

numero

1

anno

2018

merdre!

Supplemento online della rivista «Teatro e Storia»

ISSN: 2239-7272

merdre! è a cura, insieme alla redazione di «Teatro e Storia», di Eleonora Luciani e Simona Silvestri.

merdre! si occupa di storie, teatri, libri e persone del tempo presente.

Per proporre contributi scrivere a:

lucianieleonora95@gmail.com

simona.silvestri@outlook.it

Si ringrazia *Marco Rietti* per il progetto grafico della copertina gentilmente offerto alla rivista.

Indice

Il dadaismo nel diario di Hugo Ball di Mirella Schino.....	4
Isadora Duncan tra parole e immagini. <i>L'Arte della Danza</i> e le traduzioni italiane di Samantha Marenzi.....	10
Sonorità drammaturgiche al Fortebraccio Teatro di Doriana Legge	17
<i>Aspetta me. Parole da un laboratorio di Marcello Sambati</i> di Samantha Marenzi.....	22
Le eresie del Teatro delle Albe di Francesca Romana Rietti.....	28
Lettera all'attore cinese Ding Yiteng di Nicola Savarese	32
<i>Analogica Cinetica: un dialogo tra la danza di Francesca Pennini e le fotografie di Daniele Zappi</i> di Simona Silvestri	35
Judith Malina e l'urgenza del presente: una piccola storia romana per non dimenticarci della rivoluzione di Samantha Marenzi.....	40
I giornali in morte di Dario Fo di Raffaella Di Tizio	47

Il dadaismo del diario di Hugo Ball¹

di Mirella Schino

Durante la Grande Guerra, nel 1916, nella neutrale Svizzera venne fondato, da Hugo Ball e da sua moglie, il primo cabaret dadaista, Cabaret Voltaire – danza, musica, letture. Tra le molte persone che vi passarono ci fu anche Marinetti. Ma in realtà stiamo parlando di qualcosa di molto lontano dal futurismo o da qualsiasi forma di sperimentazione artistica. O almeno così appare dalla lettura, veramente sconcertante e affascinante, dei suoi diari.

I diari di Hugo Ball dal '13 al '21 sono stati da poco pubblicati in italiano (*Fuga dal tempo. Fuga saeculi*, a cura di Riccardo Caldura, Milano, Mimesis, 2016). Sono bellissimi, soprattutto quelli dei primi anni, ma non solo. Bellissimi, ma sconcertanti: pur comprendendo gli anni della ricerca artistica, i temi trattati in questo diario da Ball sono di tipo prevalentemente filosofico. Dal dopoguerra, prevalentemente religioso. Sono una fonte senza dubbio imprescindibile sul Dada, ma non sono certo una testimonianza facile.

¹ Parzialmente pubblicato ne «L'Indice dei libri del mese», maggio 2017.

Sul teatro troviamo qualche notazione, anche molto significativa, frasi, sprazzi di informazioni: però, questo è un diario di percorsi in primo luogo interiori.

Nel diario, Ball ricorda anche gli anni precedenti alla guerra, quando, allievo del grande Reinhardt sentiva ogni cosa come teatro, vita e uomini, amore e morale, e il teatro stesso per lui voleva dire una libertà oltre l'immaginazione. Ricorda come nel '13 fosse andato a Dresda:

deciso a far domanda per la direzione di un teatro. L'escursione di per sé stessa era interessante. A Hellerau assistetti a una rappresentazione dell'*Annunciazione* e ascoltai una lezione, riservata a un pubblico ristretto di Hegner sull'ancora poco noto poeta francese nonché console. Nessuno poteva parlare di lui con più profonda ammirazione e miglior conoscenza di Hegner, che era allo stesso tempo il suo traduttore e il suo editore [...]. Avevamo ereditato da Oscar Wilde la convinzione che si dovesse opporre sempre e a qualsiasi costo al *common sense*. Nel suo caso erano il puritanesimo inglese e la generale piattezza. Nel nostro caso erano altre cose. Probabilmente una forma di letargia che si presentava in modo così astratto, e, ahimè, così ragionevole; i valori dominanti per cui contava solo una levigata docilità.

Si poteva avere l'impressione che la filosofia fosse passata agli artisti; che gli impulsi giungessero da loro. Come se fossero i profeti di una rinascita. Quando noi parlavamo di Kandinskij e Picasso, non pensavamo a dei pittori, ma a dei celebranti; non a degli artigiani, ma a dei creatori di nuovi mondi, di nuovi paradisi².

È un modo di sentire l'arte e gli artisti per noi illuminante: ecco di che si trattava, ecco cosa erano i maestri: fondatori di nuovi paradisi, celebranti. È un modo di pensare che riuscirà ad attraversare la guerra, e a sbucare dall'altra parte del tunnel.

Ma, lo ripeto, frasi come queste, notazioni sul teatro (o contro il teatro) da parte di uno dei fondatori del Cabaret Voltaire e della Galerie Dada sono veramente poche.

² *Ibidem*, p. 55.

I diari – e la figura stessa di Ball – dovrebbero dunque essere una lettura un po' deludente, almeno per chi si occupa di teatro, eppure non è così: sono appunti che ci pongono domande, ci fanno intravedere strati profondi, motivazioni e bisogni. In questo senso, sono forse più significativi ancora di informazioni concrete o di programmi artistici. Dada è stata una avanguardia estrema, ma non chiusa in sé, spesso sorretta dal bisogno di costruire un mondo nuovo, non solo artistico. Proprio qui, in questa zona difficile, ci conducono i diari di Ball, conducendoci nei suoi meandri più delicati, facendoci toccare con mano quanto sia complessa e difficile da interpretare la volontà di intervenire sul presente. Riccardo Caldura nella sua introduzione, bella ed esaustiva, si è posto con forza il problema (centrale per leggere Ball) del rapporto apparentemente antitetico tra estremismo artistico e religiosità. Ma forse, invece, tra questi due estremi c'è un nodo, che possiamo vedere proprio qui, in queste passioni, nel modo di pensare, di usare e di vivere il teatro. Certo, è un nodo difficile da decifrare, è soprattutto, per noi, una piccola scossa da convinzioni o sicurezze o logiche pregresse. Nel diario, per esempio, Ball lega l'invenzione del nome Dada (che è sua) ad una apparizione di Dionigi l'Areopagita, santo e mistico. È una delle ultime annotazioni:

18 giugno del 1921. Quando mi imbattei nella parola "Dada", venni chiamato due volte da Dionigi. D.A.D.A. (di questa nascita mistica ha scritto H...K [Huelsenbeck]; e io stesso nelle prime note. Allora ero interessato all'alchimia delle lettere e delle parole).

Ecco l'irriverente balbettio della sillaba ripetuta annodarsi, forse a posteriori, ma certo molto inaspettatamente, con il ricordo di una chiamata mistica.

Questo diario ci costringe a riflettere.

Benché sia vissuto pochi mesi, Cabaret Voltaire ha avuto fama e risonanza internazionali. Marinetti è passato da lì. In piena guerra, poeti e danzatori in abiti di cartone stupivano il pubblico recitando versi senza parole, intrecciando musica, ballo e poesia, sotto l'egida

del suo nome balbettante, tanto estremo da incidere profondamente nella memoria. È facile pensare a queste attività in termini corretti e un po' piatti: sperimentazione provocatoria, scandalo, esaltazione di valori istintivi, rifiuto (della guerra, tra le altre cose), rottura di ogni schema razionalista. Non sono sbagliati, ma il diario ci racconta invece un groviglio di sentimenti inaspettati quanto intensi – pietà, passione, una ricerca quasi religiosa dell'uomo, la volontà di pagare di persona, con la propria vita. Attraverso le parole di un artista intellettuale, ci mostra una dimensione verticale del teatro, che dall'anima (ma sarebbe meglio dire dalla pancia) va direttamente alla creazione artistica.

Ora è difficile da capire, ma quel che cercava Ball era altro: un modo di aiutare l'uomo. Forse anche, visto che il Cabaret Voltaire viene fondato nel '16, un modo per fronteggiare la guerra, per opporre un piccolo caos creativo al suo grande caos distruttore. Un altro caos, ma di segno opposto, un rifugio. Caldura cita Richard Huelsenbeck, uno dei cinque fondatori. Ball, dice Huelsenbeck, non era uno sperimentatore d'arte, non era e non somigliava a un futurista, o a un surrealista.

Quel che aveva sempre voluto, quel che effettivamente cercò di propagare era la relazione tra uomo e uomo, il desiderio di creare un nuovo modo d'essere collettivo, che sapesse accogliere e restituire il valore creativo del singolo individuo.

Anche la definizione del Cabaret scritta da Ball nel suo diario ci aiuta, per quanto lapidaria: il Cabaret, dice Ball, è stato «una mattata fatta di niente», in cui erano però implicate «tutte le questioni più alte». Stiamo parlando di qualcosa che riguarda insieme il teatro e l'essenza dell'essere umano. Ball era stato allievo del grande Max Reinhardt, e aveva fatto teatro in Germania prima di trasferirsi in Svizzera. Possedeva un sapere teatrale anche non convenzionale, e se non lo applicava era perché stava cercando tutt'altro: un teatro come mezzo per aiutare.

Che altro ci racconta il diario? Per esempio, l'arrivo al Cabaret di un gruppo di nuove maschere, le sensazioni provate scoprendone la vita e la capacità di influenzare sensazioni e movimenti. Sono oggetti ritagliati nel cartone, eppure sembrano dettare danze, gestualità e pathos. Qualche pagina dopo, incontriamo altre maschere, tutte diverse, quelle della guerra. Primo ottobre 1916: «Lei [Emmy Hennings, sua moglie] pensa che la battaglia sulla Somme sia l'inferno reale, di cui si è profetizzato. Ha visto una fotografia, gente con maschere antigas dalle fattezze bestiali, che sembrano proboscidi e grugni». Anche queste maschere, come quelle d'arte, influenzano il comportamento dell'uomo, e quelle del Cabaret Voltaire sembrano essere, tra le altre cose, quasi un fisico antidoto rispetto all'inferno della guerra e alla bestialità che ne deriva.

Ball, come ci racconta Caldura, è morto nel 1927, ed è stato seppellito in una bara, bianca come quelle destinate alle fanciulle o ai santi, nel piccolo borgo ticinese dove viveva, povero tra i poveri, prestando aiuto. Aveva quarantun anni – un uomo piccolo, magro, religioso, reso ancora più piccolo e magro dalla malattia finale. Aveva rivisto i diari pochi mesi prima. In questi appunti, il fragile rifugio dadaista fronteggia non tanto le altre arti, quanto guerra, scelte politiche, rivoluzione e Storia. In quanto possibilità ad esse alternativa. È un luogo d'arte le cui dimensioni fuoriescono dall'orizzonte dell'arte.

7 giugno 1917:

Strani incroci: mentre noi avevamo il cabaret, a Zurigo, al numero 1 della Spiegelgasse, abitava di fronte a noi, nella medesima strada, al numero 6, se non sbaglio, il signor Ulianow-Lenin. Avrà dovuto ascoltare ogni sera le nostre musiche e le nostre tirate, non so se con piacere e profitto. E mentre noi inauguravamo la galleria della Bahnhofstrasse, i russi viaggiavano alla volta di Pietroburgo per mettere in piedi la rivoluzione. Il dadaismo, in quanto segno e gesto, è l'opposto del Bolscevismo?

E quel che Ball intende per "opposto" è una opposizione non politica, ma esistenziale: un modo diverso di essere rivoluzione.

La Storia e la guerra non scorrono paralleli al teatro, sono vicini di casa.

Isadora Duncan tra parole e immagini. *L'Arte della Danza e le traduzioni italiane*¹

di Samantha Marenzi

The Art of the Dance di Isadora Duncan, che raccoglieva gli scritti teorici della danzatrice americana, è stato pubblicato nel 1928 negli Stati Uniti². Curato da Sheldon Cheney, comprendeva testi redatti nel corso di quasi trent'anni, tradotti a più riprese in varie lingue, in parte pubblicati su riviste, programmi, pamphlet in diverse parti del mondo. Un insieme frammentario e non rivisto dall'autrice, tragicamente scomparsa l'anno prima a Nizza. Un libro importante, non solo come testamento della danza libera. La recente riedizione italiana curata da Patrizia Veroli³ offre l'occasione di rileggere Isadora Duncan, di ripercorrere la storia di questo testo e del suo ruolo nel paesaggio degli studi italiani, caratterizzati dal vuoto attorno a questa figura molto frequentata ma raramente approfondita. Non è un

¹ Parzialmente pubblicato col titolo *L'arte della danza negli scritti di Isadora Duncan* su «L'Indice dei libri del mese», febbraio 2017.

² Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, New York, Theatre Arts, 1928.

³ Isadora Duncan, *L'Arte della Danza*, Roma, Dino Audino, 2016.

problema solo degli studi italiani, del resto, come se la mitologia che Duncan stessa ha contribuito a creare lasciasse dietro di sé un pulviscolo di dubbi inconfessabili sulla consistenza del fenomeno.

Soprattutto, il volume di Veroli ci permette di rileggere Duncan seguendo il suo invito a pensare alla danza non solo in quanto tecnica, pratica performativa, forma di spettacolo, ma riconnettendola sia agli altri linguaggi espressivi (poesia, musica, letteratura, arti visive, teatro), sia alla vita dell'essere umano, al suo rapporto col corpo e con la società, con l'infanzia e la sessualità, con l'educazione e la formazione. Rileggere quindi Duncan in quanto protagonista della costruzione di una cultura della danza e fondatrice della definizione della danza come insieme di saperi.

Già nel dicembre del 1927, a pochi mesi dalla sua morte, era apparsa in Francia la raccolta *Écrits sur la Danse*⁴, anche questa formata da testi frammentari che costituiscono solo una piccola parte dei contributi teorici e delle carte private sparse dalla danzatrice in mezzo mondo, ma da cui i curatori fanno affiorare il filo rosso di un pensiero coerente. Alcuni degli scritti sono gli stessi del libro americano, ma l'abbinamento tra titoli e brani, il montaggio, le varianti dei testi, rendono il confronto tra questi due volumi, che sono il frutto di due diversi ambienti, una testimonianza del meccanismo combinatorio di idee, riferimenti e motivi capace di mostrare la profondità della poetica della Duncan.

Arricchiti da testimonianze di intellettuali e artisti che la avevano frequentata, impreziositi da un apparato iconografico più ampio ed eterogeneo di quello del volume francese, gli scritti pubblicati a New York nel 1928, per quanto non sistematici, comprendono tutti i temi più importanti per la danzatrice. Il libro riconsegnava in qualche misura Duncan all'America dopo anni di nomadismo e di grandi successi europei, e dopo le difficoltà (artistiche e politiche) nella patria d'origine. E tracciava l'immagine di un ponte tra vecchio e nuovo mondo che artisti e intellettuali dei primi decenni del Novecento hanno contribuito a costruire, pensando alla modernità e

⁴ Isadora Duncan, *Écrits sur la Danse*, Paris, Éditions du Grenier, 1927.

all'innovazione sempre nei termini di una ricerca di origini e radici. Duncan era stata uno dei pilastri di questo ponte, insieme a tante danzatrici che hanno portato dall'America il vento del rinnovamento nel cuore della tradizione europea, trovando soltanto lì, seppure a fatica, riconoscimenti insperati in patria; se non sempre in seno al grande pubblico, molto spesso tra gli artisti e gli intellettuali. Ed è per questa ragione, per una danza che si rinnova e trova se stessa uscendo da sé, che *The Art of the Dance* è un libro importante: l'edizione del 1928 raccoglieva i disegni e le fotografie di alcuni grandi artisti del tempo. Gli scultori Auguste Rodin e Antoine Bourdelle, i fotografi Edward Steichen e Arnold Genthe, e poi Léon Bakst, José Clarà, Maurice Denis, André Dunoyer de Segonzac, Jules Grandjouan, August von Kaulbach, Abraham Walkowitz, Van Dearing Perrine. Artisti che avevano visto in Isadora una Musa moderna in grado di rimettere in vita l'eterna bellezza delle figure dell'antichità, e di cui lei, sempre attenta alla costruzione della sua memoria, aveva amato il lavoro. La dimensione visiva del libro rendeva giustizia a quel dialogo tra i linguaggi su cui Duncan aveva basato gran parte della sua ricerca, nella quale l'affermazione della danza come arte era l'altra faccia della grande lezione che l'arte, in particolare quella antica, poteva dare alla nuova danza.

Quando avevo quindici anni, mi resi conto che non c'era nessun insegnante al mondo che potesse aiutarmi a diventare una danzatrice, perché allora a quel tempo l'unica scuola che esisteva era di balletto. Allora mi rivolsi allo studio della natura, come avevo visto fare da tutti gli altri artisti, tranne che dai danzatori⁵.

Oltre alla natura, Isadora scelse altri maestri. Li trovò nella filosofia tedesca (Nietzsche) e nella poesia americana (Whitman), nell'arte dell'antica Grecia e del Rinascimento italiano, nel rapporto tra moti interiori ed espressione corporea che stava alla base dell'insegnamento di François Delsarte, nei grandi compositori sulle

⁵ Isadora Duncan, *L'Arte della Danza*, cit., p. 89.

cui note, scandalizzando i cultori della musica, danzava. E li trovò tra i più speciali dei suoi spettatori, che spesso videro in lei, o attraverso di lei, la manifestazione di ciò che stavano cercando. Edward Gordon Craig, ad esempio, uno dei padri fondatori del teatro del Novecento, il cui volumetto *The Art of the Theater*, pubblicato nel 1905⁶, nel pieno della sua relazione artistica e sentimentale con Isadora, andrebbe letto accanto al postumo e tardivo *The Art of the Dance*.

Le edizioni italiane di questo libro sono apparse con molto ritardo. Nel 1980 usciva per La Casa Usher il volume *Lettere dalla danza*, che traduceva dalla riedizione americana di *The Art of the Dance* del 1969 (Theatre Arts Books). È un volume importante, anche se privo di un apparato critico, o di una introduzione. A Eugenia Casini Ropa, pioniera degli studi di danza in Italia, il merito di aver pubblicato per la prima volta questo libro, rendendo nota una Duncan teorica, che andava al di là del mito divulgato attraverso la sua famosa, e più volte tradotta, autobiografia *My life*, pubblicata la prima volta nel 1927 e di cui *The Art of the Dance* doveva costituire un corrispettivo artistico.

Il volume italiano del 1980, che raggruppa i testi in blocchi tematici, conserva in parte l'apparato iconografico dell'edizione originale. Non si tratta soltanto del prestigio dei grandi nomi dell'arte visiva internazionale, e nemmeno di un insieme di illustrazioni. Le firme tracciano i legami di un ambiente, le immagini imprimono la forza delle azioni sulle parole dei testi, evocano una velocità che muove le pagine col vento di una corsa. Formano il libro come oggetto, un testamento di cui i contenuti teorici sono soltanto una parte. Nel 2007 la società editrice palermitana L'Epos ridà alle stampe gli scritti di Duncan. *L'Arte della Danza*, che recupera il suo titolo originario (e molto significativo), è curato da Patrizia Veroli, che correda il testo di un'introduzione e di un apparato critico, e da Eleonora Barbara Nomellini, che dedica un approfondimento alla ricezione della

⁶ Apparso in tedesco (*Die Kunst des Theaters*, Berlin und Leipzig, Seeman, 1905) e poco dopo edito in inglese da Foulis, Edinburgh et London, *The Art of the Theatre* viene subito tradotto in diverse lingue e poi, nel 1911, Craig lo include nel suo volume di più ampio respiro *On the Art of the Theatre* (London, Heinemann) col titolo *First dialogue*.

danzatrice in Italia (1912-13) con un saggio e una raccolta di articoli. Nipote del pittore Plinio Nomellini e coordinatrice del suo archivio, Nomellini impreziosisce il volume con sedici disegni inediti che l'artista ha dedicato a Isadora. Una pubblicazione in prospettiva tutta italiana, che sottrae l'elaborazione teorica della danzatrice al suo contesto estetico e artistico ma la consegna al mondo degli studi attraverso il lavoro di Veroli, che col saggio introduttivo *Una pioniera del modernismo* e con le note ai testi disegna la mappa storica, culturale e concettuale entro la quale questi scritti recuperano la capacità di riflettere e riverberare. La riedizione Dino Audino, che già nel 2003 aveva riproposto l'autobiografia *La mia vita* in una nuova edizione introdotta da Eugenia Casini Ropa, conserva la curatela di Patrizia Veroli, mantiene invariati l'introduzione e le note, e spoglia definitivamente il testo da qualunque immagine. Salvo un disegno di Nomellini in copertina, il messaggio di Isadora è affidato soltanto alle parole. Questo cambia sensibilmente la percezione del libro, ma restituirlo al lettore italiano, dopo che per anni era stato introvabile nelle edizioni precedenti, era necessario. Non solo perché, nello strano mare degli studi (e in particolare nei lacunosi studi italiani), è ai testi originali che bisogna tornare per percepire il contributo che la danza ha dato alla cultura del Novecento, ma anche perché per la loro natura questi scritti inseriscono la danza in quel Novecento teatrale che ha conquistato spazi di realizzazione nuovi, oltre ai palcoscenici. Lo spazio dei libri, lo spazio delle immagini, lo spazio della pedagogia, quello dell'educazione attraverso il movimento corporeo e i processi espressivi dell'azione. Sebbene la scrittura di Isadora non sia paragonabile a quella di molti maestri del teatro che hanno consegnato ai libri la visione e l'utopia di una scena a venire, *L'Arte della Danza*, dove l'antichità è il presagio di un futuro armonioso, costituisce un frammento importante di quella rifondazione che ha fatto del teatro un'arte oltre che un mestiere, e un laboratorio sull'essere umano. Il Novecento è caratterizzato da una nuova tipologia di libri di teatro, dove le immagini, quando ci sono, non sono illustrazioni, ma manifestazioni di visioni teatrali. Raramente questi libri trasmettono delle tecniche, ma spesso la tecnica è

l'elemento necessario per incarnarne i principi. Sono libri che tramandano dei segreti senza svelarli. Che consegnano domande invece che risposte, proprio perché spesso sono nati in opposizione a forme di spettacolo chiuse, rese sterili dalla codificazione, dalla conservazione di forme private dei contenuti che le hanno generate. In questo senso i libri sono un prolungamento (non uno strumento) della pedagogia. Anche il problema della pedagogia pone Duncan tra i maestri del teatro del Novecento.

Una delle ossessioni della danzatrice fu, come è noto, quella di aprire una scuola. Da questa necessità sono nate diverse esperienze, le più feconde delle quali animate dalle sue prime allieve, le Isadorables, che Isadora ha adottato, legittimandole a diffondere quel che c'era di replicabile nella sua danza: i principi. A loro il compito di elaborare strategie di trasmissione, a loro l'impegno di mantenere vivo un approccio alla danza che anche nella codificazione di esercizi e passi non spezzasse il legame con la sorgente interiore del movimento. Compito loro prolungare il nome, e lo spirito, dell'arte di Duncan in tutto il mondo. Basti pensare alla scuola fondata nella Russia post-rivoluzionaria da Isadora e affidata a Irma Duncan, una delle sei allieve di prima generazione adottate dalla danzatrice, che l'ha poi diretta fino al 1927. Irma si era formata, oltre che con Isadora, alla scuola tedesca diretta da sua sorella Elizabeth, e lavorerà alla trasmissione della tecnica e della memoria anche attraverso i libri: *Isadora's Russian Days & Her Last Days in France* (con Alan Ross MacDougall, 1929), *The Technique of Isadora Duncan* (1937) e l'autobiografia *Duncan Dancer* (1965). Il secondo, un vero e proprio eserciziario che tenta di fissare la prassi, è ora in corso di pubblicazione sempre per Dino Audino, tradotto e curato ancora da Veroli, insieme a Francesca Falcone, docente di teoria della danza presso l'Accademia Nazionale di danza di Roma. Un dialogo tra studiosi che permette di ragionare sulla danza di Isadora Duncan anche a fronte di altre tecniche moderne (come fa Falcone), e su Irma Duncan, «sulla sua importanza come docente e anello della catena di trasmissione che ha teso a conservare i principi essenziali della

poetica e del pensiero estetico di Isadora», come ci spiega Patrizia Veroli.

È in questa rimessa in vita di libri scritti nel passato, i cui autori si preoccupavano del futuro, in questo intreccio tra vite, tecniche, fonti di ispirazione, immagini, visioni e processi di trasmissione che ritroviamo la cultura della danza. Rileggendo libri che ne hanno lanciato l'impulso ritroviamo quella corsa, quel vento che muove le pagine nate dalla pratica.

Sonorità drammaturgiche al Fortebraccio Teatro¹

di Doriana Legge

Quella del Fortebraccio Teatro è una storia teatrale del nuovo millennio con un piede in quello passato. Non deve stupire che a volerne raccontare si debba usare un linguaggio attuale, qualche anglicismo e interdisciplinarietà.

Roberto Latini attore autore e regista, Gianluca Misiti compositore e Max Mugnai light designer, fondano la compagnia nel 1999. Rileggono miti e tragedie di altri tempi che diventano i nostri, si rinnovano e crescono. Oggi alternano sulla scena diversi capitoli tratti da Ovidio nelle *Metamorfosi (di forme mutate in corpi nuovi)*; *Amleto + Die Fortinbrasmaschine* complesso lavoro su una riscrittura di Heiner Müller e *I giganti della montagna* di Pirandello. Prima c'erano stati un *Ubu roi* (2012), un *Ubu incatenato* (2005), progetti radiofonici, concerti scenici e sperimentazioni digitali. Fortebraccio Teatro rivendica la necessità di una relazione profonda con le nuove tecnologie: il corpo è anche strumento per scoprire la realtà aumentata e quella virtuale; il suono è più della musica, prova a espandersi, farsi mobile,

¹ Parzialmente pubblicato ne «L'Indice dei libri del mese», novembre 2016.

accavallarsi alla scrittura, ricercare una propria estetica e avvolgere lo spettatore.

Già nell'*Ubu incatenato* un'armatura multimediale ricreava figure fumettistiche, proiettando immagini sui lati e sullo sfondo. L'attore Roberto Latini era sostanzialmente fermo, e in questa apparente immobilità l'apparato tecnologico in cui sembrava imbrigliato lo aiutava a ricreare molteplici voci. Era quindi un lavoro sulla voce. Ma non solo. L'immobilità può essere staticità, passività. Può essere anche concentrazione del movimento, e così la tecnica del *motion capture* aiuta a "catturare" il movimento e restituirlo carico, doppio, amplificato. Da gabbia si trasforma in finestra su possibilità inesplorate della percezione e del corpo. Il *motion capture* consiste nel registrare il movimento dell'attore reale per applicarlo a quello virtuale. È una complessa rete di algoritmi che creano automaticamente le relazioni tra lo scheletro dell'attore e lo scheletro della creatura modellata. L'evoluzione in chiave digitale del teatro contemporaneo, presenta quindi sfaccettature ed ambiti di approfondimento abbastanza complessi.

Da questi primi esperimenti Fortebraccio Teatro non ha smesso di indagare le possibilità espressive oltre la parola. In un teatro che poteva identificarsi nella figura forte e magnetica di Roberto Latini, si è percorsa la strada di una sperimentazione diversa, più ardita. Anche noi qui vogliamo porre l'attenzione sul valore aggiunto di una ricerca oltre le parole, ricca di sussurri e lampi acustici, dove il dialogo con le tecnologie è nuovo alfabeto per l'espressione.

Ne *I giganti della montagna*, così come nell'*Ubu Roi* gli spettatori sono immersi nel flusso di ciò che avviene. I suoni rifiutano di essere asserviti al semplice musicale, a volte disturbanti, altre impenetrabili, spesso si allontanano dalle strutture armoniche, per poi tornare più accattivanti a linee melodiche che consolano l'orecchio umano. Li aiuta la voce con l'uso di una microfonaione ardita, *delay* ed effettistica, ripetizioni del suono a cadenze regolari e *noise*.

Facciamo un passo indietro, nel 2009, in *Desdemona e Otello sono morti* il lavoro sull'aurofonia con Paolo Carrer è stato un percorso intorno alle possibilità dell'amplificazione. Più complessa della

stereofonia, e oltre la dimensione immersiva dell'olofonia – che riproduce un suono in modo simile a come viene percepito da chi lo ascolta. L'aurofonìa è invece un complesso meccanismo per la restituzione sonora di un ambiente nella totalità della sua forma, nella varietà delle sue piccole percezioni. Per dirla più semplicemente è un suono in tre dimensioni che ristabilisce la naturalezza e la prospettiva originale della fonte. Così si musicalizza quello che di suo non è musicale, si ricerca una vibrazione, qualcosa che non si esprime esclusivamente attraverso il linguaggio umano. Più che i segni acustici prodotti dalla scena (voce, rumori, musica) a essere amplificato è l'ascolto degli spettatori. Perché la voce intesa come suono e significato, è un problema di ascolto e non solo di comprensione.

In un teatro così legato alle particolarità espressive dell'attore Latini, alle sue ricerche sonore, e distorsioni vocali, la voce non può essere trattata separatamente dalla musica, dai rumori, dal ritmo. Lo spazio teatrale diventa luogo dell'ascolto oltre lo sguardo. Se vogliamo ancora chiamarla musica pensiamola come tutto quello che è udibile sulla scena, l'insieme di verbalità e vocalità, i rumori dello spettacolo e del pubblico. Inseriamo allora la musica nella più grande categoria del suono, registrato e dal vivo, che svolge una funzione drammaturgica e si stratifica all'interno dell'azione scenica. Gli spettacoli di Fortebraccio fanno parlare e agire il suono, le musiche hanno la capacità di raccontare altre storie.

C'è una riconfigurazione della percezione acustica in relazione a un'azione agita, ma anche molto di più. Nella scena contemporanea va indagato e ripensato il dialogo che la musica istituisce con le tecnologie. I microfoni e i sensori posizionati sul corpo dell'attore trasferiscono simultaneamente i dati nello spazio della performance e l'attore diventa l'interlocutore di se stesso. Si confondono i piani delle azioni reali e di quelle riflesse e digitali. Non si tratta solo di un "doppio" digitale. La tecnologia diventa un modo per interrogare le potenzialità del corpo, per approfondire la sfera percettiva della sua conoscenza. Non è mero utilizzo strumentale, è una modalità per indagare ed espandere. Le musiche e i suoni di Gianluca Misiti, le luci

di Max Mugnai, le voci di Roberto Latini sono parte fondamentale di un tutto più ampio ed esteso.

Quando abbiamo a che fare con gli spettacoli di Fortebraccio Teatro il campo di indagine non è più solo l'insieme di verbalità, vocalità, musica e suono. Siamo coinvolti in un'indagine sinestetica, qualcosa che va oltre l'orchestrato. Perché nel granaio delle parole masticate dai denti, il luogo della consapevolezza di quel che si dice si gioca anche altrove. E tutto lo spazio del teatro ha le sue direttive acustiche che la dimensione multimediale stratifica: sono i casi in cui il suono racconta, insieme alla parola, a volte di più.

Tutto questo complesso apparato che troneggia nelle nostre vite, e rende digitale molti dei nostri gesti, invade ormai il teatro, ma il rischio che lo renda distante e asettico è superato da molta della scena contemporanea. Fortebraccio Teatro ha imparato a leggerne e sfruttarne potenzialità che prima si manifestavano come semplici "trucchi". C'è potenza, senza freno, riflesso empatico dello spettatore. C'è una riflessione sulla costruzione delle emozioni, che si gioca tra visionarietà, suono e parola, ed è proprio la musica che spesso amplifica e orienta la percezione dello spettacolo. Ci sono voluti anni di lavoro insieme, tra il compositore Misiti e l'attore Latini, un percorso creativo comune di cui qui è difficile esplorare la natura. Ma il risultato è chiaro: gli spettacoli di Fortebraccio Teatro si contraddistinguono per uno spazio scenico che è architettura sonora, un teatro del suono e della parola, ma anche del "suono della parola". Come molti suggeriscono è utile trattare la voce allo stesso modo della musica, dei rumori e del ritmo, ancor più utile è allargare questa riflessione al *corpo* che in scena si fa *sonoro*.

Ci fa immaginare che in uno spettacolo la musica possa non limitarsi a veicolare un messaggio, ma sia già in se stessa un messaggio, degno di una propria autonomia. Fa sognare un teatro in cui una musica che faccia i conti solo con se stessa illumina altre zone della scena, che prescindono la sola immagine. Quella della drammaturgia sonora è una zona che andrebbe rintracciata ed esplorata, che ha bisogno di un proprio lessico – e nei paesi di lingua inglese ha da tempo anche un proprio cassetto nei Sound Studies. Più

recentemente anche in Italia studiosi di teatro si dedicano all'aspetto sonoro dello spettacolo², un passo avanti può farsi anche qui, se molti spettacoli, come quelli di Fortebraccio, riusciranno a farsi *sentire* oltre che *vedere*.

² Solo per fare esempi più recenti, senza pensare che questo elenco possa essere esaustivo: Laura Mariani, *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Corazzano, Titivillus, 2012; Enrico Pitozzi, *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Macerata, Quodlibert, 2017; *Teatri Di Voce*, a cura Di Lucia Amara e Piersandra Di Matteo, «Culture Teatrali», n. 20, Annuale 2010; *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, a cura di Valentina Valentini, Roma, Bulzoni, 2012.

Aspetta me. Parole da un laboratorio di Marcello

Sambati¹

di Samantha Marenzi

Il 28 aprile 2017 all'Aula Columbus, un grande spazio nel cuore del quartiere romano Garbatella, si è chiuso il laboratorio di arti dello spettacolo condotto da Marcello Sambati per gli studenti del DAMS di Roma Tre. Un lavoro pratico tra riflessione e artigianato che offre l'occasione di guardare da un punto di vista privilegiato, ravvicinato e un po' laterale, il fare di un uomo di teatro che ha tracciato sentieri importanti nella cultura italiana. Senza voler testimoniare l'evento singolo, raccogliamo alcuni indizi del suo lungo cammino seminati in questo laboratorio che si è chiuso con un ballo pieno di saltelli e sorrisi, di mani di studenti tese a invitare i professori seduti nella penombra. Tutti hanno accettato l'invito.

Accade spesso che la conclusione dei laboratori teatrali sia un momento carico di emozione. Nelle sale dove si sperimenta, dove ci si

¹ Una versione di questo contributo, più breve e priva dell'apparato critico, è apparsa col titolo *Un laboratorio di Marcello Sambati tra poesia, università e teatro* su «L'Indice dei libri del mese», settembre 2017.

espone senza esibirsi, dove si eseguono azioni che non rispondono ad una funzione ma a una suggestione, si creano legami e rapporti che rispondono a una logica diversa da quella quotidiana. In qualche modo ci si apparenta. Si condivide un segreto, quasi senza saperlo. E accade che a poter osservare questa dimensione intima del lavoro teatrale si vedano finalmente gli strumenti, i saperi, quell'insieme di tecniche, estetiche, poetiche, che quando il teatro si mostra nella forma pubblica dello spettacolo spariscono dietro al risultato. Qui, nella zona dei processi, nel tempo dei prodotti non ancora (e forse mai) pronti, nel luogo dei materiali che vengono usati e scartati, nell'incertezza e anche nell'ingenuità dei partecipanti non professionisti, qui può capitare, da spettatori, di accedere a quel segreto.

Marcello Sambati ha una lunga storia nel teatro italiano². Ha partecipato alla sperimentazione degli anni Settanta collaborando e creando gruppi, ha dato vita all'associazione Dark Camera nel 1980 aprendo un decennio importante, durante il quale ha fondato spazi diventando il punto di riferimento di diverse generazioni di teatranti e danzatori. Il Teatro Furio Camillo, a Roma, e poi I Magazzini della Lupa a Toscana e ancora, diversi anni dopo, il Campo Barbarico, sempre nella capitale. Spazi tutti diversi, alcuni molto longevi, altri vivi solo per il tempo di indicare una via, un modo, una sensibilità del fare teatro, di fare i teatri. Perché Sambati è autore e uomo di teatro, è un performer e un maestro, ma soprattutto, e insieme a tutto, Sambati è poeta. E la poesia che nelle parole è suono e senso, è voce e canto, negli spazi è luce e odore, è silenzio e vuoto prima che un corpo la vesta e la faccia azione.

In una geografia della scena romana in continua trasformazione, i suoi spazi hanno costituito dei punti nodali, gli epicentri di zone poetiche e di ambienti da cui sono scaturite piccole storie di teatro. Di quei luoghi fecondi che ha materialmente costruito, cavandoli dai

² Sul teatro di Sambati è in corso di pubblicazione il volume *Margine e meraviglia. La scena corporea di Marcello Sambati*, a cura di Carla Romana Antolini, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018.

cortili tra i palazzi o da enormi capannoni industriali, Sambati ha osservato il destino anche dopo averli lasciati a teatranti più giovani, direttori artistici, attori, danzatori che hanno ereditato allo stesso tempo una occasione per inventare ed inventarsi e un lascito da custodire: qualcosa di concreto il cui vero valore è nel vuoto che vi è racchiuso, pieno di memoria e di potenzialità. Lo stesso Sambati, scrivendo di una compagnia di danza che ha coltivato la ricerca sul Butō in uno dei suoi spazi, quel Teatro Furio Camillo della periferia romana che a metà degli anni Ottanta aveva ospitato, per la prima volta nella capitale, il danzatore giapponese Masaki Iwana, riconosceva il respiro lento dei passaggi di esperienze e di poetiche.

Da allora al Furio Camillo si è coltivata una sorta di seconda lingua, nativa per così dire, soprattutto negli spettacoli del gruppo Lios [...].

Lios esprime il tempo, l'inorganicità del tempo, la sua purezza: ne esprime i segni, le tensioni, le direzioni. Perciò gli spazi ideali ad accogliere i loro eventi sono i luoghi vuoti, che il tempo ha scavato, ha reso disabitati, in un certo senso puri. I corpi assimilano la natura del luogo, ne assorbono la luce, sentono le lentissime, impercettibili trasformazioni della materia³.

I luoghi di Sambati, quei luoghi cavi, spogli, dove agisce il tempo, sono luoghi di lavoro, veri e propri laboratori. Lì la materia dei teli, dei muri, del legno a terra dialoga coi suoni e le voci, coi corpi che agiscono, che sperimentano e si sperimentano. È dagli anni Novanta che, accanto all'organizzazione di eventi, che significa creazione di contesti, occasioni creative, collaborazioni tra scrittori, danzatori, artisti visivi e registi teatrali, nel fare teatro di Marcello Sambati assume un'importanza sempre maggiore l'attività pedagogica, il lavoro dei laboratori. È un'attività complessa, soprattutto per l'eterogeneità dei destinatari, dagli studenti delle scuole ai ragazzi disagiati, dai performer alle persone assistite da strutture socio-riabilitative. Un *teatro indicibile*, dove brilla *l'oscuro splendore della*

³ Marcello Sambati, *Il teatro del mutamento*, in *Trasform'azioni, rassegna internazionale di danza butō. Fotografia di un'esperienza*, a cura di Samantha Marenzi, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010, p. 146.

diversità. A marcare l'importanza dei progetti pedagogici è l'avventura della Scuola Oscena a Catania (2017), dedicata alla scoperta del patrimonio artistico celato in ognuno, che permette di «orientarsi nella moltitudine dei linguaggi e delle forme espressive del teatro contemporaneo»⁴.

Dall'inizio degli anni Duemila, Sambati pubblica le sue raccolte di poesie⁵, e realizza la trilogia *Lezioni dalle Tenebre*, coi tre spettacoli *Dall'oscurità* (2002), *L'Incompatibile* (2003), *Addio* (2005), di cui è autore, regista e interprete. In questi spettacoli appaiono tutti gli elementi che formano il suo linguaggio scenico: il buio che ritma un susseguirsi di visioni e da cui i raggi luminosi cavano immagini del suo corpo magro in posa o in azione; le scene, lastre e tavole su cui il movimento diventa un'avventura delicata e rischiosa; la poesia detta, sussurrata, cantata, la sua poesia declamata che non è solo testo ma una vera danza della voce e della carne. «Un itinerario, che dai confini delle rappresentazioni, lentamente, parola dietro parola, nello spazio di tre atti poetici composti in tre anni di scritture e cancellazioni, conduce alla rinuncia»⁶, scriveva Sambati presentando la trilogia come un cammino di spoliatura, come esercizio di percezione del limite tra apparizione e sparizione, del confine tra luce e buio, tra linguaggi comprensibili e lingue impenetrabili.

«Abbiate cura del silenzio», dice Sambati agli studenti del DAMS. Il silenzio che è lo spazio tra le parole, ed è il tempo tra un'immagine e l'altra. I ragazzi e le ragazze guardano lo spazio vuoto, nell'attesa e nell'indecisione di occuparlo, a turni, con le loro brevi improvvisazioni, con delle figure che danno forma a suggestioni come

⁴ Cito dalla brochure del programma, illustrata dalle fotografie di Daniele Vita e di Serafino Amato. Nella sua prima annualità il progetto, a cura di Elena Rosa e con la collaborazione della danzatrice Alessandra Cristiani, ha prodotto *Dell'ombra e della luce*, andato in scena nel maggio 2017 con la regia di Sambati.

⁵ Tra le sue raccolte poetiche più recenti, alcune delle quali hanno visto una realizzazione scenica, segnalo *Danze Locuste* (2002), *Sul cammino dei passi brevi* (2008), *Natura Requiem* (2009), *Tenebre* (2010), *Esitazioni* (2016).

⁶ Molti materiali sugli spettacoli, presentazioni, appunti, rassegne stampa, sono raccolti nel sito <<https://darkcamera.idra.it/>> che costituisce un archivio dell'esperienza poetica, teatrale, organizzativa e pedagogica di Sambati.

«tre disperazioni», «una preghiera», «due clausure», «tre danze aspre». Entrare in quel vuoto a svolgere la propria piccola azione è come entrare in un cerchio magico, che a forza di guardarlo tutti insieme, aspettando qualcuno che ne prenda il centro, si fa magnetico, elettrico, seducente e spaventoso. «Cerchiamo di capire che tempo è questa assenza di immagine», e questo invito a non dover riempire i vuoti, a non dover giustificare i silenzi, a non lasciarsi sfuggire l'occasione di osservare il tempo, è il cuore e la potenza di un insegnamento che si fa magistero.

La voce, la parola e la dimensione figurativa sono tre temi su cui gli studenti sono stati invitati a lavorare in diversi modi. Uno è quello della lingua immaginaria. Piccolissimi monologhi, o accenni di dialoghi, con parole inventate, a cui il fiato dà corpo. È un esercizio tra gli altri per mettersi in cerca di quello che Sambati chiama «il parlare della parola», il «resuscitare la carne del parlare», dove i significati stanno in chi ascolta e la parola si fa trasparente, e recupera l'ineffabilità. Ecco un altro tema che come una vena attraversa tutto il lavoro di Sambati, poetico, teatrale e pedagogico, l'ineffabilità, la ricerca degli strumenti per far apparire l'inesistente che è sempre sulla soglia di esistere, la capacità di sorprendere ciò che ancora non c'è, tutto lo sconfinato inesistente che è già dentro di noi, in procinto di manifestarsi, e che ci fa «corpo in attesa dell'ospite». *Parla me, ascolta me, abita me. Danzami, poetami, agiscimi, muovimi*. Così il verbo diventa una finestra dell'essere e il libro dei verbi uno strumento che apre infinite possibilità. Ogni studente sceglie il suo verbo, lo dice alla forma riflessiva assumendosi la responsabilità della parola, e dell'azione che questa porta con sé, ma non fa la sua azione per mostrarla, lascia che il suo corpo la ospiti, scoprendo l'attesa e percependo quel qualcosa che attraverso di noi vuole manifestarsi, che è la vita, e che ci conquista.

Anche il movimento, come la parola, esiste, nel teatro di Sambati, su quella soglia tra l'invisibile e il manifesto. «I Grandi Maestri» racconta agli studenti, «erano così bravi a disegnare nell'aria che riuscivano a rendere invisibile il gesto anche alla morte». L'idea del movimento come l'atto di scrivere e disegnare nell'aria, di farsi

geroglifico, la creazione di un gesto che crea una visione che dura un istante, è per Sambati il modo misterioso di sottrarsi all'interpretazione e al consumo. Ma è anche il paradosso di un'altra fuga, quella dalla dimensione effimera del gesto. «Scrivo nell'aria così nessuno può cancellare ciò che scrivo», e l'apparizione fugace si fa epifania. «Questa è la leggenda dei Maestri del Mimo», dice Sambati a conclusione di questo discorso che è un discorso sulla danza e sulle immagini, sul movimento e sulla figura, sull'azione e sulla visione. Un discorso vertiginoso sul confine tra il fare e il guardare, e nel quale sta il senso profondo del valore di un laboratorio. Fare e guardare. Entrare e uscire da quel luogo avventuroso che è lo spazio scenico, da cui si esce sempre un poco diversi da come si è entrati, ma solo se si fa per davvero, senza finzione. Entrare e uscire dallo sguardo dei compagni che non sono uguali al pubblico, perché un momento dopo prenderanno loro il posto del fare, e noi del guardare. Fare e guardare, che è il contrario di esibire e giudicare. Che è sentire, osservare, lasciare che una visione ci invada, e farci noi stessi visione. *Vedi me*, anche solo nello stare, nell'attendere che qualcosa accada. *Aspetta me*.

E così si impara a vedere. Ad esempio a vedere la traccia leggera che lasciano i corpi nello spazio scenico, dopo che se ne allontanano. Ma bisogna guardare bene. Si impara a vedere un teatro che agisce sulla soglia tra la luce e l'oscurità. Perché così è il teatro di Marcello Sambati sotto molti aspetti. Un teatro che ha cercato di proteggere se stesso e allo stesso tempo promuoversi ed esistere nel tessuto culturale italiano. Che ha conquistato la sua notorietà ma quasi nascondendosi. Che si è sottratto al consumo pur offrendosi allo sguardo e all'esperienza delle comunità più diverse, agendo dentro e fuori il circuito propriamente teatrale.

Gli studenti del DAMS insieme a Sambati hanno abitato il tempo del teatro fuori dallo spettacolo. Quel tempo che inizia quando in scena si fa buio e poi una luce fa apparire qualcosa. Quello che scorre parallelo al tempo quotidiano e sembra lasciare indietro la realtà, sempre più lontana, mentre lentamente entra nei suoi aspetti invisibili, nel suo respiro, e nel suo cuore.

Le eresie del Teatro delle Albe¹

di Francesca Romana Rietti

La storia del Teatro delle Albe – fondato a Ravenna nel 1983 da Ermanna Montanari e Marco Martinelli – sin dagli inizi degli anni Novanta si intreccia con la vita della *non-scuola*, una realtà il cui obiettivo non è mai stato quello di insegnare teatro, quanto piuttosto di sperimentare un metodo «incandescente» per generare scintille dall’incontro di due mondi che il senso comune ci ha abituato a considerare lontani e inavvicinabili: i bambini, gli adolescenti e i testi classici della Tradizione o, nella lingua di lavoro di Martinelli, i senza parole e la Biblioteca.

Da questa fucina sono nate due opere: un volume di Martinelli, *Aristofane a Scampia*² e il documentario *Eresia della felicità – Le cinque giornate di Milano* realizzato nel 2016 da Alessandro Penta in occasione dell’edizione milanese del luglio del 2015 di *Eresia della felicità. Creazione a cielo aperto per Vladimir Majakovskij*. Presentata per la prima volta al Festival di Santarcangelo del 2011³, *Eresia* vede Martinelli

¹ Parzialmente pubblicato ne «L’Indice dei libri del mese», maggio 2017.

² Pubblicato nel 2016 dalla casa editrice milanese Ponte alle Grazie con il sottotitolo *Come far amare i classici agli adolescenti con la non-scuola*.

³ La cui direzione, quell’anno, era affidata a Ermanna Montanari.

guidare duecento ragazzi provenienti dalle diverse “tribù” italiane ed estere della *non-scuola* chiamati a «imbracciare i versi crepitanti scritti da Majakovskij quando lui pure era un giovane ribelle e sentiva la tempesta nell’aria»⁴.

Il libro e il documentario non raccontano però solo alcuni dei volti assunti nel corso di tutti questi anni dalla *non-scuola*. Lasciano emergere l’esistenza di una corrente sotterranea che permette a chi di questo teatro conosce gli spettacoli di scoprirne una delle radici proprio in questa dimensione artistico-pedagogica. Il libro di Martinelli riesce a ricostruire il ponte invisibile che lega queste due realtà: nel farlo, ripercorre le tappe che hanno portato alla costruzione di un universo di riferimenti letterari che accomuna pedagogia e spettacoli. Basti pensare ad Aristofane o Jarry, autori divenuti dei punti di riferimento per gli spettacoli delle Albe e con cui il gruppo si è misurato per la prima volta proprio con la *non-scuola*: una realtà che lontana dai molti progetti di teatro-ragazzi di cui il panorama italiano pullula e che, normalmente, hanno cicli vitali brevi e, spesso, poco hanno a che fare con la vita, artistica e non, delle compagnie o dei gruppi che li promuovono. La *non-scuola* invece vuole *farsi luogo*⁵ in cui si sperimentano e si mettono in forma, con dei non-attori, le leggi del mestiere e i principi intorno a cui alla bottega delle Albe si costruiscono gli spettacoli e si inventano progetti.

In che modo, nell’arco di più di trent’anni, la *non-scuola* ha continuato ad alimentare e a rigenerare il percorso spettacolare delle Albe?

Come racconta Martinelli nel suo volume, la *non-scuola* è nata grazie all’impulso di un’insegnante di un istituto tecnico di Ravenna e dopo dieci anni, attraverso la formazione da parte delle Albe di alcune “guide”, è stato possibile portare avanti il lavoro in diverse regioni d’Italia, e all’estero. Senza questo disseminare, non sarebbe

⁴ Cito qui un’espressione usata da Marco Martinelli nel corso dell’incontro che ho avuto con lui nell’aprile del 2016 presso l’Angelo Mai di Roma, in occasione della presentazione del suo libro su Aristofane a Scampia e del documentario di Penta.

⁵ È questo il titolo di un volume di Marco Martinelli pubblicato nel 2015, con il sottotitolo *Varco al teatro in 101 movimenti*, dalla casa editrice Cue Press di Imola.

stata possibile *l'Eresia della felicità* a Milano fortemente voluta da Rosita Volani e Thomas Emmenegger, dell'associazione culturale Olinda e che ha permesso la realizzazione del bel documentario di Alessandro Penta.

«La *non-scuola* è stata per me, continua a esserlo tutti i giorni, un'educazione quotidiana all'inatteso»⁶. Questa frase di Martinelli credo possa rivelare cosa sta all'origine del suo voler dialogare, correre, sudare, gridare, come fa nell'*Eresia della felicità*, con i «molti», con la loro esplosione di vitalità tutta disciplinata dalle esigenze cui li sottomette lo stare e l'essere insieme, sperimentando una forma di gioia, in quanto coro. Un coro che è per il regista delle Albe esattamente quell'«io sono noi» di un proverbio africano a lui così caro e che ritorna in un passaggio del suo testo per lo spettacolo *Vita agli arresti domiciliari di Aung San Suu Kyi* in cui il coro recita: «Tutto / Ha sempre inizio / Quando siamo troppo piccoli / Per ricordare / Quando il nostro ricordo / Nella nebbia / Sono i racconti degli altri / Quando / Io sono noi / E canzoni lontane sull'acqua / E carezze del vento»⁷.

Anche in quest'opera delle Albe al coro è affidata la funzione drammaturgica di dialogare con una voce sola, quella di Ermanna Montanari calata nei panni della rivoluzionaria leader birmana premiata con il Nobel per la pace nel 1991. Lo spettacolo, come si legge nella nota in calce al testo scritto da Marco Martinelli, porta in scena l'aspetto «scandaloso della vita di questa combattente: la bontà praticata come una forma di autodisciplina profonda e come eresia, nel senso etimologico di scelta, necessaria».

Ho chiesto a Marco Martinelli perché le Albe, il cui calendario di spettacoli in repertorio e nuovi progetti è fitto e costellato di continui riconoscimenti e premi, continuino a sentire l'urgenza di lavorare con questi bambini e adolescenti, molti dei quali, probabilmente, non incontreranno più il teatro lungo il loro cammino. Mi ha risposto così.

⁶ Cfr. Marco Martinelli, *Aristofane a Scampia...*, cit., p. 143.

⁷ Cfr. Marco Martinelli, *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi*, Bologna, Luca Sossella edizioni, 2014, p. 16.

Perché questi ragazzi sono Dioniso, quello che io ho sempre pensato fosse Dioniso. Per la vivacità che mettono nei concerti rock, nelle partite di calcio, tutte cose che ci paiono eretiche rispetto a quello che pensiamo sia il teatro, ma che invece lo sono in nuce: la turbolenza senza la quale non si dà teatro. Se non c'è turbolenza non c'è eros, non c'è amore, non c'è vibrazione del cuore per ciò che si ama.

Secondo te, perché Majakóvskij e Mejerchol'd sentivano il bisogno di lavorare con centinaia di persone negli anni della rivoluzione, e non solo, con gli attori e i professionisti? E perché nel Medio Evo le sacre rappresentazioni erano fatte con la città intera dove i monaci, i giullari, insomma i professionisti, lavoravano con tutti i cittadini? Ecco, io ho il sogno di quelle epoche, ma persino dell'antica Grecia. Se ci pensi, non c'erano solo Eschilo e Aristofane nelle gare, ma ogni tribù di Atene aveva un coro di cinquanta persone che si allenava tutto l'anno. Si esibivano nello stesso teatro di Dioniso dove dopo poche ore sarebbe arrivato Eschilo e, magari, l'avevano anche chiamato per mettere in piedi il coro! Ho sempre sognato queste epoche del teatro dove i professionisti e i cittadini si intrecciano, lavorano insieme, ognuno con il proprio tempo, con la propria passione. Però, quelli che i greci chiamavano i tecnici di Dioniso, sapevano che Dioniso era nella vita, in mezzo alla gente e che la loro arte sarebbe nata solo in una relazione di profonda alchimia con la città. Tante volte invece il teatro muore di asfissia per essersi chiuso nella propria "stanzetta", dalla quale sì certo, poi si esce per andare a incontrare il pubblico, ma magari quel pubblico ti guarda come qualcuno che non ha nulla a che fare con lui.

Quindi, se vuoi, tutto questo è un mio sogno.

È augurabile che si realizzi anche quello che muove le Albe e l'Angelo Mai a presentare nel 2018 *Eresia della felicità* a Roma.

Questa città e noi, che la abitiamo, abbiamo bisogno di entrambe.

Lettera all'attore cinese Ding Yiteng

di Nicola Savarese

Sibiu, 14 giugno 2018

Caro Ding,

se ti capiterà di arrivare all'Odin Teatret durante i mesi in cui il gruppo lavora a casa per preparare uno spettacolo, ti capiterà sicuramente di vedere, di solito nei giorni di cosiddetto "riposo", alcuni attori aggirarsi per il teatro in tuta da lavoro e con gli attrezzi da carpentiere. Si aggiustano porte, finestre, tetti, bagni e cucine. In un teatro di legno che ha più di cinquant'anni, e che cerca di risparmiare sulle spese, c'è sempre qualcosa da riparare in modo autonomo o da costruire ex novo: magazzini, mensole e sottoscala. Gran sacerdote dei carpentieri è l'attore Tage Larsen: e lo si vede anche in qualche film con la sua tuta e il martello alla cintura, camminare tranquillo come fosse John Wayne. Conosci questo magnifico interprete americano di decine di western che debuttò addirittura nel cinema muto? Nel camminare Tage sembra la sua reincarnazione.

Tre settimane fa l'attore canadese Donald Kitt, nato nel 1964 – pochi giorni dopo la nascita dell'Odin Teatret – lavorava con una sega elettrica che gli è scivolata di mano. Gli hanno dovuto amputare la falange dell'anulare sinistro, e Donald ha rischiato di perdere addirittura la sensibilità della mano. Sono incidenti che capitano anche ai più esperti: Donald, dal 2006 all'Odin come attore, ha costruito un'infinità di trampoli, per sé e per i compagni, e sa usare gli attrezzi. Un vero infortunio dunque che però questa volta porta con sé più complicazioni. Donald deve restare in assoluto riposo per più settimane perché possa guarire e riabilitare i nervi di mano e braccio, e non può quindi essere uno dei due monaci *yazid* nello spettacolo *L'albero*, che deve partecipare al 25° Festival di Sibiu due settimane dopo. Come faranno? Come farà Barba? Mi sono chiesto: sopprimeranno il personaggio, un personicidio? Non si può trovare un sostituto così su due piedi, per uno spettacolo dell'Odin poi.

Così mi sono messo in cammino, si fa per dire, verso Sibiu in Transilvania, con questa curiosità: come sarà lo spettacolo, che ho già visto più volte, senza uno dei suoi attori? Tutti sanno che gli spettacoli dell'Odin sono veri orologi a cucù, possono piacere o non piacere, ma hanno la perfezione di un carillon: un meccanismo ben oleato che risuona nella sua preziosa cassa armonica. E ogni attore è un preciso dente dell'ingranaggio totale. Come diceva nonno Stanislavskij, «ricorda: non ci sono piccole parti, ma solo piccoli attori». Alla mia età, da spettatori teatrali incalliti si diventa spettatori apatici, forse cinici, occorre trovare un appiglio nuovo per rendere interessante rivedere uno spettacolo. Gli aforismi su questo tema fioriscono nella filosofia, nella letteratura e nella politica, ma il tempo in questi casi è decisivo: una decina di giorni sono davvero troppo pochi per sostituire un attore e la sua partitura. Così sono entrato nella sala dello spettacolo con una precisa curiosità: che è successo al monaco *yazid* interpretato da Donald? Tu, caro Ding, sei stato la risposta.

Ti aggiravi nella scena come se l'avessi sempre abitata, anzi direi di più, come se fossi stato un vecchio attore dell'Odin. Nonostante la tua giovanissima età sei stato attore dell'Opera di Pechino, attore e regista di teatro moderno. E ho scoperto dopo che avevi già sostituito un

attore nel precedente spettacolo dell'Odin *La vita cronica*. Dunque un attore preparato, ma pur sempre giovane: ti aiuta il fiore della giovinezza, come dice Zeami, ma avrebbe potuto mancarti quello, altrettanto essenziale, dell'esperienza. Invece no: avevi la disinvoltura di un veterano nei panni di una recluta.

Qui la cronaca finisce e subentra il suo succo. Gli attori di tutte le culture recitano oggi secondo due convenzioni: comportamento formalizzato (stilizzato) e comportamento verosimile (che pretende di informare lo spettatore: mi comporto come nella vita). La danza, l'opera e le tradizioni teatrali asiatiche appartengono alla prima convenzione. La seconda convenzione nasce con il Théâtre Libre di Antoine ma si diffonde velocemente a causa del cinema fino a diventare dominante anche grazie alle teorie pedagogiche dei riformatori e alle loro visioni di un nuovo attore. Caro Ding è stato il tuo appartenere ad una tradizione come quella dell'Opera di Pechino a permettere a Barba di sceglierti, farti arrivare da Pechino e istruirti alla parte (la partitura di Donald) con l'aiuto degli altri attori dell'Odin. Cosicché quando sono uscito dallo spettacolo mi sono detto: e quando torna Donald, i monaci *yazid* diventeranno tre?

L'ultimo giorno del Festival di Sibiu 2018, il 17 giugno, ho scelto di vedere lo spettacolo *Tsuchigumo* (Il ragno di terra), un Nô classico e spettacolare in cui l'attore lancia dei fili per irretire il guerriero che lo combatte. Lo spettacolo era all'aperto in una delle strade di una fiera-mercato chiusa per essere domenica. Pienone di famiglie, bambini, ragazzi e fidanzati. C'erano i classici bracieri con i ciocchi di legno brucianti, segno che si trattava di un *takigi nô*, un Nô alla luce del fuoco. Il pubblico in piedi, seduto su panche o anche accovacciato in prima fila. All'improvviso viene anche a piovere, per fortuna per poco. Insomma non certo l'atmosfera aristocratica di uno spettacolo che risale a settecento anni fa. Nonostante uno schermo sul fondo digitasse il testo in giapponese e inglese (ma eravamo stati avvertiti che potevamo collegarci con lo smartphone per avere tutto il testo), gli attori agivano imperterriti sotto il piccolo palco coperto, come se fossero nei giardini dello *shogun*. Un'arte dell'attore a prova di tutto, quella formalizzata.

Analogica Cinetica: un dialogo tra la danza di Francesca Pennini e le fotografie di Daniele Zappi

di Simona Silvestri

Il 27 aprile 2018 ha inaugurato a Stellata di Bondeno, piccolissimo centro nelle campagne attorno a Ferrara, *Analogica Cinetica*¹, una mostra fotografica dedicata al Collettivo Cinetico, una delle compagnie di danza più seguite degli ultimi anni. Un gruppo connotato dalle straordinarie abilità fisiche, dall'uso spregiudicato della tecnica, ma anche dalla varietà di saperi e competenze (da quelli scenici a quelli musicali), dall'ironia e la riflessione continua sul linguaggio utilizzato, e dalla netta contemporaneità, che porta in scena, con sarcasmo e intelligenza, telefonini, laptop, oggetti tecnologici accanto alla forza espressiva dei corpi dei danzatori. A unire la fotografia analogica che sembra arrivare dal passato e le scene

¹ Ospitata dal Museo Civico Archeologico "G. Ferraresi", la mostra è stata allestita per tutto il mese di maggio e poi rimontata fino al 18 agosto.

di spettacoli fortemente calati nel presente è il dialogo visivo tra le immagini di Daniele Zappi e la presenza scenica di Francesca Pennini, danzatrice straordinaria e coreografa del gruppo: un dialogo acceso, in cui entrambe le parti trovano possibili equilibri attraversando insieme le visioni, i tempi e le tecniche propri dei loro processi artistici e poetici. Francesca Pennini, tra le coreografe attuali più capaci di maneggiare gli oggetti della contemporaneità, depone i propri strumenti tecnologici per usare come scena la carta ai sali d'argento.

Non è un terreno sconosciuto quello in cui si confrontano fotografia e danza: le grandi collaborazioni che hanno caratterizzato tutto il Novecento, oscillando tra documentazione e creazione artistica, ne sono un esempio. Rimane tuttavia sempre nuova la natura evocativa e problematica che si genera quando il fotografo e il danzatore entrano in un'intima relazione, e in quest'occasione Zappi e Pennini intrecciano un ricco nucleo di fili tematici. Ad apparire in queste fotografie è una danza inedita della Pennini, la danza che vede lui, lontana dai neon e dai colori vivaci e vistosi degli spettacoli ideati dalla danzatrice, colta attraverso l'utilizzo di macchine analogiche, in stampe in bianco e nero realizzate a mano. La tecnica analogica, meno capace di restituire al pubblico la realtà scenica nei suoi dettagli, riesce qui a donare alle figure danzanti un respiro che non si avvertirebbe in scena e nel suo carattere impalpabile, il corpo trova la sua più completa espressione. Visitando la mostra ci si ritrova in un labirinto di immagini molto diverse fra loro sia per i procedimenti di stampa, che per le composizioni di figure e spazi. Nei provini a contatto ingranditi su una comunissima carta e affissi senza supporto, nelle fitte stampe disposte sui tavoli, che sembrano chiedere di essere sfogliate, illuminate dal sole filtrato dalla mansarda, nelle fotografie che invece hanno meritato uno spazio dedicato sulle pareti, Zappi ha privilegiato gli spettacoli alle prove. Questi sono osservati da posizioni tanto lontane, a volte, da trasformare il corpo elastico della Pennini in un minuscolo guizzo luminoso – talvolta anche solo una traccia – avvolto nello spazio denso e nero che sembra estendersi dalle ombre delle posizioni che assume; oppure l'opposto, come in alcune serie della coreografia *Sylphidarium*, dove le figure sono invece delle

ombre scure in un palco di luce e danzano con il loro doppio proiettato sul fondo. In entrambi i casi il corpo affiora irrequieto, sfugge dall'inquadratura e si fa inseguire dallo sguardo. Lenti o veloci che siano i suoi movimenti, l'effetto mosso rompe i contorni, vela e rende inafferrabile il corpo che si presenta limpido e definito in scena. Questo approccio dell'autore, che da un punto di vista formale e stilistico caratterizza gran parte del lavoro, costituisce il centro della problematica che emerge dalla collaborazione fra lui e Francesca Pennini.

La memoria dell'esperienza che si fa assistendo a uno spettacolo del Collettivo, o meglio, del tempo percepito a un loro spettacolo, riecheggia di fronte a queste fotografie e crea un'interferenza col lavoro di Zappi. Chi infatti cercasse nella mostra una ricognizione didascalica dell'attività della compagnia resterebbe deluso: il fotografo orchestra le figure danzanti scandendole in un proprio nuovo ritmo, che colpisce per questo su un piano più profondo ed emotivo. I ritmi della danzatrice, del fotografo e dello spettatore, per quanto diversi, agiscono nell'immagine fondendosi in un flusso unico, che circola attivo al suo interno. Immediatamente, ad un primo sguardo, si constata di non avere di fronte un progetto nato come mera documentazione visiva² (sotto alle fotografie esposte spesso non è riportato neanche il nome dello spettacolo da cui sono tratte). L'intento che invece Zappi suggerisce, è quello di voler creare un'ulteriore dimensione frutto delle proprie visioni di fotografo ma anche di spettatore. L'intervento manuale sulle stampe è uno strumento efficace in questa direzione e merita attenzione. Non è opera del fotografo ma di Andrea Amaducci, artista ferrarese invitato a collaborare con lui durante l'inaugurazione³. Schizzi con la penna,

² Hanno tuttavia un valore documentario quegli scatti presi nei momenti lontani dalle performance, di pausa o di ritrovo per la compagnia.

³ Il contributo di Amaducci ha trasformato l'inaugurazione della mostra in un evento performativo durante il quale ha manipolato dal vivo le fotografie. Aggiungere la sua azione al processo artistico rende la lettura delle immagini fotografiche più complessa e arricchisce gli spunti di riflessione affrontati: nell'interazione fra spettatore, fotografo e

vernici, acrilico asciutto e poi grattato via, inchiostro nero e colore sparso segnano spesso le stampe, a volte solo marginalmente, altre volte occupando larga parte della composizione. Anche quando sembra assumere i caratteri di uno sfogo, il ritocco non disturba l'immagine ma anzi la completa, come ci mostrano la piccola sequenza sulla coreografia *10 Miniballetti*, e ancor più i ritratti che sfilano sul muro. In questi ultimi la comunicazione tra fotografia e danza continua a perdurare ma si fa sottile, quasi fragile, qualora non ci si lasci trasportare, nell'osservazione, da una sotto-trama immaginifica. Dal punto di vista compositivo i ritratti riprendono le immagini degli spettacoli: si stagliano su un fondo neutro e lo spazio continua a scorrere attorno alla figura, rimanendo parte integrante della composizione. Lo sguardo si ritrova, così, a gestire una struttura interna all'immagine di più livelli che si intrecciano e sfumano nei loro confini. Sul primo l'occhio di Francesca Pennini, carico della sua energia e intenzione, si fa strada direttamente, senza esitazioni, verso quello di Zappi il quale, scivolando in un secondo livello, lo assorbe e lo rilancia a noi, intatto nel suo vigore. L'ulteriore incontro è quello vitale e necessario fra la danzatrice e lo spazio, senza il quale il movimento della prima non sarebbe identificabile come danza, ma come un vuoto spostamento da una posizione alla successiva. Ciò che qui si modifica, facendo dei ritratti delle «immagini di danza»⁴ è altro rispetto alla gestualità priva di contenuto: qualcosa di indefinibile che riconosciamo come caratterizzante. Viene naturale ricercarlo alternatamente nel fotografo o nella danzatrice, ma è necessario tentare di definire a chi appartiene? Se non è dalla posizione del soggetto, né dal genere di fotografia (che va qui dal ritratto al reportage teatrale fino allo scatto di scena), è forse guardando a ciò che intercorre tra i due artisti che possiamo dare un senso a questa

danzatrice, il ritocco di Amaducci penetra lo sguardo come un ulteriore filtro, lasciando sulle immagini di Zappi, e sulla figura della Pennini, le sue tracce permanenti.

⁴ Per un chiarimento su questa definizione rimando al volume di Samantha Marenzi, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018.

domanda e trovare nuovi punti di vista per considerare il legame fra i due campi artistici. È guardando il ritmo che scorre tra i due: un'unione di tempo e di spazio condiviso, un movimento invisibile e mutevole, che nella sua intensità lega l'obiettivo di Zappi con lo sguardo e le danze lontane e sfuggenti di Pennini. Fotografo e danzatrice si vedono allora sotto una luce nuova che mostra come la sintesi fra i due avvenga nei loro stessi processi artistici, non più divisibili nella tecnica. Nella fissità delle istantanee, che non sembrano cogliere un attimo ma piuttosto un arco di tempo, Francesca Pennini si spoglia di tutto ciò che non sembra necessario, per rimanere un segno essenziale e dinamico nello spazio. Quel segno, e la memoria che contiene del corpo e del gesto, è il culmine dove danza e fotografia convergono perché l'immagine diventi immagine di danza: figura impalpabile di luce e ombra e segno tangibile del corpo in movimento.

Judith Malina e l'urgenza del presente: una piccola storia romana per non dimenticarci della rivoluzione¹

di Samantha Marenzi

Sono già tre anni che è morta Judith Malina, il 10 aprile 2015. Con lei il teatro ha perso non solo la protagonista di un passato importante, ma una voce capace di parlare sempre al presente. Una voce politica e poetica connotata dall'urgenza. Anche negli ultimi anni, quando, come ricorda Cristina Valenti, si sentiva ostaggio della sua stessa storia mentre c'erano temi attuali ed essenziali da affrontare, spettacoli da realizzare, e «l'obiettivo della Bella Rivoluzione Anarchica Non Violenta era ancora lì, stagiato sul suo orizzonte, e ogni prossimo passo doveva tendere a quello»². Il centro,

¹ Una parte di questo testo era apparsa durante gli anni di occupazione del Teatro Valle di Roma col titolo «*The plot is the revolution*». *Motus e Living Theatre al Teatro Valle Occupato*, ne «L'indice dei libri del mese», novembre 2013.

² Cristina Valenti, *Vivere nell'utopia. L'ultima poesia di Judith Malina*, contributo a *Judith Malina 1926-2015*, «Teatro e Storia», n.s. 36-2015, p. 394.

nel teatro come nella vita, negli anni Sessanta come nei Duemila, è la rivoluzione.

Nel luglio del 2013, col suo ultimo progetto "italiano", Judith Malina era andata al Teatro Valle Occupato di Roma, un luogo che in tre anni di autogestione (giugno 2011-agosto 2014) aveva proposto un modello di gestione dal basso di un bene pubblico, che in questo caso era sia un prestigioso edificio storico, sia un bene immateriale. Malina c'è andata con *The plot is the revolution*, non proprio uno spettacolo, diretto da Motus, la compagnia riminese tra le più note nel teatro di ricerca. All'occupazione del Valle avvenuta due anni prima Motus aveva dedicato una performance, a Lione: il pubblico, invitato sul palco, guardava una platea di poltrone vuote su cui gli attori attaccavano i cartelli "posto occupato".

Un video su Malina al Valle mostra l'accoglienza al suo arrivo. La pasta mangiata tutti insieme. Qualcuno le dice: «bentornata a casa».

The plot is the revolution è un incontro dialogo tra due attrici: Judith Malina, co-fondatrice, nel 1947, del gruppo americano Living Theatre, e Silvia Calderoni, dei Motus.

«Sai quanti anni ho io? Trenta», le dice Silvia. Judith, seduta dietro a un tavolo al centro del palcoscenico, le risponde: «Io ottantacinque».

Dalle prime battute si apre un confronto tra generazioni, e si mostrano in scena sentieri che normalmente restano nascosti nel fondo del teatro.

- Judith, qual è la parola che ti fa battere il cuore più forte?

- Now. Adesso: è la sola realtà che abbiamo.

Silvia si fa un segno sul cuore con la bomboletta rossa, e scrive a terra, grande, NOW. Nel presente dello "spettacolo" Malina dirige Silvia in alcune scene storiche del Living, raccontandone la genesi e mostrando un processo di trasmissione.

È nata nel gennaio 2011 la collaborazione tra Motus e Living Theatre, dopo che Judith Malina aveva visto a New York *Too late*, il secondo dei tre contest su Antigone realizzati dai Motus. Lei, protagonista storica dell'*Antigone* del Living, ne è rimasta colpita. I

contest, confronti/scontri fra due attori, indagavano il conflitto tra generazioni assumendo la figura di Antigone come archetipo di resistenza e rivolta.

- La mia Antigone quando piange ha un pianto che parte dal corpo. Piange così.

- La mia non piange. Lei vince, fa quello che ha detto, è felice.

The plot is the revolution ha debuttato nel luglio 2011 al Festival Santarcangelo, si è ripetuto a Milano, New York, Parigi, Ginevra, Moncalieri, Bologna³. La data romana ha un forte valore simbolico perché del Teatro Valle, il più antico della capitale ancora in attività, si sono appropriati il 14 giugno del 2011 i lavoratori e le lavoratrici dello spettacolo dopo la chiusura dell'Ente Teatrale Italiano, che lo gestiva dal 1955. Ne era diventato proprietario nel '69, fino alla cessione al Comune di Roma. L'occupazione del Valle ha generato una rete di domande⁴. Polemiche, critiche, adesioni. Artisti e intellettuali italiani hanno dato sostegno all'occupazione, e su scala internazionale dei segni forti sono arrivati dal cuore del teatro. Hanno inviato lettere di solidarietà Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil, Parigi), Thomas Ostermeier (Schaubühne, Berlino), Georges Banu (Unione dei Teatri d'Europa), ci sono andati Rafael Spregelburd e Peter Brook. È un'occupazione tollerata dalle autorità, o che con le autorità ha saputo toreadare. Per alcuni punta d'iceberg e per altri negazione dei percorsi del dissenso. Ha avviato una ridefinizione del problema della legalità e del ruolo della cultura nel dibattito tra beni pubblici e privati,

³ I materiali sugli spettacoli e le presentazioni dei progetti dei Motus, compresi i video di *The plot is the revolution* (Santarcangelo e New York), sono consultabili sul sito <<http://www.motusonline.com>>.

⁴ Uno studio approfondito sull'occupazione, corredato da materiali e documenti, è nel *Dossier Valle. Gli anni dell'occupazione*, a cura di Raffaella Di Tizio, Dorian Legge, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti, Gabriele Sofia, «Teatro e Storia», n.s. 34-2013. Ho dedicato una riflessione metodologica sullo studio di un fenomeno contemporaneo e un breve aggiornamento della vicenda dell'occupazione in *Dossier sul Teatro Valle occupato. Un'indagine storica sul presente*, in *Thinking the Theatre – New Theatreology and Performance Studies*, a cura di Gerardo Guccini e Armando Petrini, Bologna, Arti della performance: orizzonti e culture, 2018.

promuovendo, col sostegno dei giuristi Ugo Mattei e Stefano Rodotà, la Fondazione Teatro Valle Bene Comune, finanziata dal contributo dei cittadini. L'occupazione, concretizzatasi all'indomani della vittoria referendaria contro la privatizzazione del sistema idrico, ha posto il teatro, dall'edificio alle sue pratiche, accanto a beni come l'acqua e l'aria⁵. Ha posto lo spazio fisico sullo stesso piano degli spazi mentali e di libertà, di creazione, di sperimentazione, degli spazi di vita, coi suoi sogni e bisogni.

- Chi è Antigone per te oggi?

- È qualcuno che abbiamo dentro in qualche grado. Siamo Antigone ogni volta che rifiutiamo di fare qualcosa in cui non crediamo. C'è uno spirito di Antigone nei movimenti che occupano gli spazi che ritengono appartenergli.

«Bentornata a casa», dice il video della pastasciutta. E la casa non è solo l'Italia, è un teatro occupato.

Quella del Living Theatre, si sa, è una storia politica. Durante lo "spettacolo" Silvia fa domande, e Judith racconta le azioni di protesta del gruppo, le battaglie, e l'idea del teatro come luogo della possibilità, dove il mondo si rigira, gli spettatori diventano partecipanti, e il gesto efficace esce dal confine artistico per agire sulla realtà. Gli attori del Living uscivano dai teatri e portavano in strada i loro corpi semi-nudi, circondati dal loro pubblico, trasformando uno spettacolo in un'azione sovversiva.

Nel 1994, Malina era stata protagonista di uno spettacolo con un'altra attrice italiana, Lorenza Zambon, *Maudie e Jane*. Gli spettatori romani lo videro, nell'aprile 1997, in un Centro Sociale Occupato e Autogestito, l'ex Snia Viscosa, un luogo di confine e di militanza che

⁵ Cfr. *Teatro Valle occupato. La rivolta culturale dei beni comuni*, a cura di Federica Giardini, Ugo Mattei, Rafael Spregelburd, Roma, Deriveapprodi, 2012. Si veda anche *Le buone pratiche del teatro. Una banca delle idee per il teatro italiano*, a cura di Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino, Milano, Franco Angeli, 2014.

aveva già ospitato il Living e che per *Maudie e Jane* ha incorniciato il fragilissimo nudo di una Judith al tempo settantenne.

Vedere uno spettacolo in un centro sociale significava, e significa, forzare la passività del ruolo dello spettatore e prendere parte a una comunità di cui si condividono i principi. È un modo di partecipare, oltre che di vedere, il teatro, come fenomeno di scambi, valori e relazioni, pur restando, per la durata dello spettacolo, osservatori. È il tempo del teatro a dilatarsi, sovrapponendo il prima e il dopo dell'evento scenico alla vita dello spazio, dove si mangia, si beve, si discute, si sta.

La Snia, ancora attiva, nella metà degli anni Novanta ha costituito un punto di equilibrio tra la tradizione del teatro politico e l'avanguardia dei linguaggi scenici, partecipando alla vivace proposta romana di forme di fruizione e (auto)produzione culturale indipendenti. Negli stessi anni le occupazioni di spazi di proprietà del Comune di Roma vincevano una battaglia di iniziativa popolare e ottenevano l'assegnazione degli stabili, previa costituzione degli occupanti in associazioni culturali. La delibera 26, questo il nome della normativa comunale, fu una conquista, ma anche la dispersione di un arcipelago. Molti centri sociali, Snia compresa, hanno conservato l'illegalità come forma di antagonismo e garanzia di indipendenza. Tanti sono stati sgomberati. Altri sono sorti appropriandosi di edifici comunali abbandonati e rivendicando un diritto di cittadinanza garantito dalla delibera sulle assegnazioni. Questa nuova generazione di occupazioni si è dedicata, soprattutto, al teatro. Il Kollatino Underground, il Rialto Santambrogio, l'Angelo Mai: questi tre luoghi hanno fatto emergere il paesaggio del teatro indipendente romano, rispondendo alle sue necessità concrete e costituendo delle possibilità di (r)esistenza. Ai primi due i vigili hanno messo i sigilli per attività illecita. Il terzo, dopo uno sgombero e la lunga attesa di un'assegnazione, ha riaperto nella nuova sede alla fine dell'ottobre 2009, e proprio in questi giorni (estate/autunno 2018) subisce l'ennesima chiusura dopo una serie sfiancante di minacce di sgombero e di trattative, alternate a riconoscimenti nazionali e collaborazioni con strutture culturali istituzionali, come il Teatro di

Roma. All'inizio del marzo 2010, poco dopo l'assegnazione della nuova e tormentata sede, aveva ospitato la prima romana del contest #1 dei Motus su *Antigone*. Gli altri due, *Let the sunshine in. Too late* (#2) e *Iovadovia* (#3), arrivavano all'Angelo Mai Altrove nell'aprile dell'anno successivo, confermando il sodalizio tra una compagnia di fama internazionale e uno spazio al limite della legalità che proponeva e propone il teatro come perno di una proposta culturale ma anche sociale, aggregativa, ludica e politica.

Quella della rivoluzione è una trama fitta, tessuta sul confine tra il teatro e la vita.

- Tu dov'eri quando hai scritto l'*Antigone*?

- In prigione, per aver difeso il nostro teatro dalla chiusura. Sono sempre stata in prigione per cose di cui sono orgogliosa.

È in collaborazione con l'Angelo Mai che *The plot is the revolution* era arrivato al Valle.

Il rapporto tra il Valle Occupato e altre occupazioni è di differenza, grandi differenze. Ma da altri punti di vista è di contiguità⁶.

Il 13 luglio 2013, all'Angelo Mai si è svolto *Now*, un incontro aperto con Motus, Living Theatre e Cristina Valenti, studiosa della compagnia americana.

Il 14 luglio, al Valle, dopo una conversazione con Judith Malina, Tom Walker e Brad Burgess (Living Theatre), anche questi coinvolti nello spettacolo, è stato proiettato in anteprima romana il documentario sul Living *Love and Politics*, di Azad Jafarian.

Il 16, sempre al Valle, *The plot is the revolution*: uno "spettacolo" che è luogo delle storie, racconto di frammenti di storia del teatro.

Oggi il Teatro Valle, passato nel 2014 alla gestione del Teatro di Roma, è chiuso. Nel suo spazio vuoto restano ombre, memorie, e l'urgenza delle domande.

- Judith, qual è la domanda che ti fanno più spesso?

⁶ Cfr. su questo il mio *Teatro, occupazioni e istituzioni. Geografia romana di un decennio*, contributo al *Dossier Valle. Gli anni dell'occupazione*, cit.

- Cosa intendo per rivoluzione anarchica non violenta. È una domanda che mi piace, perché mi permette di parlare della rivoluzione, che è la cosa più importante.

I giornali in morte di Dario Fo¹

di Raffaella Di Tizio

Molti hanno scritto che Dario Fo è una di quelle figure così imponenti che non sono destinate a sparire. Ma quale immagine resterà di lui in chi non ne ha un ricordo diretto? Forse quella di un maestro, di un grande della cultura nazionale. Sembra già iniziare a sbiadire il contorno di un autore/attore in lotta col potere, anche se le censure che lo hanno colpito in Italia e fuori sono proseguite fino a tempi recenti (ultima, la proibizione dei suoi testi nella Turchia di Erdogan). Fatto è che il riconoscimento che gli si è tributato, come notava Claudio Meldolesi (in *Un comico in rivolta*, Bulzoni, 1978), è passato in genere attraverso «l'appiattimento della sua presenza»: è sembrato lecito isolare il successo teatrale dalla componente politica del suo lavoro, anche se fu proprio l'impegno militante, cresciuto nel sodalizio umano e artistico con Franca Rame, a portarlo a inventare un teatro di stretto contatto col pubblico e a affinare il linguaggio del

¹ Parzialmente pubblicato col titolo *L'irriducibile complessità di Dario Fo* ne «L'Indice dei Libri del mese», febbraio 2017.

suo Zanni senza maschera per capovolgere verità di potenti e benpensanti.

La memoria del teatro svanisce in fretta, per questo sarà bene iniziare a riflettere sul modo in cui alcuni giornali, all'indomani della morte dell'attore (avvenuta il 13 ottobre 2016), hanno scelto di raccontarlo. Come ha chiarito Luca Fazio sul «Manifesto»: «Fo non è mai stato di tutti, è stato un uomo di parte, di sinistra»: non a caso le testate di opposto orientamento si sono distinte per il loro dissociarsi dalla generale commozione. Quel «Dario Fu» apparso a caratteri cubitali su «Il Giornale» del 14 ottobre pare quasi un sospiro di sollievo (e poco importa che poi si riconosca all'attore qualche merito non del tutto offuscato dai suoi "errori"). Il fastidio per la sua presenza in prima linea nelle lotte degli anni Sessanta e Settanta si è espresso nel porre in primo piano la sua adesione alla Repubblica Sociale Italiana, quando la scelta, per un giovane nato in provincia di Varese nel 1926 (Fo aveva allora 17 anni) era tra l'arruolamento forzato o l'imboscarsi. «Addio a Fo, l'ex di Salò» titolava «Il Tempo» del 14 ottobre: immagine che nulla dice delle strade che Fo avrebbe poi volontariamente scelto di seguire. Studiava allora a Brera per diventare pittore e al Politecnico come architetto, ma dagli anni Cinquanta fu il teatro la sua strada maestra. Con il suo *Poer Nano* conquistò un posto nella compagnia di rivista di Franco Parenti, dove incontrò Franca Rame e con cui ebbe i primi successi: *Il dito nell'occhio* (nel 1953, quando volantini affissi sulle porte delle chiese invitarono i fedeli a disertare le sale dei suoi spettacoli) e *Sani da legare* ('54).

Nel 1956 Dario Fo e Franca Rame fecero compagnia a sé, continuando col loro teatro a far da controcanto all'Italia della rinascita e del boom economico. Testi come *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (su Cristoforo Colombo) o *La signora [gli Stati Uniti] è da buttare*, che con lo stile spezzato dell'avanspettacolo demistificavano storia e presente ricordando Shaw e Brecht, riempivano regolarmente l'Odeon a Milano e il Sistina a Roma. Tanta era la loro fama che nel '62 vennero chiamati a presentare *Canzonissima*: la RAI di Bernabei non gradì però i loro sketches sulla mafia e sulle morti sul lavoro, e i due, scegliendo di non accettare censure, avviarono quella parabola

che li avrebbe portati nel '68 con Nuova Scena al di fuori dei normali circuiti teatrali. Poi venne il 1969, anno di *Mistero Buffo* e della definitiva messa a punto di un preciso linguaggio teatrale (il noto *grammelot*, e una mimica complessa fatta di corpo significante e parole/suono); ma anche l'anno della strage di Piazza Fontana e dell'inizio della Strategia della tensione. Nel 1970 Fo e Rame dedicarono a Pinelli, precipitato durante l'interrogatorio dalla finestra dell'ufficio del commissario Calabresi, *Morte accidentale di un anarchico*. La realtà presente irrompeva negli spettacoli, riscritti giorno per giorno sulla base degli avvenimenti: ancora oggi Fo è stato accusato per questo, e per aver firmato con 800 intellettuali la lettera che nel '71 sull'«Espresso» condannò l'operato di magistratura e forze dell'ordine, di essere «mandante morale» dell'assassinio di Calabresi; egualmente lo si incolpa per aver sostenuto con Soccorso Rosso – l'organizzazione con cui Franca Rame aiutava disoccupati, operai e detenuti – quelli che “poi” furono riconosciuti come autori del Rogo di Primavalle. Oggi che persino giornali come «L'Osservatore romano» e «L'Avvenire», un tempo scandalizzati dalla blasfemia dell'attore, hanno mostrato una volontà di riappacificazione per il suo aver sempre a suo modo difeso gli umili, altri hanno continuato a esprimere rabbia per chi divenne allora un'icona della sinistra extraparlamentare. Per il continuo successo di pubblico – dimenticando l'ostruzionismo dell'ETI, le intimidazioni della polizia, gli allarmi bomba nei teatri, o il sequestro e la violenza che Franca Rame nel '73 subì da parte di un gruppo di neofascisti – si è anche insinuato (si vedano i pezzi di Ajello sul «Messaggero») che Fo sia sempre stato comodamente dalla parte del più forte. Delle censure subite si è invece parlato come di una fortuna per la fama dei due teatranti, ma la ricerca di nuovi luoghi e di un diverso pubblico, quando Franca Rame e Dario Fo avrebbero potuto accomodarsi in una già ben avviata carriera, fu una scelta rischiosa e coraggiosa, dall'esito imprevedibile. Impensabile, quando iniziarono a recitare in fabbriche e capannoni, che nel '77 la RAI avrebbe dedicato una retrospettiva ai loro spettacoli, riprendendoli nella Palazzina Liberty che il loro Collettivo Teatrale La Comune aveva occupato e restaurato tre anni

prima (e che Milano preferì poi dare come sede alla Banda civica). Nel frattempo i testi di Dario Fo erano stati messi in scena in tutto il mondo, e tradotti in più di trenta lingue.

Molto di più sulla sua avventura artistica si può trovare nell'Archivio Franca Rame (<<http://www.archivio.francarame.it/>>) e nei tanti materiali che hanno recentemente trovato sede a Verona. Qui non si può che sottolineare alcuni punti problematici, come l'infinito processo di legittimazione/delegittimazione che continua a vedere imputato l'autore italiano più rappresentato all'estero. Con buona pace de «La Stampa» che in prima pagina parlava di un «Nobel che commuove» (Fo) e uno «che divide» (Dylan), la concomitanza dell'assegnazione del premio per la letteratura a un cantante e della morte dell'attore che nel 1997 lo vinse «Perché, seguendo la tradizione dei giullari medievali, dileggia[va] il potere restituendo la dignità agli oppressi», ha invitato a riaprire la discussione e a dichiararsi pro o contro. La scelta dell'Accademia di Svezia fu un riconoscimento al linguaggio del teatro, ma ancora desta stupore che siano state premiate parole che sulla pagina paiono stare strette, testi che restano forti anche se traditi e aggiornati in nome di diverse attualità e necessità. Si è ribadito che i copioni di Dario Fo e Franca Rame (quasi cento) valgono poco senza chi li ha creati, anche se i fatti dicono che interpretati da altri – come *Coppia aperta, quasi spalancata*, che debuttò in Svezia – ottennero un successo enorme.

Altro problema resta quello di un'irriducibile complessità. Chi era Dario Fo? A commentare la sua morte, oltre artisti e politici, sono stati l'Accademia della Crusca, i frati di Assisi, la squadra dell'Inter... Per parlare della sua attività multiforme molti giornali hanno scelto di separarne i vari aspetti, mettendo a fuoco di volta in volta l'attore, il politico, il regista, l'inventore del *grammelot*, il compagno di Franca Rame, il pittore, lo scrittore, l'autore di fortunate canzoni con Carpi e Jannacci... nel suo insieme è stato invece descritto come giullare, anarchico, sovversivo, estremista, ribelle, o semplicemente (nel titolo che «L'Unità» gli ha dedicato) «un uomo libero». Spesso si è sottolineata la sua «generosità» (esempio vistoso i soldi del Nobel, donati ai disabili). Elena Gaiardini su «Il Giornale.it» si è invece

chiesta: «è giusto che un artista abbia una parte, o l'arte deve essere finalmente super partes?». Ma il vuoto che la morte di Fo ha lasciato sembra aver poco a che fare con simili perplessità. In una giornata di studi su Franca Rame tenutasi a Roma nel 2014 (cui è dedicato *Arti dello spettacolo/Performing Arts*, n. 2, 2016) l'attore ha ribadito che per i giovani «che volessero avvicinarsi al mondo dello spettacolo, la base fondamentale è l'indignazione». Altrimenti, come disse ricevendo il Nobel, «A che scopo e verso cosa far proiettare vitalità e fantasia?».