che regola ai giorni nostri l'espansione contestuale del Capitale, della Cultura e della stessa Realtà. Per bizzarro che possa apparire, se vi è un fenomeno che possa esprimere appieno il paradosso implicito nel concetto recente di *Realismo Capitalista*³⁷; se vi è un'officina discorsiva le cui logiche siano così inclusive da obliterare a priori ogni possibile antilogia; uno "schermo totale" (uso l'espressione di Baudrillard) così compattamente positivo da escludere che se ne misurino i limiti – quel fenomeno è la cosiddetta Cultura. Ripensare la forma vigente della Realtà significa ormai, in sostanza, ripensare la Cultura. E ripensare la Cultura come interfaccia fantasmale della Realtà significa ormai, in sostanza, ripensare la Partecipazione.

I dispositivi che comminano allo spettatore la sensazione liberatoria e anti-stress di aver vissuto un momento di emancipazione totale sono poeticamente sospetti per almeno due ragioni: la prima è che perpetuano la superstizione che in un mondo di libertà deficitarie sia dovere dell'arte produrre un surrogato credibile; la seconda è che a dolcificarne il mandato precludono attivamente al teatro anche l'esecuzione del suo unico mandato stabile, che è di essere un osservatorio paradossale della realtà. Il fallimento più sonoro di un progetto di teatro didattico sarà inevitabilmente un teatro *didascalico* di questo tipo. Se la realtà abbonda di emancipazioni taroccate, non

³⁷ Cfr. M. Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Hants, O Books, 2009.

è precisamente sensato né utile il teatro che opta per taroccarle ulteriormente, prestando loro le persuasioni facili di un dispositivo basato sul coinvolgimento diretto.

Il dispositivo può e dovrebbe funzionare come una mela avvelenata: sarà, invariabilmente, un dispositivo in cui la promessa di libertà che gli spettatori avevano vezzeggiato come conseguenza immediata della “partecipatività” verrà disattesa da un sentimento crescente di manipolazione. Meglio ancora, dal sospetto che questa manipolazione si stia producendo con il loro consenso. L’unica chance di emancipazione, a teatro come nella società, non si dà che nella constatazione poco lusinghiera di essere gli agenti o i complici della manipolazione che deprechiamo.

Assegnare al meccanismo partecipativo la missione di creare le condizioni paradossali di una critica della Partecipazione stessa come motore di falsificazione del reale significa insomma riqualificare in termini veramente (e non falsamente) politici la condizione *autoptica* dello spettatore: in un sistema di discorso che trae enormi vantaggi dal difendere a oltranza la dicotomia sleale tra il fare e il vedere, tra il pensare e l’agire, si tratterà dunque di decostruire la lucrosa scorciatoia semantica in base alla quale lo spettatore, per estraneità abituale alla finzione scenica, godrebbe di una relazione privilegiata con la verità; di agire affinché il “diventare pubblico”³⁸ sia riconosciuto, infine, come un’assunzione di ruolo, o come l’ipocrisia consapevole di un’istanza di auto-rappresentatività – quando non di scissione – che è la condizione unica e necessaria (secondo un’analisi che va da Arendt a Žižek) della politica come “esercizio pubblico della ragione”.

Il teatro di partecipazione dovrebbe essere la forma d’arte meno olistica. Vedersi vivere dovrebbe essere il paziente esercizio dell’unica *agency poetica* realmente accessibile allo spett-attore: dubitare dei motivi e delle conseguenze delle decisioni prese nel sistema opzionale approntato dal dispositivo (dubitare forse, “anorgasmicamente”, dell’efficienza politica delle azioni irriflesse). E accettare che in questo gioco delle parti il pubblico si costituisca non come collettività “radicale” e disinibita (cioè unita da un tipo qualunque di collante identitario o legittimata da una verità atemporale), ma circostanziale e inibita (cioè unita da un tipo assai specifico di menzogna temporanea), messa a condividere, semmai, una pensosa, ironica insufficienza della prestazione: *drammaturgia versus taumaturgia*³⁹.

Se non resiste alla tentazione di spacciare un’estetica della convergenza e non accetta di dispiegare le mille estetiche della divergenza, il teatro non ha nessuna chance di onorare la corretta definizione, data da Darko Suvin, di “laboratorio del collettivo”⁴⁰. Non vi sono ragioni per pretendere che il teatro semplifichi la realtà *sdrammatizzandola*. E lo spettatore che esiga di condividere le responsabilità poetiche non può seriamente credere che queste due cose – la responsabilità poetica e il fatto di condividerla – siano rilassanti. È tempo non solo di svegliare da un lungo letargo consensuale la parentela etimologica tra teatro e teoria, ma anche di riconoscere come

³⁸ Cfr. B. Groys, *Going Public*, Berlin-New York, Sternberg Press, 2010.

³⁹ Mi rifaccio a una dicotomia proposta da Paul Virilio in un’intervista con Philippe Petit: cfr. P. Virilio et P. Petit, *Cybermonde, la politique du pire, entretien avec Philippe Petit*, Paris, Les éditions Textuel, 1996.

⁴⁰ Cfr. D. Suvin, *To Brecht and Beyond: Soundings in Modern Dramaturgy*, Brighton, Harvester, 1984.

un'evoluzione ragionevole delle poetiche occidentali l'ingresso del teatro nella sua età adulta, e l'ingresso del pubblico nella sua età "amletica"⁴¹.

Spettatore emancipato sarà pertanto chi rinuncia alla catarsi *light* di sentirsi colpevole a priori perché il teatro si assuma il compito curiale di discolparlo; o alla buona coscienza di sapersi a priori illibato perché il teatro gli somministri un tonificante *j'accuse*. Essere spettatori è, o dovrebbe essere, più una *professione* che una *confessione*. L'imperfezione di questa prestazione politica e poetica dello spett-attore che rinuncia a "credere nel dispositivo" è una necessità intrinseca non solo della storia delle poetiche teatrali, ma della storia stessa dell'emancipazione: il copione che ogni generazione, ogni collettività ha cercato di incarnare, riuscendovi sempre e solo in parte, affinché altre generazioni e collettività ereditassero la sfida di interpretarlo nuovamente e di lasciare che nuove circostanze lo relativizzassero.

Il pubblico è questo tipo (in nessun caso un prototipo) di collettività provvisoria che non compie il potenziale politico del dispositivo: lo trasmette. E trasmettendolo non fa che rendere giustizia al carattere fondamentale della modernità, plasmata come una dimensione, sempre secondo Boris Groys, di "prova permanente".

Deporre ogni adulazione (quella di suggerire al pubblico che i suoi peggiori istinti sono anche i migliori) e ogni disprezzo (quello di suggerire alla collettività le ricette infallibili di riscatto e redenzione che ignora) è la condizione politica del tipo di teatro in cui un artista perplesso di essere artista incontra un pubblico perplesso di essere pubblico: nessun sacerdozio, da una parte; nessun comunitarismo, dall'altra. E nessuna dimensione "originaria" a cui tornare: ritorno, semmai, a una specie di secondarietà, di *derivatività* strutturale; ritorno del teatro adulto a un'originaria assenza d'origine, a un'originaria assenza di candore.

In un mondo in cui la Partecipazione è *un fatto* ma non è quasi mai *reale*, l'unico compito plausibile del teatro che si definisce partecipativo dovrebbe essere il dispiegamento di una partecipazione che, senza essere necessariamente un fatto (o precisamente perché non riesce a esserlo che assai imperfettamente), si sforzi almeno di essere reale.

⁴¹ Per un'esposizione di questa ipotesi partecipativa in forma più dettagliata e più ancorata nello specifico del lavoro registico di Roger Bernat, rimando a R. Fratini Serafide and R. Bernat, *Seeing Oneself living*, in A. Burzyńska (ed.), *Joined Forces*, cit., pp. 88-98.

Pierfrancesco Giannangeli

LE RADICI CONTEMPORANEE DEL TEATRO AMATORIALE: UN'IPOTESI

Il teatro amatoriale è uno dei fenomeni culturali più vivaci del nostro Paese. Non c'è città, anzi, non esiste piccolo centro che non abbia la sua compagnia di filodrammatici, e spesso i gruppi si moltiplicano, a volte per scissioni, altre per nuove fondazioni. Probabilmente, per dirla con Jonathan Gottschall, tutto questo è il frutto dell'“istinto di narrare” connaturato all'essere umano, un animale che ha bisogno di raccontare storie per sentirsi vivo, atteggiamento a cui va aggiunto un desiderio di apparire altrettanto naturale¹. Come sia, se oggi il panorama è così in movimento in termini di quantità – anche grazie al lavoro delle organizzazioni nazionali che si pongono come riferimento per i gruppi – e con punte qualitative di sicuro interesse (ma anche con svariate zone grigie, talvolta tendenti all'antracite), è allora lecito chiedersi dove affondino le radici del teatro amatoriale contemporaneo in Italia. Sì, perché c'è un contemporaneo anche per il teatro amatoriale, cioè un momento che corrisponde a un bisogno di crescita diverso rispetto ad altre occasioni e a un'elaborazione teorica, formativa e organizzativa in grado di tirare una linea rispetto al passato e aprire una nuova epoca. Nel nostro caso siamo di fronte alla ricerca di un punto zero, un tempo nuovo che non coincide con le stagioni della storia, ma fonda un presente che andrà avanti per decenni. Precisamente quasi un secolo, con un inizio individuato nell'attività dell'Opera Nazionale Dopolavoro, a seguito degli esiti dei tre Concorsi nazionali riservati ai gruppi filodrammatici che si svolsero tra il 1926 e il 1928. È nel successivo arco temporale, a cavallo tra due decenni, che sembra di poter rintracciare le radici in questione. Quanto visto sui palcoscenici di Roma, Bologna e Torino, che si aprirono ai filodrammatici per una chiamata per la prima volta organica, convinse infatti a riflettere sulle potenzialità artistiche, organizzative e politiche del teatro amatoriale, dunque a fornirgli gli strumenti teorici e pratici per la sua crescita. Sicuramente fu una svolta “governativa”, in quanto le indicazioni arrivarono direttamente dai vertici del fascismo, per motivi assai noti. Ma altrettanto evidente è che questa storia produce i suoi effetti nel tempo, ben oltre la fine del regime. In questo senso, va dichiarata in premessa, e per evitare grossolani fraintendimenti, la natura di questo saggio, che non riguarda il teatro al tempo del fascismo – sull'argomento esiste ormai una bibliografia vasta, capace di coprire le diverse questioni che la storia del teatro durante il regime pone –, bensì intende rispondere a una domanda che racchiude in sé una sua originalità: esiste una possibile datazione riguardo alla nascita del teatro amatoriale italiano contemporaneo e, se esiste, a quando risale? Inoltre, evidentemente collegato

¹ Cfr. J. Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2014 (*The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Boston-New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2012).

a ciò, appare naturale domandarsi quando il teatro amatoriale diventi movimento, assumendo quel modello organizzativo che contiene in sé anche elementi di natura tecnico-estetica che producono i loro concreti effetti fino ai nostri giorni. Sicuramente, rispetto agli anni di cui ci stiamo occupando, c'erano già stati in precedenza tentativi pionieristici di organizzare il movimento amatoriale – in verità i tentativi riguardarono più le singole compagnie sui territori, quindi per “caduta inconsapevole” si può parlare di movimento – ed erano apparsi strumenti di studio utilizzati anche dai dilettanti². Ma mai nessuno, prima della seconda metà degli anni Venti del Novecento, si era rivolto nello specifico ai filodrammatici, considerandoli come un universo culturale. E allora, raccontiamola questa storia, soprattutto negli snodi che ci conducono all'attualità³.

1.

È una storia che comincia tra ottobre e novembre 1926, quando l'Opera Nazionale Dopolavoro indice il primo Concorso nazionale per gruppi filodrammatici, che si svolge al Teatro Nazionale di Roma. Vi partecipano trenta compagnie, e il relatore finale è il principe della critica di quegli anni, Silvio d'Amico. Che, nella sua esposizione, intende mettere subito in chiaro una cosa: «La gara ha avuto un esito superiore a ogni legittima speranza»⁴. Se si legge oltre la dichiarazione, è il segnale che, nei suoi vertici espressivi più alti, un universo poetico non professionistico esisteva già. L'obiettivo, adesso, è allora quello di regolamentarlo per consentirgli anche di crescere ulteriormente (ma non solo, in gioco c'è anche tutta la questione del controllo capillare di ciò che sta accadendo nella galassia associativa: questo però è un ulteriore discorso che merita un'altra sede). D'Amico vede ampiamente superati quei fini «moralì e sociali» tipici del non professionismo, e che si possono ricondurre soltanto all'alimentare un

² Solo per fare un esempio, risalgono al lontano 1832 le *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* di Antonio Morrocchesi, il cui impatto sul mondo della scena è stato notevole per molto tempo (qui, per una facile consultazione, va ricordata la ristampa anastatica pubblicata dall'editore Gremese nel 1991). *Dell'arte rappresentativa* di Luigi Riccoboni, altro testo di fondamentale importanza per la formazione dell'attore, è ancora precedente, del 1728.

³ D'altra parte, anche Andrea Camilleri, estensore della parte dedicata all'Italia della voce *Filodrammatici* per l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, pone la questione in questi termini: «Solo nel 1929 si ebbe in Italia un'organizzazione unitaria delle filodrammatiche [...]. Nel dopoguerra hanno costituito una Federazione nazionale facente capo all'ENAL (Ente Nazionale Assistenza Lavoratori) e hanno assunto la denominazione di “Gruppi d'arte drammatica” (GAD)»; An. C. <A. Camilleri>, *Filodrammatici*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, 11 voll., Roma, Le Maschere, 1954-1965, vol. V, col. 326. Si è così annunciata la nascita di quei Gad che, seppure spesso con denominazioni diverse, ancora oggi rappresentano l'ossatura del teatro amatoriale. Per altri aspetti di natura generale relativi al tema, cfr. F. Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal “Dilemma” di Osanai Kaoru: teatro eurasiatico, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, in «Teatro e Storia», XIX, 2005, n. 26, pp. 263-313.

⁴ S. d'Amico, relazione al primo Concorso filodrammatico nazionale, Roma, novembre 1926, in *Il teatro filodrammatico*, a cura dell'Ufficio Educazione Artistica della Direzione Centrale dell'OND, Roma, Edizioni dell'Opera Nazionale Dopolavoro, 1929, pp. 11-14. La centralità di questo volume nel presente contributo sarà chiarita più avanti.

hobby che abbia un delineato ed elegante profilo culturale. Le filodrammatiche hanno dimostrato di poter conseguire «talora, se non sempre» risultati che non è un insulto definire artistici nel senso pieno del termine. A questo punto della relazione, dopo aver riconosciuto il valore dei gruppi partecipanti, si ritiene necessario specificare un concetto di notevole rilievo, che però rischia di nascondersi tra le righe. Estrapoliamolo, allora: «E diciamo questo» – scrive infatti d’Amico – «nei riguardi così del pubblico che le frequenta [le filodrammatiche], come dei loro attori». È la faglia principale, verrebbe da dire, che distingue ancora oggi il mondo del teatro amatoriale da quello professionistico, sia per quanto riguarda chi lo pratica, sia per ciò che concerne il popolo delle platee: le filodrammatiche hanno i loro attori, che durante il giorno fanno un altro mestiere (e fin qui niente di nuovo), ma soprattutto hanno il loro pubblico, che spesso e volentieri non frequenta i cosiddetti teatri dei professionisti (e questa analisi è invece meno scontata, perché è un aspetto a cui immediatamente non si fa caso). Strano ma vero, poiché il teatro amatoriale sarebbe il serbatoio ideale di spettatori per il teatro professionistico.

Analizzare i comportamenti del pubblico, dal primo Novecento in avanti, risulta molto utile per comprendere fino in fondo l’essenza di protagonisti, movimenti, tendenze, e in questo caso la sottolineatura – sia pure lieve e di passaggio – della separazione dei mondi teatrali fa capire come certi specifici non siano mutati negli anni. Anche oggi, infatti, non c’è nulla di diverso da questo punto di vista, pur se mescolare i pubblici aiuterebbe a dare forza estetica e politica al teatro. Gli attori da tempo hanno cominciato a farlo: non si contano più i professionisti nati in compagnie amatoriali – e Gustavo Modena, Giacinta Pezzana, Virgilio Talli, Antonio Gandusio, Maria Melato, Virginia Reiter, solo per citare alcuni miti primo-novecenteschi, hanno aperto una strada –, mentre sono sempre più frequenti, a più livelli (da quello formativo a quello interpretativo, fino a quello tecnico), le incursioni professionali nel teatro filodrammatico. Ora toccherebbe al pubblico, ma tranne alcune eccezioni, siamo ancora lontani dall’obiettivo. Cosa ancor più grave, ma questa fortunatamente in via di emendazione, è rappresentata poi dal costume di certi amatori che amano solo se stessi e non frequentano l’altro teatro. Un costume, però, che appunto si sta a poco a poco trasformando, grazie alle nuove generazioni, che in molti casi arrivano sul palcoscenico filodrammatico dopo aver fatto l’esperienza di pubblico appassionato di spettacoli, stagioni e festival del teatro professionistico, anche con incursioni nella ricerca.

Su questo terreno, tornando a d’Amico, le compagnie amatoriali non sarebbero le nemiche, bensì appunto le naturali alleate del teatro, poiché diffondono l’amore per la pratica scenica. Come i librai non devono temere le biblioteche, poiché nessuno compra tanti libri quanto chi le frequenta, così gli impresari non dovrebbero aver paura che i filodrammatici sottraggano pubblico al loro teatro, poiché, al contrario, finiscono per alimentare la curiosità per la scena, soprattutto nei centri più piccoli e periferici. Certo, l’universo amatoriale deve essere aiutato a migliorare, poiché il critico rileva che nella rassegna romana si sono presentate anche compagnie «con vestitarii ed apparati scenici inadeguati» e proponendo «lavori che, talvolta, non erano i più atti a richiamare l’attenzione di un pubblico moderno sui loro interpreti». Anche questo riferimento suona attuale oggi, perché la tradizione, nel teatro filodrammatico, non

può restare immobile, ma è quotidianamente chiamata a evolvere in segni e linguaggi contemporanei, pena il rischio di cristallizzarsi in un già visto e sentito – o, peggio, in uno scimmiettamento dei professionisti “tradizionali” – che serve a ben poco. In ogni caso, pur tra qualche ingenuità, d’Amico sostiene che le filodrammatiche «continuano ad essere spesso un vivaio di buone e talvolta eccellenti energie: tanto più mirabili quanto meno hanno avuto agio di coltivarsi e disciplinarsi». E così l’aspetto formativo e organizzativo viene in primo piano, perché le compagnie andrebbero «ben sovvenute, curate e dirette», in modo tale che alcune di esse possano trasformarsi in «piccole stabili ed avviarsi a svolgere metodicamente, nelle loro città, una attività artistica vera e propria». È il riconoscimento di una potenza che può diventare atto.

Il secondo Concorso nazionale si svolge al teatro Modernissimo di Bologna dal 24 settembre al 16 ottobre 1927, con ventitré gruppi partecipanti. Il relatore stavolta è Giuseppe Lipparini, che, riprendendo l’affermazione di un anno prima di d’Amico su una gara dall’esito «superiore ad ogni legittima speranza», insiste però anche sulla necessità di «regolare sempre meglio le energie un po’ frammentarie e tumultuarie dei nostri filodrammatici»⁵. Alla rassegna hanno partecipato compagnie di grandi città e piccoli centri e proprio per questo va lodata «la bontà di certe umili iniziative che anche in luoghi modesti servono a coltivare l’amore per il teatro», gruppi che spesso svelano grandi personalità al loro interno. «È la grande riserva delle forze provinciali» – scrive il relatore – «a cui dovrà ancora attingere il nostro teatro, se vorrà uscire dalla crisi famosa che lo tormenta. Come per il passato, anche per l’avvenire le Filodrammatiche daranno vita più rigogliosa al teatro, cedendogli il loro sangue migliore». Le piccole compagnie stabili, dunque, si devono costituire in ogni città e ciò potrà produrre solo benefici al teatro nel suo complesso: per questo motivo è necessario imporre nuovi criteri organizzativi all’universo amatoriale. È in questo contesto che nasce l’iniziativa del Teatro Sperimentale Italiano, dopo il cui bando di concorso le tre migliori classificate metteranno in scena altrettanti nuovi lavori di autori italiani. L’argomento introdotto conduce Lipparini a riflettere sul repertorio proposto dai gruppi. Si va da Goldoni ai «saggi del teatro modernissimo e di avanguardia» di Pirandello, da Chiarelli a Rosso di San Secondo, da Giacosa a Rovetta, da Praga a Zorzi, vale a dire, nel giudizio del relatore, «esumazioni gustose di lavori che erano ormai stati abbandonati dalle compagnie di giro». Un repertorio che avrebbe bisogno però di essere disciplinato, «giacché occorre tener presente che esso non è tutto qui». Giudizio che spinge verso i confini della sperimentazione, intesa come ricerca e valorizzazione di nuovi autori, anche a livello filodrammatico.

La terza edizione del Concorso organizzato dall’Opera Nazionale Dopolavoro si svolge a Torino, tra giugno e luglio 1928: vi partecipano oltre mille filodrammatici divisi in quarantaquattro compagnie. Nella relazione di Dante Signorini vengono evidenziate alcune conquiste ottenute dal mondo non professionistico⁶. «Se nel primo Concorso»

⁵G. Lipparini, relazione al secondo Concorso filodrammatico nazionale, Bologna, ottobre 1927, in *Il teatro filodrammatico*, cit., pp. 15-18.

⁶D. Signorini, relazione al terzo Concorso filodrammatico nazionale, Torino, luglio 1928, in *Il teatro filodrammatico*, cit., pp. 18-21.

– si legge –, «nei rispetti dell’Arte, si avvertirono i sintomi confortanti e, nel secondo, qualche raggiunta realtà, oggi possiamo coscientemente affermare che il movimento filodrammatico dopolavoristico, mirando a finalità sociali e morali, ha anche servito e serve l’Arte». Le “piccole Stabili” amatoriali, secondo Signorini, se opportunamente indirizzate – le criticità indicate riguardano soprattutto la dizione e la costruzione dello spettacolo nei suoi elementi costitutivi, dalla strutturazione del personaggio alla scenografia – potranno «gareggiare con compagnie professionali» ed essere «assai utili, in un non lontano domani, ai giovani scrittori che vogliano tentare il difficile arringo della scena». Tutto questo risulta opportuno anche a fronte di un crescente interesse della stampa che, in occasione degli spettacoli torinesi, ha spostato la discussione dalle pagine della cronaca a quelle della critica. Fini sociali alla base della natura del teatro filodrammatico, sommati a evidenti progressi nella conquista del successo artistico, anche se non mancano le cose da migliorare, «ma non c’è sforzo d’ascesa, e specie in materia d’arte, che non porti con sé deficienze»: il tempo di costruire un percorso più organico nel mondo degli amatori è arrivato. Quello che ci interessa far notare è che dalla storia fin qui raccontata emerge l’affermazione dell’idea di festival inteso come occasione per mostrare quanto c’è di meglio nel panorama nazionale, sottoponendolo al giudizio del pubblico e della critica, che cominciano, ciascuno per il suo specifico, a ragionare in termini di teatro amatoriale percepito nel suo valore di movimento. Tale autonomia dei filodrammatici rispetto al sistema generale del teatro, un sistema parallelo con le sue regole e i suoi codici, viene così configurandosi a poco a poco sulle nostre scene⁷.

2.

A regolare il movimento filodrammatico con una serie di ordinamenti ci pensa l’Opera Nazionale Dopolavoro sulla scorta di quanto era stato osservato durante i Concorsi nazionali. Dapprima deve essere preso in considerazione dalle compagnie un catalogo di orientamenti, definiti *Disposizioni d’indole generale*⁸, in quanto – oltre a contenere norme di carattere burocratico – indicano anche alcuni aspetti dell’atteggiamento che il filodrammatico è chiamato a tenere nella sua appartenenza alla “categoria”.

L’anno filodrammatico è di dieci mesi, si apre il 30 settembre e si sviluppa fino al 30 luglio successivo. L’elenco artistico che le compagnie devono far pervenire alle Federazioni provinciali dell’Ond deve specificare per ciascun componente, insieme a nome e cognome, età e professione, anche se in passato abbia eventualmente militato in compagnie professionistiche, oltre a fornire «opportune informazioni sulle qualità morali e politiche», perché un regime sempre tale resta. Inoltre va comunicato il repertorio di massima che si intende rappresentare durante l’anno, e quindi una serie di informazioni di natura tecnica, relative alla disponibilità di una sala o un teatro (in

⁷ Un sistema che per certi aspetti somiglia a quell’universo raccontato in S. Tofano, *Il teatro all’antica italiana* [1965], Milano, Adelphi, 2017 (1ª ed. Rizzoli).

⁸ Le *Disposizioni d’indole generale* comprendono undici punti e due sottolineature in grassetto: la prima relativa all’anno filodrammatico, l’altra all’abolizione dei ruoli. Cfr. *Ordinamenti per le singole filodrammatiche*, in *Il teatro filodrammatico*, cit., pp. 23-52.

caso affermativo vanno allegate tutte le schede tecniche, con foto dell'interno e dell'esterno), di una biblioteca, di costumi e scenari. Quindi si deve indicare il direttore artistico, e se proviene dal teatro professionistico, come è formato il personale tecnico, insieme a una dettagliata relazione sull'attività artistica e amministrativa dell'annata precedente. Infine, viene sottolineato il divieto per i filodrammatici iscritti a un'associazione di svolgere la propria attività artistica, anche temporaneamente, al di fuori del complesso di appartenenza.

Un capitolo a parte è dedicato all'abolizione dei ruoli, poiché il risultato collettivo deve sempre considerarsi superiore alle aspirazioni individuali. Sarà un pensiero determinante, questo, nella formazione dei nuovi filodrammatici.

Nelle filodrammatiche deve essere abolito l'uso dei ruoli essendo questi inutili e dannosi allo sviluppo artistico dei complessi. La distribuzione delle parti è affidata esclusivamente al direttore artistico. L'abolizione dei ruoli risponde al preciso concetto fascista di subordinare ogni desiderio personale al vantaggio della riuscita del complesso.

In questa logica è richiesto un rigido controllo sulle compagnie e sulla loro disciplina morale e artistica, quindi, per nessuna ragione i componenti delle filodrammatiche possono ricevere alcuna retribuzione, sia in forma diretta che indiretta. «Gli eventuali utili debbono essere destinati a migliorare i mezzi scenici delle rispettive filodrammatiche o a beneficio delle opere assistenziali del dopolavoro locale, ovvero a costituire biblioteche, sale di lettura, scuole di recitazione, ecc.». Più o meno è quello che succede oggi all'interno delle compagnie di teatro amatoriale, dove nessuno percepisce reddito (talvolta rimborsi, ma è abbastanza raro), e gli utili vengono investiti nell'acquisto di materiali ritenuti necessari o in una nuova produzione.

Per quanto riguarda lo *Statuto per la costituzione di un'associazione filodrammatica*⁹, si prevede che agisca in linea con statuti e regolamenti dell'Ond e i suoi soci si distinguono in benemeriti, fondatori, ordinari (devono superare il ventunesimo anno di età), temporanei (chi risiede in un Comune transitoriamente) e filodrammatici, cioè «coloro che prendono parte agli spettacoli in qualità di attori o con altre mansioni». Le proposte per l'ammissione di nuovi soci devono essere inviate alla presidenza e firmate da due soci presentatori, l'ammissione sarà decretata dall'assemblea con voto segreto. A sua volta, solo il presidente può rivolgere inviti a personaggi di rilievo del mondo teatrale, affinché frequentino le sale della compagnia, i soci invece possono solo proporre i nomi da invitare. Le assemblee generali si dovranno svolgere due volte l'anno, oltre a queste possono essercene altre quando la presidenza lo ritenga opportuno o dietro domanda di un numero superiore al quinto dei soci. La presidenza è eletta dall'assemblea generale a maggioranza assoluta e le cariche durano un anno. Tutto il Consiglio dovrà essere approvato dal Dopolavoro provinciale.

C'è poi il *Regolamento delle associazioni filodrammatiche*¹⁰. Prevede che la compagnia sia diretta dal direttore artistico, coadiuvato da due collaboratori, nella forma del

⁹ Lo Statuto-tipo, valido per tutti gli aderenti, si compone di ventiquattro articoli.

¹⁰ Il *Regolamento delle associazioni filodrammatiche* è costituito da dieci articoli.

direttore di scena e del responsabile dell'amministrazione. Dunque il direttore artistico è responsabile dell'andamento della filodrammatica, ne risponde in prima persona al presidente e «non potrà normalmente partecipare come attore alle rappresentazioni, ed in ogni caso non potrà assumere parti di primaria importanza». Ecco, questo punto merita una considerazione, perché se da un lato nell'organizzazione dell'Ond si ritrovano gli elementi caratterizzanti di ciò che costituisce la vita recente del teatro amatoriale, l'aspetto in questione viene contraddetto dal fatto che, in molte tra le principali compagnie che hanno fatto la storia degli amatori nel secondo dopoguerra, le doti di direttore artistico, regista e attore protagonista erano racchiuse in un solo individuo. Poche, ancorché qualificate, sono state, e continuano a essere, le eccezioni a tale dato di fatto. Ma concentriamoci di nuovo sul *Regolamento*, perché ora si parla del filodrammatico, chiamato a considerare la compagnia «non come mezzo per le sue ambizioni personali, ma come una nobile palestra di studio, di elevazione morale» e in virtù di ciò «deve essere disposto a tutti quei sacrifici che richiedono l'amore per l'arte e il raggiungimento delle idealità artistiche dell'Associazione». Come conseguenza – l'abbiamo già visto citato precedentemente – nessuno si vedrà assegnato un ruolo «di diritto», ma dovrà adoperarsi per riuscire al meglio nella parte prevista in ogni spettacolo, che sia da protagonista, da comprimario o da comparsa. Rifiutare una parte, o abbandonarne una già accettata, prevede dapprima una sospensione e poi l'espulsione dalla compagnia «per indegnità».

Di particolare interesse è però un altro insieme di norme, quello che va sotto il titolo di *Regolamento di palcoscenico per le filodrammatiche*¹¹. Qui i principi di carattere morale si fondono con le indicazioni di natura tecnica. Per esempio, ritardi o mancanze a prove e riunioni dovranno essere puniti, e se qualcuno non arriva puntuale non potrà pretendere che la sua scena, qualora sia stata superata, venga provata. Inoltre, nessuno potrà rivolgere osservazioni di alcun tipo agli attori e al personale tecnico alle dipendenze del direttore artistico. Però restano ovviamente mancanze da emendare il non sapere la parte o il recitarla con trascuratezza e sufficienza, oltre a inserire cambiamenti arbitrari. Grande importanza riveste poi l'«ordine del giorno», che annuncia a quale ora ci sarà la prova, quali scene saranno prese in considerazione e dunque quali attori saranno impegnati. Ciascun attore dovrà accertarsi per tempo che non gli manchi nulla, in termini di vestiario e oggettistica, in vista della prova generale o delle recite. E, durante gli spettacoli, si deve tenere un atteggiamento corretto, pena punizioni, evitando di fare rumore, di parlare ad alta voce, di essere scorti dal pubblico mentre si assiste alla recita dal palcoscenico, di intralciare le entrate e le uscite dei colleghi o dei materiali di scena. Insomma, chi turba l'andamento artistico o tecnico dello spettacolo, paga. Ovviamente, in questa logica, nessun ritardo sull'ora di convocazione per la recita sarà tollerato. Il resto delle disposizioni sono rivolte al suggeritore, al trovarobe e ai macchinisti, che come un solo corpo, devono muoversi sul palcoscenico lasciando, nei termini orari previsti, gli uni spazio al lavoro degli altri.

¹¹ Il *Regolamento di palcoscenico per le filodrammatiche* è un corposo testo di quarantacinque articoli.

3.

Dopo il terzo Concorso nazionale di Torino, dunque, cambiano le strutture all'interno del movimento amatoriale, che, sulla scorta dell'intervento deciso dell'Opera Nazionale Dopolavoro, si organizza in maniera capillare, sia dal punto di vista artistico, sia per quanto riguarda la presenza sul territorio. Per dirla con le parole dei vertici dell'Ond, «con il III Concorso nazionale il movimento filodrammatico ha raggiunto il limite massimo della sua prima fase a carattere eminentemente propagandistico». Perciò inizia una nuova stagione, nel senso che «da questo limite si diparte un cammino nuovo che si dovrà necessariamente percorrere qualora non si voglia l'arresto del movimento e non se ne voglia la sua fine immatura». Queste parole aprono la sezione dedicata alle fondamentali Federazioni provinciali delle filodrammatiche (la novità del momento) all'interno di un curioso libro che nella prima parte raccoglie statuti e regolamenti, altrimenti oggi pressoché perduti, mentre nella seconda contiene lunghe dissertazioni artistiche, in cui un immaginario "corago" si rivolge agli attori, al suggeritore, allo scenografo definito "apparatore". Si intitola *Il teatro filodrammatico* e viene pubblicato dalle Edizioni dell'Opera Nazionale Dopolavoro nel 1929, quindi subito dopo gli esiti dell'appuntamento torinese e delle precedenti edizioni romana e bolognese. Il volume, praticamente introvabile (il nostro colpo di fortuna si chiama bancarella), è una sorta di prontuario che il bravo amatore deve sempre tenere a portata di mano, per capire quali sono i suoi doveri nei confronti dell'arte e dei compagni di lavoro, oltre a contenere molti consigli tecnici che hanno caratterizzato il percorso delle filodrammatiche anche nei decenni successivi alla caduta del fascismo. Per questo motivo la pubblicazione possiede ancora i suoi notevoli motivi di interesse, poiché con più di una ragione si potrebbe far risalire a quei precetti la nascita del teatro amatoriale così come lo conosciamo e lo vediamo oggi.

«Noi definiremo questa nuova fase come fase di raccoglimento, di selezione e di elezione», si legge nell'introduzione al capitolo sulle Federazioni provinciali: «Entra cioè in campo l'elemento qualità come elemento di evoluzione e di sviluppo insieme, in quanto esso è pure elemento coordinatore»¹². Pertanto, come nelle successive stagioni evolutive del movimento amatoriale, dopo aver messo in luce l'esistente, si pone l'esigenza, per certi versi vitale, di evidenziare le eccellenze artistiche e di realizzare un processo collettivo di crescita qualitativa. Fino a quel momento, dall'ottobre 1926 all'inizio di luglio 1928, cioè dal primo al terzo Concorso nazionale, il movimento filodrammatico aveva avuto due caratteristiche: la prima, definita «di propaganda», aveva come obiettivo la quantità, aiutando la crescita degli amatori soprattutto nelle province ancora poco coinvolte, mentre la seconda aveva irrobustito il lato artistico delle produzioni.

Si è venuto così a suscitare una specie di vulcano artistico, dinamico ed energetico, di forze, di correnti, di studi, di applicazioni, di indirizzi complessi e nuovi che oggi alimentano alla rinfusa e con violenza lo spirito della filodrammatica e ne rappresentano la vera e propria arte¹³.

¹² Cfr. *Il movimento filodrammatico nella sua seconda fase*, in *Il teatro filodrammatico*, cit., p. 55.

¹³ *Ibid.*, p. 56.

Questo moto ha provocato una crisi nello sviluppo del teatro amatoriale, percorso da energie che si accavallano e si intrecciano in maniera disordinata: ora vanno orientate e indirizzate, operazione necessaria se si vuole puntare alla qualità. Il cuore di questa nuova fase viene individuato da un lato nello scambio di saperi e di esperienze tra le filodrammatiche di una stessa provincia, dall'altro nella costituzione di compagnie nei capoluoghi. La funzione di quest'ultime sarà quella di dare vita a un "teatro sperimentale", inteso in senso particolare: essendo il teatro ancora fortemente centrato sulla parola, la sperimentazione consisterà nell'allestimento di nuovi lavori di giovani autori – scelti dalle Commissioni di lettura formate in seno alle Federazioni filodrammatiche provinciali –, per vedere che effetto faranno sulle platee. Insomma, come un calciatore cresce in squadre minori per poi approdare alle società più importanti, i nuovi testi verranno rappresentati prima dalle filodrammatiche e, se reggeranno alla prova del palcoscenico e del pubblico, potranno pure essere messi in scena dai professionisti.

I fondamenti della nuova organizzazione, dunque, saranno tali Federazioni filodrammatiche provinciali, che verranno organizzate sulla base dello Statuto della Direzione centrale dell'Ond.

La Federazione provinciale è organismo coordinatore di direttive, di provvedimenti, di discipline, di indirizzi, di metodi, di esperimenti e di esperienze; inquadra secondo una unicità di vincoli, di finalità, di linee divergenti dal centro alla periferia¹⁴.

Viene così organizzato lo Statuto¹⁵ e tutte le compagnie sono obbligate a federarsi, pena l'esclusione da ogni attività filodrammatica dell'Opera Nazionale Dopolavoro. Al vertice provinciale ci sarà un Direttorio composto da un presidente, un vice e un segretario, nominati dal presidente del Dopolavoro provinciale, e un corpo consultivo formato da alcuni direttori delle filodrammatiche aderenti, scelti dal Direttorio dell'Ond. In parallelo alla Federazione, saranno istituite scuole di recitazione per gli aspiranti filodrammatici – qualcosa di molto somigliante ai nostri "corsi di dizione e recitazione" che molte compagnie oggi organizzano – e biblioteche con testi teatrali del passato e contemporanei.

L'aspetto più interessante di questa fase è una specie di lunga postilla che accompagna lo Statuto delle Federazioni provinciali. È quello che illustra la natura e gli scopi della filodrammatica ideale¹⁶. Il documento inizia descrivendo una situazione negativa da superare: nei capoluoghi di provincia si è assistito a una dispersione di forze in tanti rivoli associativi, fino a venti filodrammatiche in competizione tra loro per accaparrarsi gli attori migliori e costruire una compagnia intorno al mattatore. È la stessa situazione del teatro professionistico e gli amatori non possono commettere il medesimo errore. Altro aspetto critico è il fatto che esistano associazioni senza una sede, o ancora meglio un piccolo «teatrino» dove poter provare o anche mettere in scena gli spettacoli, affidandosi al contrario alla recita saltuaria. Senza continuità non

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵ *Lo Statuto della Federazione filodrammatica provinciale* conta diciannove articoli.

¹⁶ Cfr. *La Filodrammatica-tipo*, in *Il teatro filodrammatico*, cit., pp. 68-71.

c'è crescita. Pertanto ecco l'invito a sciogliere alcuni complessi che influiscono negativamente sullo sviluppo del teatro amatoriale per costituire una filodrammatica-tipo su nuove basi artistiche e tecniche. E tale compagine dovrà essere dapprima formata e in seguito rinnovata attraverso selezioni, quelli che adesso chiamiamo "provini". Ovviamente, per quanto già sostenuto in precedenza, non dovrà avere ruoli precostituiti. Tra i suoi compiti c'è anche quello di assistere il teatro professionistico, quando ne ha la necessità, prestando i suoi filodrammatici in occasione di lavori a grande sfondo corale. «Sarà sempre utile che i vincoli di cordialità e di reciproca stima esistenti tra il nostro glorioso teatro militante e la filodrammatica siano rafforzati da una collaborazione artistica»¹⁷. Ciò che prima avveniva nel teatro, oggi ad esempio accade nel cinema o nelle serie televisive, che talvolta pescano, per ruoli minori, dalle compagnie amatoriali. Altro compito rilevato dal documento, già accennato prima, è il sostegno al cosiddetto "teatro sperimentale", cioè quello dei giovani autori. Le filodrammatiche-tipo, poi, dovranno avere un proprio laboratorio (definito "atelier") scenotecnico, oltre a un laboratorio di costumistica e di trucco e parrucco. L'ultima specificazione spiega la funzione che devono avere le filodrammatiche-tipo nel sistema generale del teatro amatoriale: quello di esempio e modello. La loro creazione, infatti, non deve danneggiare le compagnie che potremmo definire "normali", che dovranno invece proseguire nella loro attività, fra cui la principale è la creazione del vivaio di attori e tecnici a cui poi altri attingeranno. Infine, l'attività delle filodrammatiche-tipo «deve essere curata in maniera da renderla il più possibile continua e regolare, in maniera da diffondere nei complessi quell'amore allo studio della propria arte che possa condurre ad una più educata ed elaborata sensibilità»¹⁸. E se guardiamo all'attuale universo del teatro amatoriale, c'è sempre da qualche parte una filodrammatica-tipo a cui molti altri fanno riferimento. Anche la questione della capillare presenza sul territorio, attraverso strutture che possano far dialogare la base con i vertici per dare maggiore forza e visibilità al movimento, è un obiettivo perseguito con attenzione e lungimiranza dalle attuali organizzazioni del teatro amatoriale italiano.

4.

Si passa così ai concorsi per i festival, perché «ai futuri concorsi nazionali bisogna pervenire selezionati»¹⁹. Il pubblico e la critica sono diventati esigenti nei confronti dei filodrammatici, perciò le vetrine più importanti non potranno esporre prodotti deteriorati, ma solo il meglio in circolazione. Quindi ai festival nazionali dovranno prendere parte soltanto quelle compagnie che abbiano vinto i concorsi regionali o interregionali, ai quali si potrà partecipare solo se si è stati primi classificati ai concorsi provinciali. Per tutte queste competizioni c'è un calendario preciso: i concorsi provinciali si dovranno svolgere tra ottobre e dicembre, quelli regionali o interregionali tra gennaio e marzo, il

¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹ *I concorsi di selezione, in Il teatro filodrammatico*, cit., p. 75.

concorso nazionale, infine, avrà luogo tra aprile e giugno. È obbligatorio far svolgere i concorsi provinciali in quei territori dove ci sono almeno cinque compagnie teatrali, nelle province invece dove i complessi sono inferiori a cinque, la locale Federazione dovrà designare uno, al massimo due, gruppi da inviare alla fase successiva. Quando poi si arriva al concorso regionale o interregionale, le giurie che dovranno valutare i lavori avranno anche l'obbligo, nella loro relazione finale, di dichiarare se le compagnie vincenti saranno anche in grado di ben figurare al concorso nazionale. Tali note di valutazione potranno, se opportuno, essere estese anche alle formazioni seconda e terza classificata. Queste notazioni sono molto importanti per i gruppi, poiché senza di esse anche quelli che vincono le fasi regionali e interregionali non potranno partecipare al concorso nazionale. Dall'anno filodrammatico 1929-1930 saranno pertanto queste le regole per poter arrivare al festival più importante per gli amatori.

Tutto questo procedimento condurrà inoltre alla formazione delle "categorie", vere e proprie classifiche di merito che avranno un anno di validità. La prima è la "categoria nazionale", alla quale appartengono tutti i complessi classificati per il Concorso nazionale. C'è poi la "prima categoria", riservata ai gruppi che si sono segnalati ai concorsi regionali (e che non sono stati però promossi nella "serie" superiore). Successivamente viene la "seconda categoria", dove militano le formazioni che si sono distinte (anche se non sono state promosse) nei concorsi regionali, mentre la base della piramide è costituita dalla "terza categoria", dove alloggiano tutti quei gruppi che non hanno preso parte ad alcun concorso durante l'anno filodrammatico. Essere compresi in una categoria piuttosto che in un'altra comporta anche alcuni condizionamenti rispetto al repertorio da rappresentare. Infatti solo il repertorio di chi si è conquistato la "categoria nazionale" può essere esteso anche alla produzione internazionale, compatibilmente alle esigenze del teatro professionistico.

Infine, per quanto riguarda il *Regolamento* per i concorsi provinciali o regionali²⁰, va segnalato che a ogni manifestazione, oltre al premio per il miglior complesso, saranno assegnati anche i riconoscimenti individuali per la messa in scena, ai direttori artistici e agli attori professionisti. Sì, perché i festival prevedono anche i "fuori-quotà": potranno essere inseriti nell'elenco artistico di ciascuna filodrammatica anche due attori che abbiano fatto parte in passato di compagnie professionali, a patto che ciò non sia accaduto nelle ultime due stagioni teatrali. Altra limitazione consiste nel fatto che non possono ricoprire ruoli da protagonista, ma soltanto «parti di secondaria importanza»²¹, pena l'esclusione della compagnia dalla classifica finale e la revoca di tutti i premi individuali. Pure questo meccanismo, se si escludono alcuni punti, come ad esempio l'ultimo dedicato ai professionisti che recitano nel teatro amatoriale, è stato a tratti ripreso nella storia recente del movimento amatoriale. Se non con questa struttura organizzativa così rigida, comunque il tentativo di presentare al pubblico nelle rassegne di valenza nazionale le migliori espressioni in circolazione – attraverso selezioni fatte nei più svariati modi – è un obiettivo costantemente perseguito. Adesso nei festival, storici o emergenti che siano, niente è lasciato al caso (all'amatorialità,

²⁰ Per ciascuno sono previsti ventuno articoli.

²¹ Cfr. *Regolamento-tipo per i concorsi provinciali e regionali*, art. 5.

verrebbe da dire), quanto piuttosto i cartelloni vengono chiusi con criteri simili a quelli di un'organizzazione professionistica.

5.

Il teatro filodrammatico dell'Ond non è soltanto fatto di norme e regolamenti. L'auspicato processo di crescita passa anche, e soprattutto, attraverso una consapevolezza dei significati profondi del fare teatro, e la conoscenza quanto più possibile completa delle tecniche per stare sopra e intorno al palcoscenico. Ecco allora che, sulla scorta di quanto notato nei primi tre Concorsi nazionali, *Il teatro filodrammatico* contiene una lunga seconda parte in cui il corago si preoccupa di dare alcuni consigli. Si tratta di questioni in parte già affrontate in alcuni numeri della rivista «Dopolavoro filodrammatico», che qui vengono amalgamati in una armonia di riflessioni, fino a produrre un pensiero più articolato di quello espresso in precedenza. Sono idee e suggerimenti che hanno caratterizzato lunghe stagioni del teatro amatoriale.

Una delle *Discussioni del corago* (così è definita la parte che raccoglie alcuni pensieri di ordine generale) più interessanti è quella che riguarda il pubblico del teatro filodrammatico, e del teatro in generale. Un pubblico, rispetto a quello che andava a teatro tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento – diciamo fino alla prima guerra mondiale –, adesso più interessato a tutti gli aspetti della produzione alla quale assiste. Un interesse che dapprima si rivolge alla storia che gli attori raccontano e poi si sposta sulle singole parti che compongono l'opera, in maniera analitica. Come conseguenza di questo, la valutazione del pubblico non sarà più per l'attore in quanto “figura”, bensì per l'attore come “personaggio”. Dunque l'attenzione non sarà più rivolta all'attore che riproduce se stesso qualsiasi ruolo interpreti, ma all'artista capace di essere convincente quella sera, in quella parte. La parte di un tutto chiamato spettacolo.

Non basta che l'attore realizzi benissimo una qualsiasi figura di vecchio, o di amante, o di ingenuo, ma occorre che egli realizzi il personaggio del lavoro, e lo realizzi non come figura a sé, distaccata, ma in rapporto al significato, al valore e alle intenzioni del tutto. Gli spaventosi vuoti un tempo esistenti tra figura centrale o gigante e le figure del coro o pigmei sono sempre meno ammissibili²².

Specificare tale concetto significa far compiere al teatro amatoriale un primo salto di qualità. Rimandata a più avanti la trattazione del problema della scenografia, ci si sofferma sull'estetica dell'attore.

Scegliere di fare l'attore significa assecondare il bisogno innato di proiettarsi fuori di sé. Ma l'istinto dell'attore – che è appunto questo – niente ha a che fare con l'attore istintivo, cioè colui che antepone le proprie esigenze di affermazione alla vicenda in cui il suo personaggio è inserito. Allo stesso modo, l'attore non istintivo non è necessariamente il “metodico” che in questo momento caratterizza la scuola francese,

²² *Nuove concezioni del movimento teatrale*, in *Il teatro filodrammatico*, cit. p. 109.

quanto piuttosto colui che raggiunge il punto di equilibrio tra la sua natura istrionica e l'essere un attore che interpreta un personaggio all'interno di una storia. Per far sì che questo accada, è necessario allora cominciare a lavorare in un modo completamente diverso da quanto succede solitamente all'epoca, quando un attore conosce solo la sua parte o poco più.

Interrogate un attore o un'attrice su un lavoro per essi nuovo o quasi nuovo e avrete la consolazione di sentirvi rispondere le novantanove volte su cento press'a poco in questi termini: "Ma! Proprio come sia non lo so perché c'entro soltanto nel secondo atto e poi sono in libertà!"²³.

Un costume da censurare e da superare. Questo è il nuovo compito del direttore: mettere tutti gli attori attorno a un tavolo prima dell'inizio delle prove, leggere il testo e spiegarlo. A questo punto nessuno potrà più avere alibi, e il direttore, da parte sua, si comincia a trasformare in regista. La prima consapevolezza di un attore filodrammatico così impostato, sul tutto e non sulla parte, sarà quella che il teatro non è la vita, perché «il verismo della ribalta uccide la verità della vita»²⁴. Non bisogna fingere la vita, ma dare l'illusione della vita, in uno spazio e in un tempo che non sono quelli della vita, e con una voce che non è quella usata quotidianamente (il corago suggerisce in questo senso di non "forzare la voce", come comunemente si pensa, ma di lavorare sul fiato). Su queste basi si sigla un nuovo patto tra attore e pubblico.

A questo punto è necessario tornare alla psicologia dello spettatore. Lui siede sulla sua poltrona e giudica. Ma cosa? La sua facoltà la esercita verso la "finzione scenica", che, in quanto tale, e per le riflessioni precedenti, non è qualcosa di necessariamente negativo, ma al contrario può dimostrarsi una creazione artistica. Soltanto, non è la vita, ma racconta la vita a suo modo e con gli strumenti comunicativi che il teatro e l'atto performativo mettono a disposizione²⁵. Lo spettatore scende a patti con lo spettacolo che gli racconta una storia di vita e a poco a poco entra nel gioco, consapevole della finzione. Ma a un certo punto, qualora avverta una stonatura tra la vita reale e quella della scena – che, ripetiamo, non può rappresentare la vita –, prova un forte disagio, che rischia di diventare ostilità verso l'azione e i personaggi. Se si tronca l'illusione e si spezza la finzione, il giocattolo si rompe: la verità della vita può distruggere la verità scenica.

Lo spettatore ha invece bisogno della finzione, perché ha bisogno della illusione. La verità della vita egli la deve avvertire, indovinare, sentire, dietro a un velo, come si avverte e si sente la nudità di un corpo femminile maggiormente sotto un tenuissimo tessuto che completamente e pienamente scoperto²⁶.

²³ *Ibid.*, p. 122.

²⁴ *Ibid.*, p. 131.

²⁵ A questo proposito, per una visione globale del problema, soprattutto in merito alla contemporaneità dell'opera d'arte, cfr. A. Tilgher, *L'arte come originalità e i problemi dell'arte* [1922], in P. Giannangeli (a cura di), *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, Chieti, Solfanelli, 2013, pp. 45-75.

²⁶ *Nuove concezioni del movimento teatrale*, in *Il teatro filodrammatico*, cit., p. 139.

Attenzione, però, perché anche il contrario rischia di essere controproducente, vale a dire anche l'eccesso di finzione, l'oltrepassare il limite, può distruggere la verità dell'arte. Ciò accade perché lo spettatore è diffidente, e il filodrammatico deve saperlo se vuole muoversi in perfetto equilibrio. Tale compromesso si chiama il "verosimile", ed è un mondo «immenso e vasto, e profondissimo», e in quanto «comprende la menzogna e la verità della vita, ha il suo palpito nell'illusione»²⁷.

Dunque, poiché è il verosimile che esprime la realtà della vita, l'attore deve impostare il suo lavoro e apprendere la tecnica per manifestarlo con completezza. L'arte del teatro, in sostanza, «non è menzogna, non è inganno, e non nasconde una realtà, ma anzi questa maggiormente esprime e rivela»²⁸. È comprendendo questo passaggio che si capisce allora come il ruolo – che esprime una fissità, quella della maschera – uccida la verità scenica, anzi, la verità della vita sulla scena. Una verità che solo il verosimile, invece, può esprimere, in quanto possiede «tutte le variazioni della vita, e ne ha tutti i mutamenti, tutti gli opposti, tutti i contrari; il verosimile si conforma alla vita nella mutabilità e nella instabilità: è come quella fortemente e potentemente dinamico, essendo esso espressione sincera della stessa verità della vita, sia pure con mezzi diversi»²⁹. Il ruolo non può venire confuso con la personalità dell'attore, qualità che invece non può essere abolita. I due estremi non hanno niente a che fare l'uno con l'altro, e, anzi, se si costringe un attore in un ruolo se ne nega la personalità.

Invece la personalità investe il personaggio del lavoro con tutta la sua sensibilità libera, sciolta, con tutto il suo pensiero; e lo fruga, lo analizza, ne trae la vita, la comprende secondo una certa soggettività, pur cercando di mantenersi obiettiva. La personalità è costituita dalla nostra anima, dal nostro essere, dal nostro io senziente e specialmente da quello pensante che non si debbono distruggere rendendoli meccanici³⁰.

Pertanto, la personalità dell'attore va incoraggiata e sviluppata, dando la possibilità all'istinto di applicarsi al "verosimile scenico", così trasformandolo nell'equivalente della vita. Solo in questo modo lo spettacolo diventa opera d'arte e per lo spettatore diventa accettabile ciò a cui sta assistendo.

Abbiamo insistito sull'analisi di questa parte, che potremmo definire filosofica, in quanto propedeutica a ciò che segue, quei *Consigli del corago* che hanno fondato il lavoro filodrammatico nei decenni successivi (dunque ben oltre gli anni del fascismo e dell'Opera Nazionale Dopolavoro) e che, con ogni probabilità, anche oggi costituiscono la base almeno della prima costruzione dell'attore – cioè i rudimenti insegnati a coloro che iniziano ad accostarsi al palcoscenico, per fare un'esperienza di vita o per puro piacere – nelle compagnie di teatro amatoriale.

²⁷ *Ibid.*, p. 141.

²⁸ *Ibid.*, p. 143.

²⁹ *Ibid.*, p. 144.

³⁰ *Ibid.*, pp. 145-146.

6.

Voce e dizione, gesti, posizioni e movimenti: il buon attore filodrammatico si costruisce lavorando su questi elementi. I *Consigli del corago* vertono sui fondamentali dello stare in palcoscenico, in vista del primo aspetto da consolidare in una compagnia, vale a dire l'affiatamento. Prima di tutto c'è la voce, che non può essere imposta sulle sonorità del primo attore o della prima attrice, poiché è necessario uscire dalla logica del mattatore. Il gruppo teatrale non è un coro al servizio del protagonista, dunque le voci vanno calibrate non sul singolo, ma sul lavoro che viene rappresentato, scoprendone il suo senso più autentico. E così, dal punto di vista della dizione, non sono più accettabili alcune "promiscuità dialettali" sulle quali, fino a quel momento, si è lasciato correre. «La lingua italiana è una, e le sue leggi sono uniche. Ad essa bisogna attenersi. Parlare e dire in italiano non significa perdere in spontaneità e in personalità»³¹. Il resto consiste nel saper vivere all'interno del microcosmo della scena. La mimica, le posizioni e i movimenti vanno studiati nel dettaglio, tenendo conto di un principio di ordine generale: «Il così detto equivoco dei gesti, le false posizioni, i movimenti in contrasto formano le stonature, sempre insopportabili. [...] Evitare il disaccordo dei gesti, evitare le false posizioni, evitare i contrasti dei movimenti, ecco i primi passi per giungere all'affiatamento»³². Tutto ciò, che in apparenza sembra banale, in realtà chiama in causa un aspetto fondamentale della formazione dell'attore, cioè il lavoro sul corpo, quello che il corago definisce "ginnastica", attività che «conduce a una disciplina nel corpo dell'individuo e alla disciplina del complesso»³³. Ragionare, o tentare di farlo, in questi termini nel mondo del teatro amatoriale, dominato dalla parola, significa fare un sostanziale passo avanti. Si è capito, infatti, che una parola senza corpo è una parola vuota, e che il movimento nello spazio è la base da cui partire. Tali considerazioni, così vicine al pensiero di un rivoluzionario come Appia, pongono la riflessione teorica del movimento amatoriale su un livello qualitativo alto, e per certi versi impensabile all'epoca (sia chiaro che l'articolata e complessa teoria di Adolphe Appia, quasi un sistema di natura filosofica, è qui citata di passaggio come uno tra i possibili esempi di insospettabili conoscenze applicate all'universo filodrammatico).

Fondamentale in questa nuova visione delle cose è il ruolo del direttore artistico, l'unico in grado di far uscire il teatro filodrammatico dalla schiavitù del mattatore. La figura del regista, così, si staglia netta all'orizzonte. Il riferimento del direttore è infatti il complesso, la compagnia, e in base alle qualità artistiche, fisiche e anche morali, dei singoli e del gruppo, deve decidere di volta in volta il lavoro da mettere in scena. Dopo la scelta viene la distribuzione delle parti, che terrà conto esclusivamente della personalità degli attori, quindi la lettura del testo, davanti a tutta la compagnia riunita, compresi anche coloro che non prenderanno parte al lavoro, ma saranno così pronti a subentrare nel caso di forzate rinunce dei colleghi (e si eviterà pure la già evidenziata

³¹ *Dell'affiatamento*, in *Il teatro filodrammatico*, cit., p. 150.

³² *Ibid.*, p. 151.

³³ *Ibid.*, p. 152.

pessima abitudine di conoscere solo la propria parte). Accanto alla lettura, il direttore spiegherà anche i significati del testo e di come intende far loro prendere la forma dello spettacolo, e così pure le psicologie dei vari personaggi. A questo punto la compagnia è pronta per affrontare le prove e la prima sarà di “impostazione pratica”. Anche se gli attori non conoscono ancora a memoria tutto il testo – per aiutarli c’è il suggeritore, figura fondamentale e oggi non ancora del tutto scomparsa nell’universo filodrammatico –, però la prima lettura avrà fatto in modo di farli familiarizzare con cose, situazioni e personaggi (il proprio e gli altri), quindi con il senso e lo spirito di una battuta. Al direttore spetta il lavoro di sviluppo dei singoli e del complesso, indirizzando fin dalle prime prove lo spettacolo nella direzione voluta. Poi sarà tutta un’operazione di perfezionamento dell’affiatamento, fino al debutto.

Con questa impostazione più attenta ai dettagli, allo scopo di far risaltare finalmente l’insieme, una parte sostanziale ce l’hanno i costumi, che fino a questo momento non vengono considerati dalle filodrammatiche come un elemento fortemente rappresentativo. Si indossa quello che si ha a disposizione e che vagamente sia in grado di richiamare il senso dello spettacolo: «Qualunque sia il lavoro che deve andare in scena, il problema del vestiario passa in seconda linea, ed è risolto (se tale parola può essere usata) all’ultimo momento, alla buona, alla carlona»³⁴. Ora, però, non può più essere così, poiché la parte visiva, il corpo, il movimento, e quindi il taglio e il cromatismo degli abiti cominciano ad avere la stessa importanza della parola, di conseguenza «oggi il gusto del pubblico, sia pure questo famigliare, non sopporta che con malanimo questa usanza pessima e incomprensibile»³⁵. È necessaria, dunque, un’elaborazione del gusto, alimentata da ciò che si sviluppa anche in termini di scenografia, o, meglio, di gestione dello spazio scenico, abitato dai corpi e dai costumi degli attori. Il pubblico è influenzato da quello che vede, e c’è pure il cinematografo ad aprire nuovi immaginari in termini di abbigliamento e di costumistica. Non occorre che il filodrammatico abbia a disposizione un guardaroba sconfinato, ma almeno tre o quattro abiti adatti alle diverse circostanze, dal momento che adesso «il vestiario entra a far parte diretta della interpretazione di un lavoro»³⁶. Si richiede la decenza, abiti puliti e appropriati alla persona che li veste (viene qui sottolineato il valore personale dell’abito, che può essere indossato solo da uno specifico attore, e non venire riciclato da altri alla bisogna: nessun adattamento, soprattutto di taglia, è invisibile al pubblico). Questo aspetto richiama il senso generale dell’interpretazione, già affrontato in precedenza quando si è parlato delle caratteristiche dell’attore. Ogni spettacolo vive nel suo ambiente, determinato dall’atmosfera che si è creata durante il lavoro di prove ed è realizzato attraverso la recitazione, la scenografia, i costumi e il trucco. E tutto dovrà essere pronto per la prova generale, come se si trattasse del debutto.

A proposito di trucco, vale lo stesso discorso sulle specifiche necessità che un lavoro, piuttosto che un altro, presenta. Va quindi truccato l’attore, non il ruolo che interpreta. Bisogna evitare dunque ciò che accadeva prima, quando «ogni attore

³⁴ *Ibid.*, p. 157.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 159.

aveva una maniera personale di interpretazione attraverso il trucco, ma essa non riguardava il personaggio di quel dato dramma, ma riguardava quasi unicamente il proprio ruolo»³⁷. Succedeva, ad esempio, che un attore che doveva interpretare un giovane amante in due diversi lavori usasse un trucco simile, quando non identico, in entrambe le occasioni. Ecco, questo modo di agire ormai va considerato superato, un errore da non ripetere. Il trucco, infatti, non serve a rendere migliore un attore o un'attrice, quanto invece a delineare alcune caratteristiche fisiche del personaggio interpretato, che è unico e non assomiglia a nessun altro, a cominciare da quelli che, in altri testi, hanno età e comportamenti più o meno uguali. Ogni personaggio ha il suo volto, come «l'io di ciascuno ha la sua maschera»³⁸. L'attore filodrammatico contemporaneo, dunque, deve tendere a una conquista, quella del cosiddetto "trucco psicologico". Cioè un tipo di truccatura che, evidenziando alcuni aspetti di ordine fisico del personaggio, ne svela la psicologia. E per ottenere un tale risultato non occorre calcare la mano, quanto piuttosto caratterizzare il personaggio, anche solo con un tratto in grado di raccontarne l'essenza e i cambiamenti dell'anima. «Basta un segno, è sufficiente un'ombra, per trasformare un volto e per renderlo proprio non soltanto alla personalità descrittiva dell'individuo, ma anche al momento di tale individuo»³⁹. Che il contemporaneo sia iniziato anche per i filodrammatici lo testimoniano queste indicazioni, destinate a eliminare dal teatro amatoriale alcuni vizi d'immagine che fanno scadere le rappresentazioni nel grottesco.

7.

A teatro il gesto accompagna il racconto. L'attore è un uomo che discute con animazione, per cui i suoi gesti vanno calibrati e caratterizzati, senza esagerare, staccandosi dalla tradizione tutta italiana della Commedia dell'Arte, che è un'altra cosa rispetto alla prosa.

Si attribuisce in generale l'abbondare e il sovrabbondare dei gesti e delle mosse dei nostri attori alla naturale caratteristica del nostro popolo che – da buon meridionale – ama riprodurre, spiegare, rendere più efficaci i moti del cuore e dell'animo e i pensieri con mosse e gesti a volte espressivissimi e particolarissimi⁴⁰.

Su questa tendenza dello spirito e del carattere è necessario quindi d'ora in avanti esercitare un attento controllo quando si sale su un palcoscenico. D'altronde, dove si mettono le braccia, come si muovono le mani, come ci si gira sono alcuni dei primi concetti che vengono insegnati ancora oggi nelle filodrammatiche. Il corpo, anche se talvolta non si ha chiara questa percezione e si agisce mossi dall'istinto o dall'esperienza,

³⁷ *Ibid.*, p. 162.

³⁸ *Ibid.*, p. 164.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Del gesto*, in *Il teatro filodrammatico*, cit., p. 167.

parla al pubblico tanto quanto la voce. Così, dal gesto e dal fenomeno del gesticolare, va tolto ogni impaccio, cosa che costituisce il primo problema. Ciò che nella vita facciamo con naturalezza, infatti, trasferito sul palcoscenico diventa tutto più complicato, fino a farci sembrare un buffo fantoccio.

Prendete un individuo disinvolto nella vita e gettatelo sulla scena; quindi invitatelo a “rivivere” quanto nel mondo ha vissuto per un momento, e ad esempio, costringetelo a ripetere un dialogo. Osserverete allora che la brava disinvoltura scompare, subentrando in luogo di quella lo stato marionettistico, la rigidità delle membra, la incertezza dei passi, l’accentuarsi angoloso di una espressione; le mani si rifugiano volentieri nelle tasche, oppure si cacciano tra i capelli, o stuzzicano il colletto o la cravatta, o si aggrappano ad una spalliera di sedia come i pipistrelli si appendono ad una trave; le gambe misurano con incertezza la lunghezza di ogni passo e finiscono sempre per farli troppo lunghi, s’accavalano le une sulle altre lasciando a quella più sollevata il compito di dondolarsi, e via di seguito⁴¹.

L’individuo sul palcoscenico è impacciato, e l’impaccio è una peculiarità per l’attore filodrammatico, più in generale per colui che per la prima volta si accosta al fare teatro. Le cause dell’impaccio sono multiple: il timore che il palcoscenico (e il pubblico di fronte, che si vede benissimo, altroché) incute, l’effetto che si percepisce della propria voce impegnata a dire una battuta (che magari è una frase che comunemente non pronunceremmo), il vivere la vita di un altro (il personaggio) – e il fatto che gli spettatori in quel momento stanno guardando l’attore e non chi interpreta –, per questa ragione in primo luogo è necessario che vengano indossati costumi dentro i quali ci si senta a proprio agio. Un altro motivo del gesticolare scorretto è opposto alla timidezza e all’impaccio, ed è determinato da quello strano virus che prende molti attori dilettanti quando stanno sulla scena, vale a dire una certa voglia di “strafare”, «l’esuberanza non controllata della personalità dell’attore»⁴². Errori comuni, tipici del teatro amatoriale, soprattutto di quello dialettale, che anche nell’attuale congiuntura estetica dei filodrammatici si possono facilmente riscontrare.

Ecco allora che il corago fornisce una lista dei gesti più “antipatici” che l’attore dovrà fare in modo di evitare:

Le mani in tasca, le mani tra i capelli, il camminare a gambe tese, il premere l’orlo del colletto, il cacciare le dita nel “decolleté”, lo stringere il nodo della cravatta, il giocherellare col portasigarette, con le sedie, con i fiori, con i tagliacarte o simili oggetti; il colpetto al risvolto della giacca, il pugno sulla tavola, la manata sulle ginocchia proprie o del vicino, il dondolare di una gamba messa a cavalcioni sull’altra, lo stringere dei pugni alla boxeur, il guardarsi le unghie, il contemplarsi il dorso delle mani (il che porta anche disgrazia), le guardatine cinematografiche all’estremo angolo di un occhio, le mezze rincorse, le giravolte sui tacchi, le pose melodrammatiche, ecc. ecc; chi più ne ha più ne metta⁴³.

⁴¹ *Ibid.*, p. 169.

⁴² *Ibid.*, p. 171.

⁴³ *Ibid.*, p. 172.

È con queste considerazioni, vere e proprie indicazioni di tutto ciò che l'attore filodrammatico deve dimenticare, che il teatro amatoriale si proietta nel suo futuro. Togliendo le cattive abitudini, si definisce una modalità dell'attore per i tempi che verranno, e che non si sono ancora conclusi. Quando poi si parla di un interprete che deve "rivivere" i gesti della vita sulla scena, riproducendoli secondo le esigenze del palcoscenico, nell'aria si avverte un richiamo evidente alle celebri tesi sulla "memoria emotiva" di Stanislavskij, il più professionista tra gli amatoriali, mondo dal quale proveniva. Un metodo, quello del maestro russo, che senza dubbio ancora oggi è il più adoperato tra i registi filodrammatici. Indipendentemente dal fatto che lo si conosca, che lo si pratichi per sentito dire, o che lo si utilizzi inconsapevolmente.

8.

In questo contesto di nuova organizzazione tecnica e artistica del teatro filodrammatico non può mancare l'analisi di un ruolo fondamentale come quello del suggeritore. Inseriamo questa parte per un romantico affetto verso questa figura, ma anche perché non la si può considerare oggi proprio del tutto scomparsa dal teatro amatoriale. Dunque, conoscerne gli immutabili segreti può sempre risultare utile. Il suggeritore è la solida colonna a cui si aggrappano gli attori pur bravi, ma con poca memoria, e tutti quelli a cui difetta l'esperienza. Uno spettacolo senza di lui era (è) impensabile, perché il suggeritore è l'ancora di salvezza quando il mare si increspa pericolosamente, è il vento che spazza via la tempesta. Lo descrive bene Sergio Tofano ne *Il teatro all'antica italiana*:

Il suggeritore era il personaggio non potremmo dire più in vista, ma di maggiore utilizzazione nell'effettivo di una compagnia. Come il combustibile per le macchine: senza suggeritore, la macchina del teatro s'incantava. [...] La presenza visibile del suggeritore, lì, sotto il naso degli attori, era talmente entrata nelle loro consuetudini come una necessità imprescindibile, come un aiuto d'obbligo, che nessuno avrebbe osato andare in scena senza la sicurezza di quel bisbiglio sommesso che saliva incessante da quel cupolino al centro della ribalta. [...] Diceva Boutet che il suggeritore avrebbe dovuto essere come la ringhiera per le scale: se c'è, neanche ci si bada e si può salire tranquilli senza bisogno di appoggiarvi: se manca, c'è il pericolo di ruzzolare di sotto⁴⁴.

Anche per il nostro corago il suggeritore, sebbene viva dietro le quinte e non goda delle gioie della ribalta, rappresenta uno degli elementi più vitali della scena. Come una talpa muta che vive nascosta, parla senza voce. Ed è l'unico che conosce veramente il lavoro fin nei suoi segreti più intimi, «conosce i fatti di tutti i personaggi, i pensieri, i sentimenti, le sensazioni, anzi previene ogni loro atteggiamento, ogni impulso, ogni frase, non solo, ma addirittura i passi, le pause, i silenzi, la durata dei loro

⁴⁴ Cfr. S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, cit.; i brani selezionati fanno parte del sedicesimo capitolo, intitolato *Gli ultimissimi – I suggeritori*, di cui si consiglia la lettura completa per comprendere la fondamentale funzione che il ruolo ricopre.

movimenti, dei loro slanci, degli scatti, degli sdilinquimenti»⁴⁵. Il suggeritore è addirittura uno psicologo, che conosce vizi e virtù, memorie e amnesie di tutti gli attori, e con il suo occhio clinico sa riconoscere la buona e la cattiva serata di ciascuno. Per questo motivo, il suggeritore ideale di una filodrammatica deve essere impassibile, indifferente, calcolatore, capace di trattare tutti gli attori allo stesso modo, protagonisti e seconde parti. È un lavoro complicato il suo, che si gioca sul tempismo, sull'anticipo, sulla frazione di secondo, per cui anche il suggeritore, come l'attore, deve allenarsi per il suo ruolo, deve provare come tutti gli altri, poiché soltanto con la pratica si acquista l'esperienza necessaria. Ma non finisce qui, perché ci sono altri due requisiti importanti. Il primo consiste nel saper scandire le parole, senza difetti di pronuncia e senza intonazioni: una parola pronunciata male e recepita peggio può produrre effetti disastrosi (ed esilaranti). L'altro requisito consiste nel saper "soffiare" a distanza nelle orecchie degli interpreti: un aspetto che richiede costante allenamento per poter essere padroneggiato, e per essere capiti dagli attori senza essere sentiti dal pubblico.

Ruolo delicato e centrale in una compagnia filodrammatica, dunque, quello del suggeritore, ma con un opportuno distinguo:

Non bisogna pretendere dal suggeritore di sostituire la memoria dell'attore. [...] Quindi i così detti divi e dive della filodrammatica, che si atteggiavano a pose melodrammatiche e ridicole di presunzione, che "si fidano" del suggeritore per uno snobismo malsano e ineducatissimo, studino le loro parti come si conviene e con coscienza⁴⁶.

Insomma, nel teatro filodrammatico non si può pretendere l'abolizione del suggeritore, ma il rigore degli attori nell'imparare la parte deve essere preteso come assoluto.

I *Consigli del corago* proseguono con una lunga parte dedicata all'"apparatore", cioè lo scenografo. Questioni pratiche ormai superate, queste sì, per i progressi di scenografia e scenotecnica, che hanno visto anche nel teatro amatoriale l'introduzione di tecniche evolute, al passo con i tempi, come l'uso massiccio (fino a diventare talvolta abuso) delle proiezioni e della multimedialità. Dunque in questo settore le radici contemporanee del teatro filodrammatico vanno ricercate altrove, sicuramente spostate in avanti nel tempo. Un aspetto formativo, però, va citato, perché rappresenta un universale dal quale non si può prescindere oggi. Quando si dice infatti che «il "mettinscena" o "inscenatore" in sostanza deve essere un profondo studioso: sempre al corrente di ogni movimento artistico, letterario, pittorico e musicale»⁴⁷ non si afferma niente di diverso dalle qualità che un buon scenografo, in tutti i tempi, deve possedere. Un consiglio di formazione, appunto, che ricorda come la conoscenza, quando si agisce in palcoscenico, non possa limitarsi soltanto al teatro, ma debba spaziare in molti campi, per poter produrre, quando la si riporta definitivamente sulla scena, una sintesi realmente artistica.

⁴⁵ *Il suggeritore*, in *Il teatro filodrammatico*, cit. pp. 175-176.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁷ *L'apparatore*, in *Il teatro filodrammatico*, cit. p. 185.

9.

Chi ha la fortuna di vivere in una compagnia di teatro amatoriale, vere e proprie palestre di vita, avrà di sicuro ritrovato in alcuni dei precedenti concetti, che alla fine degli anni Venti del Novecento vennero diffusi dall'Opera Nazionale Dopolavoro con l'obiettivo di sistematizzare la galassia filodrammatica e migliorarne la forma, gli elementi dell'appassionato, odierno lavoro quotidiano in sala prove, alla fine di una giornata di (altro) lavoro. D'altronde, chi ha iniziato a dare forma nel dopoguerra al teatro amatoriale proveniva da quelle esperienze precedenti, e di questo passaggio sarebbe superficiale non tenere conto. Idee come quella dei gruppi d'arte drammatica organizzati in federazioni con forte presenza sui territori, insieme all'elaborazione di piani formativi destinati al miglioramento delle compagnie – solo per citare i fondamenti del sistema –, sembra proprio che si possano far risalire proprio ai documenti che l'Ond ha dedicato al teatro filodrammatico. Molti di quei precetti sono ancora alla base del teatro non professionista a cui assistiamo attualmente sulle nostre scene: dai manuali e dai regolamenti che abbiamo citato provengono. E se si confrontano quegli scritti con la più recente elaborazione concettuale e politica delle principali organizzazioni del nostro teatro amatoriale, l'Unione Italiana Libero Teatro (Uilt) e la Federazione Italiana Teatro Amatori (Fita), si vedrà, pur nella diversità dei tempi e del linguaggio, che le questioni centrali – in termini di funzione e di necessità essenziali, di formazione e di crescita – rimangono in fondo le stesse⁴⁸.

⁴⁸ Al termine del convegno nazionale *Ruolo ed attese del teatro non professionistico in Italia*, che si è svolto a Pesaro il 28 e il 29 ottobre 2017, a margine della 70ª edizione del Festival nazionale d'arte drammatica, Uilt e Fita hanno prodotto un documento unitario che è possibile consultare sui loro siti web.

INTERVENTI

Marco Baliani

DITEMI PRIMA I VOSTRI NOMI. *LECTIO MAGISTRALIS**

Presentazione

Marco Baliani è una figura complessa del teatro: autore, attore, regista, artista indipendente, ma anche regista per produzioni di Teatri Stabili e per grandi progetti di enti pubblici, locali e nazionali, oltre che autore e regista di opere liriche. È attore cinematografico: è stato diretto da registi importanti come Francesca Archibugi, Roberto Andò, Saverio Costanzo, Cristina Comencini, Mario Martone. Ed è anche autore letterario, scrittore di romanzi e saggi. È teorico del racconto orale e del teatro in generale.

Guardiamo a Marco Baliani come a un Maestro. Maestro del teatro italiano perché a lui si devono invenzioni, intuizioni, teorizzazioni che hanno arricchito la scena di nuovi linguaggi, di nuove esperienze di ricerca, ma anche di azioni politiche che hanno contribuito a trasformare e rifondare il teatro italiano, particolarmente in anni di radicali ondate di trasformazione. Da vero Maestro, Marco Baliani ha sempre interpretato in senso propriamente pedagogico il suo stare nel teatro dedicando un'azione e un'attenzione speciale alla trasmissione dell'esperienza. Maestro quindi nella duplice accezione di depositario e trasmettitore di conoscenza, di profondo conoscitore e pedagogo, educatore, formatore.

Come per molti innovatori, le radici del suo teatro affondano in un territorio più vasto del teatro stesso. Dalla politica delle occupazioni studentesche al teatro inteso come luogo dove esprimere una forma di militanza diversa ma ugualmente capace di assorbire le idee, le passioni, le spinte di cambiamento di giovani che vivevano in modo corale l'insofferenza verso il sistema non solo teatrale ereditato dagli adulti. Marco Baliani ha interpretato questa richiesta di trasformazione, di alternativa radicale espressa dalla generazione teatrale degli anni Settanta, inventando linguaggi che sono diventati una sorta di bandiera del cambiamento, rispetto al sistema teatrale vigente. Dall'animazione al teatro di narrazione, dalle drammaturgie corali agli eventi di teatro civile.

Maestro anche come politico dell'organizzazione teatrale: le svolte che ha proposto hanno di volta in volta interpretato le necessità del momento. Basti pensare ad alcuni esempi di queste svolte: dopo aver contribuito a fondare l'animazione teatrale, come reazione alla crisi del teatro istituzionale e affermazione dell'autonomia creativa dei ragazzi, ecco che ne infrange il principale tabù, ossia il rifiuto dello spettacolo, riconoscendo nelle

* In queste pagine viene pubblicato il testo della *lectio magistralis* tenuta da Marco Baliani presso il Salone Marescotti del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna il 16 aprile 2018, e – come in quell'occasione – è introdotto da una presentazione a cura di Cristina Valenti ed è seguito da alcune domande e questioni sollevate da parte degli spettatori; la *lectio* è qui pubblicata in versione ridotta, la trascrizione integrale è disponibile online sul sito web di «Culture Teatrali».

tecniche e nei linguaggi dell'animazione i presupposti di un nuovo teatro per i ragazzi, di cui rivendica l'appartenenza a pieno titolo all'ambito più ampio della ricerca teatrale. E ancora, l'obiettivo dell'organizzazione e della stabilizzazione territoriale del nuovo teatro ragazzi lo porta a progettare i Centri di Teatro Ragazzi, di cui getta le premesse in uno storico convegno da lui stesso promosso.

Proseguendo in questa direzione – e questo è un passaggio fondamentale nella vicenda del Nuovo Teatro italiano – Marco Baliani sarà il primo a rompere gli steccati fra ricerca e ragazzi, cogliendo la comune appartenenza dei due ambiti all'alveo del nuovo. E sarà il teatro di narrazione, il linguaggio da lui inizialmente esplorato con i bambini, a colmare questa cesura, segnando con Kohlhaas nel 1989 il superamento di un confine disciplinare – adulti e ragazzi – che per molti anni è stato regolato più da ragioni ministeriali che artistiche o sostanziali.

Queste le esplorazioni di linguaggio a cui ha affiancato da sempre anche un diverso modo di intendere l'impegno nel teatro. Nel 1987 l'ideazione di Scenario, un premio che trentuno anni fa Marco Baliani ha ideato e fondato avvertendo – assieme a un gruppo inizialmente assai limitato di operatori – la responsabilità verso un territorio da coltivare, quello della creatività giovanile. E non a caso Scenario riunisce per la prima volta attorno a uno stesso tavolo teatro di ricerca e teatro ragazzi, che superano distanze e diffidenze reciproche per dare vita a uno stesso progetto.

“Marco Baliani” – ha scritto Silvia Bottiroli – “attraversa il teatro italiano e i suoi fermenti da solitario curioso e idealista”. È vero, ma la sua solitudine – mi viene da aggiungere – è quella del Maestro, di chi intravede e anticipa le cose, prima degli altri. E soprattutto è una solitudine che si estrinseca nella collettività e produce corralità. Progetti collettivi sul piano politico sono stati i Centri di Teatro Ragazzi, così come lo è stato il Premio Scenario e, sul piano dei percorsi di ricerca, i progetti di pedagogia teatrale e le drammaturgie epico-coralì cui ha dato vita. Ricordiamo Corvi di luna al Festival di Santarcangelo nel 1990, Antigone delle Città a Bologna, con cento attori in scena a dieci anni dalla strage della Stazione, nel 1991 e in seguito anche nel 1992, I Porti del Mediterraneo, progetto dell'Eta che proprio a Bologna al Teatro Duse ha trovato spazio nel 1996 e 1997, fino al Pinocchio nero a Nairobi, con i ragazzi di strada nel 2002. Per arrivare oggi all'attuale Mandragola, con i giovani neodiplomati della Scuola per Attori della Fondazione Teatro della Toscana.

È un percorso che ha avuto l'inquietudine come motore e lo stupore come orizzonte, alimentato da un mistero che continua a tenere insieme l'adulto e il bambino. Ha scritto Marco Baliani: “Un attore è capace di stupirsi, stupirsi come un bambino, che il fiume continui a scorrere, che l'acqua non sia mai ferma, e domandarsi perché. Quando non si cercano altro che risposte lo stupore è già lontano”. Non si tratta di un esercizio per una stagione, è una prova per la vita. Di questa lunga vita espressa nel teatro, Marco Baliani abbiamo creduto sia in grado di costruire una sintesi: per questo gli abbiamo affidato una lectio da Maestro.

Cristina Valenti

Ho intitolato questa *lectio Ditemi prima i vostri nomi* perché voglio partire dal modo con cui affronto gli spettacoli di natura corale. Oggi non mi soffermerò sulla narrazione individuale o sul modo di lavorare sul racconto orale: questa per me è una grande occasione di riflessione sul rapporto con un coro, con un gruppo di attori. Cosa succede quando si crea un lavoro con tante persone, in una forma molto diversa da quella della “solitarietà” individuale con cui di solito sto in scena quando faccio i miei lavori di narrazione orale e narrazione teatrale?

Ditemi prima i vostri nomi perché al primo posto sono interessato alle persone, non all’attore: sono interessato a chi c’è dietro l’attore. Questo interesse forse è la spinta principale per cui ho iniziato a fare teatro e per cui continuo a muovermi. Sono interessato alle esperienze umane che le persone hanno fatto e che si portano dietro, molto prima di interpretare un ruolo, molto prima di entrare in scena, molto prima di costruire una drammaturgia. E quindi il mio lavoro, nei primi cinque, sei, sette giorni, è proprio creare quello che io chiamo un “gruppo di ascolto”, cioè un gruppo dove le persone possono narrarsi, possono presentare il loro “chi sono”. Il gruppo di ascolto serve a formare un ensemble di persone che sanno ascoltarsi l’una con l’altra, che sono incuriosite e interessate a quello che l’altro sta dicendo.

Ditemi prima i vostri nomi dunque è il primo esercizio che propongo. Ci sediamo e mi raccontano chi sono. Qual è il loro nome? Chi glielo ha dato? Quando? Nascono racconti strepitosi: accade a volte che sono state la zia o la madre a dare quel nome oppure il padre, preso dall’emozione, è andato all’anagrafe, ma non si ricordava più cosa gli aveva detto la madre. Poi c’è un secondo nome, poi c’è il significato del nome, cosa vuol dire etimologicamente. Quante volte lo hanno cambiato nel corso della propria vita? Poi chiedo quando il nome è stato pronunciato in modo speciale. Allora si entra in territori più intimi: ci sono gli amori, ci sono i lutti, le lontananze, le partenze. Quando è successo? Dove stavi? Che giorno era? Fuori pioveva? Era estate? Questo primo esercizio fa sì che già dal giorno dopo io conosca a memoria i nomi di tutti, così, nel momento delle improvvisazioni successive, posso fin da subito chiamarli per nome e questo crea un rapporto diretto. Il gruppo di ascolto che si è creato va poi corroborato con esercizi continui, con allenamenti quotidiani.

A Nairobi, quando ho lavorato al *Pinocchio nero* con i ragazzi di strada, sarebbe stato impossibile fare una domanda sull’origine dei loro nomi, perché i ragazzi non sapevano neanche chi erano i genitori, non sapevano esattamente da dove venivano, né quanti anni avevano, quindi sarebbe stato imbarazzante e controproducente. Venivano dalla strada, se qualcuno li toccava, si voltavano di scatto, pronti alla lotta. Nelle strade di Nairobi, se qualcuno ti tocca da dietro, è meglio essere pronti allo scontro. C’era insomma una difficoltà enorme a toccare ed essere toccati. E come potevo far lavorare dei corpi che avevano paura di essere toccati? Ho provato degli esercizi: alcuni hanno funzionato, altri no. Un esercizio molto bello – era già il quarto o quinto giorno – è stato quello di creare una rissa al rallentatore: i ragazzi dovevano rifare una delle risse che capitavano in genere nella loro vita di strada, ma lentamente. Questo li ha divertiti moltissimo, però per arrivare a quel punto ho dovuto prima proporre un altro esercizio che aveva a che fare con la lentezza. Per percorrere dieci metri, ci dovevano mettere quattro minuti, una camminata che non finiva più. Un lavoro sul tempo.

Io devo sempre sforzarmi di pensare che ho tanto tempo a disposizione. In realtà non è così, perché spesso gli spettacoli, in venticinque-trenta giorni devono essere pronti: devi uscire dall'ambiente protetto del laboratorio e mostrare il lavoro al giudizio degli spettatori.

Con i cento attori dell'*Antigone delle Città*, a Bologna, abbiamo destinato giornate intere a questo compito: ciascuno doveva portare un oggetto prezioso della sua vita e raccontarlo agli altri novantanove. Immaginate quei cento racconti, uno dopo l'altro. I produttori venivano a chiedermi cosa stavamo facendo, quando si iniziava a lavorare alla drammaturgia. E io rispondevo: "vedrete che funzionerà!". Questo scambio di esperienze ha permesso di creare un gruppo di cento persone che sapevano stare insieme perché si erano scambiate preziosi racconti personali.

Io non lavoro a creare un gruppo omogeneo, all'inizio non ho chiarissimo neanche quale sarà il percorso di lavoro. Ho però tanti esercizi, negli anni ho creato tanti allenamenti. E solo provandoli capisco in che direzione muovermi. Sempre con i ragazzi di Nairobi, ad esempio, ha funzionato molto bene il lavoro con i bastoni. Sono esercizi che hanno a che fare con l'attenzione reciproca, se lanci un bastone a un altro e non lo guardi prima negli occhi, il bastone gli arriva in testa e si fa molto male. Molto semplice. Il lavoro quindi fin dall'inizio è aprire i sensi. Aprire i sensi, però, non vuol dire creare uno squadrone di marines molto irreggimentato. No, per me è innanzitutto favorire l'individualità di ciascuno, per questo è importante la persona che c'è dietro. Favorire l'individualità vuol dire farsi carico pure dei cliché, degli stereotipi, delle abitudini che ogni corpo ha accumulato nel tempo, nella vita.

Servono esercizi che tendano a creare come una rete elettrica tra tutti quelli che partecipano; dopo una decina di giorni che si lavora così, è come se vedessi fibrillare i corpi. Se uno fa un gesto, l'altro reagisce, lo ha percepito anche se sta dall'altra parte dello spazio. Lo spazio diventa un luogo dove potersi liberamente esprimere attraverso però una disciplina e delle regole. Non è un territorio liberissimo, non è anarchia, ci sono delle regole e ogni esercizio ha una regola. È come i giochi, quando si gioca seriamente ci sono delle regole. Quando comincio a vedere che si è formato un gruppo di questo tipo, comincio a mettere in campo il tema del lavoro: la *Mandragola* di Machiavelli nel mio ultimo caso oppure una *graphic novel* oppure un tema come era la strage per Bologna – grandi o piccoli temi, anche se sono sempre grandi i temi quando si parla di essere umani. Su questi temi comincio a chiedere delle improvvisazioni. Per me il training non esiste: gli esercizi fisici non sono training, sono embrioni di drammaturgia perché gli attori cominciano a sapere di cosa stanno parlando, quale è il tema, quale è il cuore di fondo dell'avventura a cui partecipano. Nascono delle improvvisazioni, io le guardo con molta attenzione e indirizzo le azioni, dico di proseguire in una direzione oppure li lascio andare verso qualcosa che ancora non so cosa diventerà. Qual è il mio compito in tutto questo? Stare in ascolto senza aspettative. È molto difficile, ci ho messo tanto per imparare a stare in questa dimensione di ascolto aperto. L'altro mio compito è porre le domande giuste che facciano scaturire delle risposte il più possibile aperte, non indirizzate subito a risolvere un problema in termini estetici o rappresentativi – anzi, la rappresentazione è un problema molto lontano. Non bisogna avere fretta e occorre fare tesoro degli errori. Se, ad esempio,

sbagli a dare un esercizio e ti accanisci a riprovarci, le persone si irrigidiscono e non si fidano più, devi ricominciare. Siamo molto complicati come esseri umani, soprattutto quando non ci conosciamo. Persone che non si conoscono come fanno a condividere qualcosa di così prezioso come la creazione artistica? E che li denuda, che li mette a confronto con gli altri direttamente? Il teatro, in questo senso, è sempre curativo, anche se uno poi non lo usa in termini terapeutici o di cura: mette in relazione un essere umano con un altro essere umano e per entrare in questa relazione sei costretto a pensare il pensiero dell'altro.

Questo è quello che da sempre mi ha affascinato di più. Appartengo a quella generazione degli anni Settanta che preferiva il laboratorio allo spettacolo. Tutto quello che io e gli attori scopriamo nel laboratorio è di molto superiore a quello che poi si vedrà in scena. La scena è un distillato di tutto questo. Un distillato effervescente che a volte fa intuire cosa c'è stato dietro, quanto artificio c'è voluto per creare quella naturalezza che non è assolutamente naturale. Quando si riesce a dare agli spettatori questa possibilità – ma qui interviene un altro aspetto, che è la drammaturgia – allora il pubblico vede uno spettacolo, ma allo stesso tempo vede il lavoro che c'è dietro, vede come il gruppo è arrivato a creare quelle scene. E quando succede accade allora per lo spettatore una sorta di “risveglio”. Del risveglio parla Peter Brook in tanti suoi libri, Bertolt Brecht lo chiama “straniamento”, ma credo che tutti e due in sostanza si riferiscano alla stessa cosa. Brecht lo vede più in termini di contenuto e Brook lo vede più in termini percettivi.

Dunque gran parte del lavoro viene dedicata a far sì che il gruppo sia capace di essere autore. Inventa, crea battute, crea frasi, crea movimento, crea gesti, danze, suoni, musica. Sperimenta l'impossibile.

In teatro si può fare tutto. Quando non riesci a portare in scena la grande balena che inghiotte Pinocchio, allora la racconti e ce la fai lo stesso, c'è la parola che racconta l'invisibile e lo rende visibile. Ma ci sono anche tante altre forme simboliche intermedie. Nel *Macbeth* di Nekrošius mi ricordo che gli attori entravano con un alberello sulle spalle e quello era il bosco. Peter Brook ne *La tempesta* metteva delle canne di bambù sui piedi degli attori e quella era la palude. E gli spettatori lo accettano, questo è stupendo! Lo spettatore crea quello che manca. È costretto a lavorare immaginariamente per creare quello che manca.

La costruzione di uno spettacolo è un percorso fatto per tentativi, una continua performance, non ho assolutamente chiaro all'inizio cosa succederà in scena. E il mio lavoro è fare di tutto per non saperlo. La lotta più dura con me stesso – e quindi con i tempi produttivi, con la produzione che ti sta col fiato sul collo perché non ha visto ancora nessuna scena – è tentare di non cadere nella trappola di risolvere, di finire e confezionare.

Solo con il tempo ho capito che non dovevo cercare di afferrare le cose, ma lasciarle andare, senza troppo definirle. Ho capito anche che l'ascolto più alto doveva essere il mio. Quando dico “ascoltare” non intendo con le orecchie. Immaginate un ascolto in cui tutti i sensi ascoltano. E io devo essere più in ascolto di tutti gli attori, perché loro intanto stanno agendo, io li vedo, li ascolto e tento di registrare dentro di me le sensazioni che mi danno. A volte prendo degli appunti; il video invece non lo

uso quasi mai, quando lo rivedi dopo, tutta l'emozione che ti aveva dato quell'attore sembra che non ci sia più. Preferisco lavorare sulla memoria.

Occorre creare infatti non solo un gruppo di ascolto, ma anche un gruppo che sappia fare tesoro, in termini mnemonici, di quello che sta accadendo, di quello che è accaduto il giorno prima e il giorno prima ancora – una forma di memoria collettiva.

Alla fine di ogni giornata, propongo che una certa azione scenica selezionata, che magari durava una manciata di minuti, venga sviluppata, costruendo, a partire da quello che avevano creato, embrioni di una possibile drammaturgia. È così che il gruppo diventa anche autorale. Genera drammaturgia.

Il problema non è inventarsi premi letterari per cercare nuovi testi, ma creare le condizioni per permettere all'autore di lavorare insieme agli attori: vuol dire un investimento sul tempo, sugli spazi, sullo stare insieme, tutte cose che dovrebbero competere ai Teatri Nazionali e che, salvo rare eccezioni, non stanno facendo.

Al Testaccio, a Roma, c'è una collina che dà il nome al quartiere, è una collina di *textum*, di pezzi di coccio che, depositati in secoli e secoli dai Romani, hanno formato una collina. La vegetazione che fiorisce su quella collina è per me la metafora del teatro che vado cercando. Ma prima di fiorire occorre un deposito di cocci. I cocci sono tutto quello che è stato creato durante il lavoro fisico, narrativo: racconti, frammenti di dialogo, esperimenti sulle luci, musiche, tutto quello che si è creato nella pratica giorno dopo giorno.

Faccio in modo che ogni spettacolo sia diverso nella composizione e nel percorso, che mi sorprenda. Non ho più rifatto una cosa come *Koblbaas*. Aveva funzionato e potevo replicare altri spettacoli simili. Non sono andato in quella direzione, anzi, ora sto lavorando sulla "post-narrazione", la chiamo così perché non saprei al momento quale altro nome utilizzare. Una narrazione frammentata, dove il racconto non è più possibile o meglio non è più possibile nella sua forma discorsiva, dialogica, lineare.

La narrazione ha avuto un suo ruolo dal 1990 in poi: ora bisogna, secondo me, andare oltre e cercare altro.

I miei embrioni di poetica invece li potete vedere se vi fermate al Battistero di Firenze davanti alla Porta del Paradiso di Ghiberti. Quel portale è la mia poetica, una poetica che ha già incamerato fortemente il punto di vista rinascimentale. Se andiamo un po' più indietro nel tempo, prima di Ghiberti, abbiamo il romanico. Bruegel, Bosch, tutto il romanico delle nostre chiese, quella caducità di elementi che appaiono mescolati nello stesso spazio-tempo, che non sono delineati da un percorso visivo, dove l'occhio non è costretto a seguire una linea prioritaria come invece accadrà nel Rinascimento. Accadono più cose nello stesso riquadro. C'è Abramo che sta per uccidere il figlio, mentre l'angelo lo ferma, e Ghiberti li ha messi lì piccolissimi in alto a destra, li devi andare a cercare. Mentre in primo piano c'è il culo di un asino, visto dal di dietro, gli si vedono i testicoli. Geniale. La testa dell'asino si mescola alla teca e quasi si amalgama nel fondale, che è bidimensionale. I visitatori coevi del Ghiberti che guardavano la Porta del Paradiso avevano davanti rappresentazioni visive di storie già conosciute ma organizzate spazialmente e percettivamente in una forma nuova e sconvolgente, per cui guardando quelle opere imparavano un modo diverso di guardare il mondo. Dentro lo spazio circoscritto del teatro che – se va bene – sono sei

metri per sei, nell'arco di un'ora e mezza oppure due, mi interessa riuscire a far convergere vicende complesse, articolando differenti linguaggi ma anche diversi modi di guardare e percepire. Se in quello spazio offro un unico punto di vista mi sembra di sprecare una grande occasione.

Mi fermo davanti al Ghiberti e ammiro il suo coraggio creativo, era riuscito a portare un pezzo di Medioevo dentro al Rinascimento. Nel Ghiberti c'è ancora la possibilità di "guardare oltre". Questo guardare oltre ha a che fare con il risveglio, con l'idea che lo spettatore, durante lo spettacolo, sia colpito da spiazamenti e susulti percettivi, così che sia costretto a lavorare ancora di più immaginariamente, che non si acquieti, non si adagi in una convenzione tranquillizzante, che resti all'erta per quello che sta avvenendo. Lo sviluppo dell'insieme è qualcosa che lo spettatore deve riuscire ad assemblare, come dovesse compiere al volo un suo montaggio.

Tempo fa avevo scritto per Gerardo Guccini un intervento che si intitolava *Tempo spezzato tra narrazione e dramma*, avevo tenuto un corso da lui sulla narrazione ed erano venute fuori diverse riflessioni che poi Gerardo aveva elaborato. Ecco, adesso voglio dilatare quel frammento, ci voglio lavorare sopra perché penso che la drammaturgia debba andare in questa direzione: non rinunciare al dramma, ma neanche far sì che il dramma sia totalizzante. Non può essere che il dramma da solo assorba tutta la scena e tutto il tempo della scena. Quindi come fare a tenere il dramma – che vuol dire il dialogo, i personaggi, vuol dire Stanislavskij, vuol dire la Commedia dell'Arte, vuol dire interpretazione – e, accanto, questo "rompere" in altre direzioni?

Voglio fare un esempio: *Corvi di luna*, uno spettacolo che ci venne commissionato nel 1990 da Antonio Attisani, allora direttore del Festival di Santarcangelo. C'erano sedici attori che venivano da regioni diverse con vari dialetti. Si trattava di una costruzione drammaturgica davvero corale: ogni attore aveva creato un personaggio e durante lo spettacolo raccontava la sua vicenda, intersecandosi con la storia degli altri.

I personaggi erano tutti sfollati arrivati lì, a San Mauro Pascoli, che era stato davvero un posto di sfollati durante l'ultima guerra, per cui c'era una memoria storica del luogo dove lavoravamo che si sovrapponeva esattamente a quello che stavamo agendo. C'era una scena, a un certo punto, in cui un personaggio arrivava portando sulle spalle una porta e la teneva fissa in piedi. Mentre lui avanzava, due bambini portavano sulle spalle un materasso che avevano trovato in una discarica; loro ogni tanto arrivavano con una fionda, con ordigni del dopoguerra, mine anticarro, tutte cose che avevano trovato ed era come se stessero giocando ancora alla guerra. Mettevano questo materasso davanti alla porta. In quel momento bussavano, la porta si apriva ed entrava un personaggio, e poi entravano via via bussando altri tre personaggi. Gli spettatori avevano visto benissimo i quattro arrivare dal fondo e mettersi in fila dietro la porta, ma dal momento in cui si componeva l'immagine della porta col materasso a terra ecco che quello spazio diventava una stanza, anzi, un carcere, e i quattro erano i prigionieri che vi erano rinchiusi. Da lì in poi per un quarto d'ora o poco più avevi un dramma preciso, classico, canonico. C'era un carabiniere che non aveva ubbidito al comando di sparare ai civili e si lamentava ora del proprio rifiuto, perché era stato arrestato e lo avrebbero fucilato, un giovane partigiano lo insulta, vorrebbe che il carabiniere fosse all'altezza del suo atto di rivolta, i due vengono alle mani, si picchiano,

rotolano avvinghiati a terra. Un altro personaggio, un vecchio sempre un po' ubriaco, e un altro personaggio di nome Zabulon tentano di separarli. Ma anche loro entrano nel conflitto, chi si schiera con il partigiano e chi si schiera con il carabiniere. Il dramma non ha conclusione, non si sa come va a finire, sappiamo solo che il giorno dopo saranno fucilati tutti e quattro, ognuno per un motivo diverso. Ma, a un certo punto, nel pieno del dramma, quando gli spettatori si aspettano un esito, qualcuno bussa alla porta. Nessuno si ricordava più che c'era un attore che teneva la porta, perché per quindici minuti gli spettatori erano rimasti dentro una stanza e dentro un dramma, anche se era tutto alla luce del sole, non c'erano luci artificiali che circoscrivessero il conflitto. Bussano alla porta ed entra l'attore che teneva la porta, e la porta resta in piedi lo stesso perché nel frattempo un altro attore gli aveva dato il cambio. Quello entra e si mette a raccontare la sua odissea di sfollato, nel dialetto della sua regione, ha fame, cerca un'osteria dove poter mangiare un boccone e si siede sul materasso. Toc! Toc! Ne arrivano altri, ognuno si racconta brevemente, cercando un posto dove sistemarsi, fino a che sul materasso c'è un groviglio di corpi incastrati uno dentro l'altro. Quando non c'è più posto, un attore comincia a raccontare *Tutti in un punto* dalle *Comimicomiche* di Italo Calvino, e il materasso diventa l'universo delle origini.

Questo è un esempio della medievale contemporaneità di eventi che può accadere nel mio teatro.

Durante la costruzione drammaturgica cerco di evitare che il dramma prenda troppo piede, allo stesso tempo non perdendolo però per strada. È un lavoro difficile tra quarta parete che c'è e quarta parete che non c'è. Come riuscire a creare questo andamento, come decidere dove interrompere, come non cadere in trappole ripetitive o in innamoramenti per le proprie creazioni, tutto questo fa parte della drammaturgia, è il lavoro sul ritmo e sulla musica delle azioni.

Ho sempre parlato fino ad ora al singolare, ma c'è seduta tra il pubblico Maria Maglietta: è la drammaturga che, quando io sono convinto che lo spettacolo sia pronto, arriva gli ultimi cinque giorni e mi taglia venti minuti. È anche lei regista e attrice e a mia volta la dirigo. Il suo è un ruolo importante, fondamentale, è lei che mi permette di capire quanto sto creando di buono e quanto invece sto creando di sbagliato. E lo sbagliato ha solo a che fare con l'efficacia, non ha a che fare con l'estetica. Io credo all'efficacia comunicativa. Per questo ho bisogno che accanto a me ci sia Maria con il suo sguardo, un surplus di attenzione, solo così il mio teatro arriva fino ai ragazzi di Nairobi del *Pinocchio nero* ma anche fino ai *Sette contro Tebe* al Teatro Greco di Siracusa la scorsa estate. I ragazzini che venivano a vedere i *Sette contro Tebe* portati dalle nonne, bambini che avevano anche solo otto anni, si godevano lo spettacolo come un adulto di trenta o quarant'anni. Certo, ognuno di loro catturava cose diverse, ma tutti potevano catturare qualcosa da serbare nell'animo. Il *Pinocchio nero* fatto dai ragazzi di strada di Nairobi lo hanno visto più adulti che bambini. Non credo molto alle differenze anagrafiche.

Ci sono tanti piani, tanti misteri che accadono dentro uno spettacolo teatrale. Avere la possibilità di tenerli tutti insieme e farli fibrillare nell'animo dello spettatore, costringendolo a completare quello che non è completo in scena, è la mia sfida più grande.

Interventi del pubblico

Cristina Valenti: Mi piacerebbe che approfondissi il tema della post-narrazione perché trovo che nel tuo teatro stia avvenendo un'evoluzione di un percorso precedente o una reazione a quel percorso precedente che era stata la narrazione: una nuova attenzione alla testualità e al testo, ma con l'impossibilità di cui parlavi della costruzione lineare di una narrazione. Una testualità che ha a che fare con un'indagine sulla realtà più che con una narrazione della realtà, come se quella realtà così complessa che descrivevi non si potesse più narrare o forse non sia più giusto narrarla da un unico punto di vista, ma piuttosto indagarla.

In fondo anche il lavoro che hai fatto con Trincea, anche se riguardava la prima guerra mondiale e non l'attualità, in questo senso era post-narrazione: molti linguaggi intervenivano, ma interveniva anche una testualità non tanto a narrare linearmente, ma a indagare. Alla fine se ne usciva non solo con un'emozione, ma avendo imparato qualcosa di più su questa tua indagine portata avanti attraverso tanti strumenti, le immagini molto forti, il mapping. Questa nuova indagine sulla realtà forse coincide con la post-narrazione?

Marco Baliani: Non lo so. *Trincea* è stato proprio il primo esperimento per vedere se si poteva andare al di là della tautologia del narratore che sa tutta la storia, che ha l'autorevolezza per raccontarla. Non è che quella possibilità sia morta, ma io ora sono più interessato a scoprire altre strade, a valorizzare ancor di più l'oralità, non legata a un percorso univoco di inizio, sviluppo e fine. Allora forse hai ragione tu, forse bisogna lavorare sulla esegesi di un fatto, non tanto sul fatto in sé da raccontare. Lo spettacolo che farò il prossimo anno si intitolerà *Una notte sbagliata* e racconterò del momento in cui un tossico viene picchiato a sangue da quattro poliziotti in un parco. Non è la storia di Stefano Cucchi, non lo penso come teatro civile. L'aggressione dura venti secondi, come fai a farla diventare un'ora e mezza? Che linguaggio usare per far sì che, a frammenti, ci sia dentro tutto un mondo, compresi i poliziotti, compreso il cane, compresi i due che stanno su una panchina e assistono al pestaggio, compresa la madre del tossico, la sorella, la nipotina, e che tutte queste voci non siano fatte solo di parole. Cosa succede al corpo di colui che subisce l'aggressione, cosa succede al mondo intorno, agli oggetti, io adesso non lo so, non so come farò, ma vorrei tentare un'altra strada, appunto nell'idea della post-narrazione – per dare un nome a questa ricerca.

Laura Mariani: mi ha colpito il modo in cui tratti le nuove tecnologie e le possibilità che offrono. Volevo che approfondissi questo punto...

Marco Baliani: so che è una sfida! Siamo in un momento storico davvero incredibile, abbiamo tutto il mondo a disposizione, ma lo vediamo in formato ridotto, su schermi sempre più piccoli. Prendiamo una sequenza video: uno la guarda e immagina che più di lì non si possa andare. Io penso che il lavoro teatrale sia fargli vedere che quel video può essere scompaginato, non sfidarlo su quel linguaggio, perché su quel linguaggio sono perdente, non ho i mezzi per farlo. Però posso prendere quella sequenza,

capire come l'hanno montata e dilatarla o comprimerla. Quelle strutture si possono usare, ma devono avere un senso drammaturgico. Riuscire a conoscere e scompaginare queste nuove forme comunicative, è questa la sfida. La sfida è sul montaggio, sulla costruzione drammaturgica.

Marco De Marinis: vorrei ringraziarti personalmente per aver ribadito con la tua autorevolezza delle verità fondamentali! Ad esempio, hai ribadito l'importanza se non la primarietà del processo rispetto al prodotto, quindi del laboratorio rispetto allo spettacolo. Hai ribadito come lo spettatore sia uno che lavora a teatro, o almeno dovrebbe, e quindi che è già attivo in quanto spettatore. Non c'è bisogno di trasformarlo in attore! Essere attivo in quanto spettatore, questa è una cosa fondamentale, purtroppo ancora non chiara, perché ci sono molti equivoci sul coinvolgimento, sullo "spett-attore". Ma vengo a una immagine: hai lasciato cadere un discorso che si lega anche alle domande di Cristina e Laura e che è l'immagine del testo come textum, ossia come mucchio di cocci. L'aspetto interessante e nuovo è che tu non dici "testo" nel senso di textus, di tessitura, di intreccio, come si è sempre fatto. No, tu parli di textum e fai l'esempio del Testaccio, una montagnetta di cocci. Questo mi fa pensare che stai anche alludendo non soltanto al fatto che il testo teatrale non è letterario se non marginalmente – la letteratura è solo una delle tante componenti... Barba in tempi non sospetti parlava di teatro "col testo", non di teatro "per il testo" – ma che stai pensando – e questo è molto più inedito e interessante – a nuove modalità compositive, nuove forme di montaggio registico, nuove grammatiche compositive che sono basate non sulla fusione, sulla unità e coerenza degli elementi, ma piuttosto sulla disomogeneità, sulla discontinuità, sulla non unità, sulla frammentarietà. Io sto ragionando da alcuni anni sulla forma e il concetto dell'"operaccontentitore", dove i modi in cui gli elementi si relazionano sono non lineari, ma giocati più sulla eterogeneità, sulla discontinuità, sulla creazione di formati diversi, etc. Allora mi piacerebbe che tu approfondissi questo aspetto...

Marco Baliani: Hai aggiunto al "deposito del Testaccio" molte altre riflessioni che mi trovano assolutamente d'accordo e che mi stimolano. Penso a un montaggio fatto a partire dagli scarti maturati nel corso del processo di lavoro, scarti che vengono anche dal mondo di fuori, da tutto quello che durante il lavoro capita. Così, lo spazio fisico del laboratorio diventa veramente un contenitore di pezzi, di frammenti.

ABSTRACT

Heiner Goebbels

Eстетica dell'assenza. Come tutto ebbe inizio

In this text the author highlights the elements that characterize his vision of staging according to the principles of what he defines a “theatre of absence”, retracing these questions through the creative process of some works, from which emerges the author’s intermedial perspective and the idea of sound as a way to organize the process of theatre direction.

Enrico Pitozzi

Immagini sonore. La scena contemporanea e le sue forme

In this essay the author, after an overview of the elements of contemporary sound and music composition, introduces and discusses the notion of “sound image” extrapolating it from a dramaturgical tendency found in the works of Romeo Castellucci, Teatro delle Albe, Shiro Takatani, etc. In their works the sound is thought as an element that orients the logic of scenic composition, acting in a latent way on the attention of the spectator, re-organizing his listening modalities.

Dujka Smoje

Le théâtre musical à la croisée des chemins

The author analyzes, in a musicological key, some works of the contemporary theatre that address the traditional and twentieth-century musical repertoire. Her perspective problematizes the notion of musical theatre in relation of the unprecedented ways of conception of staging introduced by the artists examined, who have revolutionized the traditional language of the opera.

Ryūichi Sakamoto

The sound perception. Conversation with Enrico Pitozzi and Giulio Boato

In this text, the Japanese composer highlights the elements that guide his research around the sound. In particular, he focuses on the acoustic implications of “resonance”, the principle through which he operates on the matter of sound. Besides, he takes into consideration the works developed with the artist Shiro Takatani, with whom he has created hybrid works between installation and theatre.

Hubert Westkemper

Della percezione: il suono come ambiente complesso

The author addresses the dramaturgical dimension of sound in the theatrical productions that have seen him as protagonist, in collaboration with directors like Luca Ronconi and Andrea De Rosa, illustrating in particular some of his techniques of spatialization of sound that allow to elaborate a strategy of immersing the spectator in the theatre scene, re-organizing his listening methods and, therefore, his perceptual assessment.

Luigi Ceccarelli

La materia del suono: un ascolto immersivo

The author focuses on the qualities of sound material, as elaborated by the electroacoustic composition, highlighting the main both technical and dramaturgical

features, and focusing in particular on the spatial dimension of sound, an aspect through which he develops a trajectory of investigation around his different theatrical collaborations.

Scott Gibbons

The elementary matter of things: the organic aspects of sound

The author presents the characteristics of his compositional thinking, in which sound is considered an organic experience, at the limit of audible, able to penetrate the body of the spectator to address his sensations. Through this perspective, he analyzes and discusses the creative process adopted in the composition of works created for Romeo Castellucci and the Societas Raffaello Sanzio.

Hans Peter Kuhn

A sonic dimension of theatre

The author discusses the radical change in the role of music and sound composition within theatre production, reviewing his forty-years of work with artists as Robert Wilson. Moreover, he examines the modalities and qualities of musical listening, highlighting the relationships that performance establishes with the world of installations, starting from a common attention to the notion of space and environment.

Roberto Paci Dalò | Giardini Pensili

L'invisibile ben temperato

The author crosses his musical production for theatre, focusing some key-elements of his creative process, such as the relationship between sound and image or the importance of vocality. This reflection is framed by the notion of environment, understood as a way to make the theatre – an apparently ordinary place – an *extra-ordinary* space, where the perception of the spectator is at the centre of the performance.

Daniela Cattivelli

Gesti sonori

Starting from a detailed analysis of some of the most important collaborations activated in the performance context, Daniela Cattivelli elaborates a reflection on the interactions between sound and the body of the performer, focusing in particular on the spatial dimension, through which the sound creates a real “context” within which the performative gestures become possible or, conversely, the sound itself becomes a gesture, an event.

Robin Rimbaud (aka Scanner)

The experience of listening

Mainly looking at the choreographic area, the text is a real lexicon through which enter in the sound world of the composer: starting from a reflection on the practice of composing from an archive of organic and concrete or artificial sound materials, the author discusses the impact of that process in delineating his sound composition work for the stage.

Francesco Giomi

Dello stupore: una logica acustica

Francesco Giomi discusses the role of sound starting from the notion of “radure sonore”, through which generate real acoustic landscapes. Abandoning the idea of music that accompanies the development of actions, the author develops a strategy for which the sound becomes a real stage figure. Starting from this, the sound designer can shape the noise to place it in space in search of new musical forms.

Nancy Tobin

La conception sonore pour la scène

Nancy Tobin delineates an exhaustive overview of the collaborative processes put in place alongside the choreographer Danièle Desnoyers, for whom she has composed numerous works, taking this analysis also as a pretext to enunciate in a theoretical form the operating principles through which the composer works on the musical and sound material, in order to make the stage a real “ecosystem of life”.

Jean-Paul Quéinnec

Effets de constellation de la dramaturgie sonore au théâtre

The essay presents the results of a Canadian project based on research-creation method, on the one hand, elaborating a theoretical framework in which the sound is the protagonist of the performance, and on the other hand, developing an intermedial reflection which, although referring to the field of sound art, claims its belonging to the concept of “aurality”, putting the body and its perception at the centre of the analysis.

Stefano Tomassini

«Un passo dentro allo spartito»: ipotesi su Händel e Bigonzetti

Highlighting the process of creation of the *Händel Project* created in 2017 by the choreographer Mauro Bigonzetti, the author elaborates an investigation on the possible relationships between dance and music, specifically discussing the scenes in which the work unfolds, closely following the development of the choreography in relation to the different *sonatas* used.

Marco De Marinis

Terzo Teatro: ieri, oggi, domani. Presentazione

The paper is the presentation of the conference *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, held in March 2017 at La Soffitta, research centre of the Department of the Arts of the University of Bologna, integrated with a letter written by Eugenio Barba on that occasion, and with a reflection on the impact generated by that initiative, in particular concerning the relationship – sometimes controversial – with the artists of the last generation.

Piergiorgio Giacchè

C'era una volta il Terzo Teatro...

The essay connects some characteristics of the group theatre and the related socio-anthropological tendencies of the 1970s – from the definition of a condition of

otherness to the internationalization of culture –, and then analyzes the last transformations in both fields, associating the present phase in the arts, culture and society with many processes of “tertiarization” operating beyond the theatrical area.

Raimondo Guarino

Il tempo del Terzo Teatro

The paper retraces some nuclear concepts and drives of the “Third Theatre”, starting from the layer of changes and conflicts in material conditions and work situations, and focusing on the peculiar sense of the past, combined with the personal involvements, in those experiences. Some of Eugenio Barba’s texts are reassessed as traces and sources of inspirations for strategies and cultures of the theatre groups born in 1970s.

Cristina Valenti

Terzo Teatro, generazione teatrale e generazione politica

The essay reconstructs the ways in which the notion of Third Theatre became established in the 1970s. With the help of contemporaneous documents, the author examines the affirmation of the Third Theatre in the broader movement of the grass-roots theatre groups, and analyzes the contradictions that emerged referring to the different ways of articulating the relationship with the common foundation on politics and the youth political movement of those years.

Mimma Valentino

Le “isole galleggianti” del Terzo Teatro

1976 is a crucial date for the Italian experimental scene: on the one hand, Eugenio Barba used the expression “Terzo Teatro” for the first time, and on the other it’s the year of birth of the post-avant-garde – two polarities that share the same need to renew theatre. The purpose of this essay is to analyze in detail the Third Theatre phenomenon by reconstructing its internal dynamics and the related issues emerged within the critical debate.

Roberta Ferraresi

Terzo Teatro: ieri, oggi, domani. Riflessioni a margine di un progetto

This essay reviews the project *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani* curated by the author at the University of Bologna in 2017, and its final conference, which proceedings are published on «Culture Teatrali»: in particular the aim is to retrace the discussion which has developed between artists and scholars through memories and historical perspectives about group theatre, but also concerning its possible legacies.

Roberto Fratini Serafide

Liturgie dell’impazienza - Soglie dell’inazione. Le culture della Partecipazione e la Cultura come Performance partecipativa

The paper analyses the challenges of the so-called participatory theatre (and of its growing presence within the politics of theatre programming), taking as a starting point some general considerations about the functions of Participation as concept in

the postmodern cultural imaginary, as well as about a possible definition of the cultural field as a participatory device in itself.

Pierfrancesco Giannangeli

Le radici contemporanee del teatro amatoriale: un'ipotesi

The essay intends to answer a question: where does contemporary amateur theatre come from? The hypothesis resulting from the analysis is that the three national contests for amateur dramatic companies, organized between 1926 and 1928 in Rome, Bologna and Turin by the “Opera Nazionale Dopolavoro” created an organizational model and an aesthetic research that still today produce their effects in the amateur scene of our country.

Marco Baliani

Ditemi prima i vostri nomi. Lectio magistralis

The paper is the transcript of the *lectio magistralis* held by Marco Baliani at the Dipartimento delle Arti of the University of Bologna on April, 16th, 2018. The artist analyzes several elements of his research process, focusing in particular on choral projects, on the one hand from the perspective of theatrical practice and, on the other, at a theoretical level, developing a methodological discourse about composition and poetics.

SOMMARIO DEL NUMERO PRECEDENTE

PENSARE IL TEATRO. NUOVA TEATROLOGIA E PERFORMANCE STUDIES

a cura di Marco De Marinis e Roberta Ferraresi

RELAZIONI Erika Fischer-Lichte, *Intrecci fra le culture performative ripensando il "teatro interculturale"*. Per un'esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo | Josette Féral, *Analysing Performance Today in France* | Christopher Balme, *Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives* | Khalid Amine, *Performance Research in the Arab World: Between Theatrolgy and Performance Studies* | Maria Shevtsova, *Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices* | Bonnie Marranca, *Joan Jonas: The Theatre of Drawing*.

RAPPORTI SULLE SESSIONI Armando Petrini, 1. *Nuova teatrologia e Performance Studies I* | Anna Sica, 2. *Le funzioni dello spettacolo I* | Monica Cristini, 3. *Nuova teatrologia e Performance Studies II* | Daniele Vianello, 4. *Le funzioni dello spettacolo II* | Gerardo Guccini, 5. *Teatri e interazione sociale I* | Marco Consolini e Renzo Guardenti, 6. *Riviste e archivi I* | Stefania Rimini, 7. *Riviste e archivi II - Teatri e interazione sociale II* | Vito Di Bernardi, 8. *Le funzioni dello spettacolo III*.

STUDI Marco De Marinis, *Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia* | Fabrizio Deriu, *Abilità e cultura mimetiche. Le arti performatiche come "ibridi cognitivi"* | Jorge Dubatti, *Apuntes para una historia de la Teatrología en la Argentina* | Marie-Christine Lesage, *Les études théâtrales au carrefour de l'intermédialité et de l'interdisciplinarité* | Andrea Porcheddu, *La critica di fronte al teatro sociale. Un viaggio a ritroso nel tempo per capire il presente* | Fabio Raffo, *Topoi visivi, modalità narrative e residui testuali nel teatro contemporaneo italiano: alcuni casi spettacolari*.

ALTRI NUMERI PUBBLICATI

1, autunno 1999

PADRI, FIGLI E NIPOTI. *Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro*

2/3, primavera-autunno 2000

QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO, a cura di M. De Marinis

4, primavera 2001

FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO, a cura di M. Consolini

5, autunno 2001

ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA, a cura di M. De Marinis

6, primavera 2002

LA FEBBRE DEL TEATRO. *Pagine sconosciute dell'avanguardia russa*, a cura di O. Calvarese

7/8, autunno 2002-primavera 2003

STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI

I. *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali oggi*, a cura di F. Bortoletti

II. *Le culture delle riviste*, a cura di M. Consolini e R. Gandolfi

9, autunno 2003

INTORNO A GROTOWSKI, a cura di M. De Marinis

10, primavera 2004

L'ARTE DEI COMICI. *Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di G. Guccini

11, autunno 2004

ARTAUD/MICROSTORIE, a cura di M. De Marinis

12, primavera 2005

"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO". PER GIULIANO SCABIA, a cura di F. Gasparini e M. Marino

13, autunno 2005

SEMINARIO SULL'ATTORE, a cura di M. De Marinis

14, primavera 2006

DANZA 900, *Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo*, a cura di R. Mazzaglia

15, autunno 2006

ARTISTI E UOMINI DI TEATRO, a cura di E. Tamburini

16, primavera 2007

TEATRO E NEUROSCIENZE. *Rapporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, a cura di F. Bortoletti

17, autunno 2007

ARNALDO PICCHI. *Iconografia di un regista pedagogo*, a cura di C. Ossicini

18, primavera 2008

RAPPRESENTAZIONE/THEATRUM PHILOSOPHICUM. *Due seminari del gruppo di lavoro*, a cura di M. De Marinis

19, autunno 2008

FRA CINEMA E TEATRO, a cura di G. Martini

20, annuario 2010

TEATRI DI VOCE, a cura di L. Amara e P. Di Matteo

21, annuario 2011

ON PRESENCE, a cura di E. Pitozzi

22, annuario 2013

REALTÀ DELLA SCENA. GIORNALISMO / TEATRO / INFORMAZIONE, a cura di F. Acca e G. Guccini

23, annuario 2014

DUE MAESTRI DEL NOVECENTO: MICHAİL ČECHOV e RUDOLF STEINER, a cura di E. Faccioli
SGUARDI SUL TEATRO GRECO CONTEMPORANEO. SOCIETÀ, IDENTITÀ, POSTMODERNO, a cura di T. Grammatàs e G. Tentorio

24, annuario 2015

LA TERZA AVANGUARDIA. ORTOGRAFIE DELL'ULTIMA SCENA ITALIANA, a cura di S. Mei

25, annuario 2016

LA REGIA IN ITALIA, OGGI. PER LUCA RONCONI, a cura di C. Longhi

Il senso del teatro

Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2018*

Ariane Mnouchkine - Théâtre du Soleil, *Une chambre en Inde*

Georges Banu, *Une Chambre en Inde, ou l'«autofiction de Mnouchkine»*

Duccio Bellugi, *L'albero del Terukkuttu*

Dossier. *Inseguendo Giovanni Grasso.*

A cura di Bernadette Majorana e Gabriele Sofia.

Bernadette Majorana, Gabriele Sofia, *Introduzione*; Franco Ruffini, *Ripensando a Giovanni Grasso. Teatro duale*; Materiali 1 (Valerij M. Bebutov, *Mejerchol'd spettatore*, 1967); Gabriele Sofia, *Edward Gordon Craig spettatore di Giovanni Grasso. Esperienza e visione*; Materiali 2 (*L'incontro al Teatro d'Arte di Mosca, 19 novembre 1908*; Edward Gordon Craig, *Recollections of a Remarkable Actor*, 1957; Leonid M. Leonidov, *Conversazioni su Giovanni Grasso*, 1960; Leopold A. Suleržickij, *Note sul teatro*, 1970); Materiali 3 (*Due (breve) interviste a Giovanni Grasso in Russia*: per il quotidiano «Teatr. Ežednevnaja teatral'naja gazeta», 30 ottobre 1908; per il quotidiano «Rampa», 9 novembre 1908); Materiali 4 (*Grasso negli occhi degli spettatori russi*; Un vecchio amico, *Gli spettacoli siciliani*, 1908; Èmmanuil M. Beskin, *Il tragédien artigiano*, 1908; Aleksandr A. Izmajlov (Smolenskij), *Giovanni Grasso. La tournée della compagnia siciliana a Pietroburgo*, 1909; Alice Folco, *La carrière d'impresario de Lugné-Poe et l'internationalisation du théâtre d'art*; Materiali 5 (Jean Richepin, *Les acteurs siciliens*, 1908; Emeline Jouve, *The New York Scene in the "Theatrical Twenties"*); Materiali 6 (*Lee Strasberg su Giovanni Grasso*; Maurizio Giammusso, *Una vita a fabbricare stelle*, intervista a Lee Strasberg, 1981); Stefania Rimini - Simona Scattina, *Al cospetto di Giovanni Grasso. Storia in divenire di Marinella Bragaglia e Mimì Aguglia*

Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold et les marionnettes*

Manuela Pietraforte, *La mia piazza. Lettera*

Letizia Quintavalla, *L'appartenenza e la cura. Lettera per Rachel*

Marina Fabbri, *Osiński traccia i percorsi. Ricordi di un maestro*. Con dodici lettere di Jerzy Grotowski a Zbigniew Osiński

Franco Ruffini, *Per Zbigniew Osiński, in memoria*

Samantha Marenzi, *Artaud 2018. Date, libri e messaggeri*. Con lettere di Artaud per *Il teatro e il suo doppio*

Milena Salvini - Isabelle Anna, *Mère et fille. Lettre en forme d'interview entre Orient et Occident*

Eugenio Barba, *Su Mario Delgado e l'America latina*

Arianna De Sanctis, *Mario Delgado e Cuatrotablas o la riconquista del teatro peruviano*

Mario Delgado, *Carta a Eugenio Barba*

Dossier. *Dialogo su un libro: Eugenio Barba, Nicola Savarese, I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore.*

Raffaella di Tizio, *I cinque continenti del teatro, gli attori e la Storia*; Raimondo Guarino, *Trauma e Storia. Il sentimento del tempo nei Cinque Continenti di Barba e Savarese*; Franco Ruffini, *Una questione d'amore*; Doriana Legge, *Dal fondo di una caverna*; Samantha Marenzi, *Cultura materiale del teatro e cultura materiale delle immagini*; Stefano Geraci, *Eppure è un libro*; Eugenio Barba, *Genesi di un libro pesce volante*; Fabrizio Cruciani, *La cultura materiale del teatro. 1980*; Nicola Savarese, *Figure efficienti, un altro capitolo dell'opsis*.

Oggi, del teatro

Ferdinando Taviani - Mirella Schino
Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane
pp. 540; euro 29,00

Jerzy Grotowski - Ludwik Flaszen
Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969
pp. 232; euro 20,00

Konstantin Stanislavskij
La mia vita nell'arte
pp. 448; euro 30,00

Jacques Copeau
Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale
pp. 286; euro 24,00

Sergio Secchi
Il teatro dei sogni materializzati. Storia e mito del Bread and Puppet Theatre
pp. 112; euro 16,00

Gianni Manzella
La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis
pp. 264; euro 26,00

Marco De Marinis
Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea
pp. 232; euro 26,00

Vsevolod E. Mejerchol'd
L'ultimo atto. Interventi, processo e fucilazione
pp. 240; euro 22,00

Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998. Volume I - La possibilità del teatro (1954-1964)
pp. 264; euro 20,00
seconda edizione

Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998. Volume II - Il teatro povero (1965-1969)
pp. 264; euro 20,00

Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998. Volume III - Oltre il teatro (1970-1984)
pp. 272; euro 20,00

Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998. Volume IV - L'arte come veicolo (1985-1998)
pp. 176; euro 15,00

Ancoraggi

Sigmund Freud
Manoscritto 1931.
Inedito in edizione critica
pp. 112; euro 11,00

Arnaldo Picchi
Glossario di regia teatrale.
Cinquanta lemmi per un'educazione sentimentale al teatro
pp. 416; euro 30,00

Tihana Maravić
Vado a prendermi gioco del mondo.
Dal folle in Cristo a Bisanzio e in Russia al performer contemporaneo
pp. 240; euro 29,00