

Doriana Legge
DAL FONDO DI UNA CAVERNA

C'è un dettaglio affatto trascurabile del libro di Eugenio Barba e Nicola Savarese: i titoli dei capitoli che dichiaratamente vorrebbero rispondere alle cinque W degli inglesi (Who? What? When? Where? Why?) perdono il punto di interrogazione finale, e così facendo sembrano diventare già delle risposte, ma che disorientano. Spesso si dice che se a un “perché no?” sostituissimo un “Perché no!” la risposta sarebbe già pronta. Qui non è così semplice. Gli autori non si limitano a cambiare una punteggiatura, ma indicano una strada che è l'intreccio tra un piano geografico e un altro temporale, tra le ragioni e le motivazioni, tra i piani della ricerca speculativa e quella dello spreco. Il quando non ha a che fare con la dimensione cronologica, ed è ingannevole pensarlo solo perché nelle prime pagine ci troviamo di fronte l'immagine di pitture rupestri di Sciamani danzatori Gwion Gwion, o della Venere di Grimaldi cosiddetta Polichinelle. La domanda non è dove nasca il teatro, ma piuttosto cercare il perché e il come dietro al quando. O viceversa. Insomma nulla a che fare con la successione, ma piuttosto con le ragioni delle costruzioni e dei diroccamenti che sempre accompagnano le vicende storiche. E se nei libri d'arte non si può fare a meno della dimensione illustrativa, anche nei *Cinque continenti* le figure sembrano imprescindibili, ma seguono principi lontani dall'ordine che appiattisce la storia su una dimensione contingente (di questo ci ha parlato bene qui Nicola Savarese cfr. pp. 419-431). Se dovessimo pensare a un libro che serva ad avvicinarsi allo studio della storia del teatro questo sarebbe un buon volume: un'ottima mappa per far perdere l'orientamento.

Voci dalla caverna

Qualche anno fa Dewey dell, una compagnia attiva dal 2007 tra Francia e Italia, ha presentato uno spettacolo di danza *Sleep Technique*¹ come

¹ *Sleep Technique di Dewey Dell: Agata, Demetrio, Teodora Castellucci, Eugenio*

risposta alla caverna di Chauvet-Pont d'Arc in Ardèche, e a quell'eredità che gli artisti ci lasciano, anche nel caso in cui a separarci siano trentaseimila anni. La caverna è il più antico esempio di arte preistorica al mondo, un luogo capace di far scomparire l'abisso del tempo in un attimo: mille disegni, tra cui 425 animali appartenenti a 14 specie diverse; la figura umana appare solo in una sala, ed è senza volto, solo ventre e gambe.

Nello spettacolo sono in scena i quattro danzatori (Agata e Teodora Castellucci, Ivan Björn Ekemark, Enrico Ticconi), si muovono entrando e uscendo da una piccola feritoia sul fondo, centrifugati dai ritmi ossessivi di suoni post-industrial. La caverna è immaginata come un grande utero che può accogliere o inghiottire; tutti i materiali sonori e performativi esplorano la dimensione del sotterraneo: gli elementi di acqua e del vento, la voce che ricorda un graffio come i segni lasciati sulle pareti che riverberano il suono amplificandolo e rendendolo distante, e poi il rumore bianco che concilia il sonno e che è il primo che il feto ascolta nell'utero della madre. Lo spettacolo era scandito dal passaggio da una sala all'altra della caverna, ma il tempo si faceva sogno, nella sua dimensione più atavica e perturbante. Nella stanza più esterna, quella vicino la soglia, una luce fioca accorciava la distanza dal mondo.

Lo spettacolo allora mi sembrò una riflessione sulle voci sommerse ancora indistinte che emergono dal fondo di un pozzo (o dall'ultima stanza inaccessibile di una caverna²); non una ricerca collegata ai riti di fertilità cui spesso sono stati avvicinati questi disegni, ma piuttosto una riflessione vicina alla tesi di Hans Blumenberg: gli artisti di Chauvet sarebbero stati infatti gli inetti della comunità, coloro che impossibilitati alla caccia dipingevano sulla roccia i racconti della vita *altra* che i loro fratelli conducevano fuori dalla grotta.

Il dipinto è dunque immagine mediata e il gesto creativo rivendica una funzione sociale nuova, che è propria dell'artista e si esprime in parte con l'oltraggio al più forte. L'artista non è in grado di provvedere alla propria sopravvivenza né a quella degli altri, ma rivendica il diritto di parola attraverso azioni non propriamente speculative e inaugura in questo

Resta; con Agata, Teodora Castellucci, Ivan Björn Ekemark, Enrico Ticconi, coreografia di Teodora Castellucci; musiche originali di Demetrio Castellucci (electroacoustics, granular synthesis), Massimo Pupillo (bass, electronics); set and lights design di Eugenio Resta.

² Per ragioni legate alla conservazione delle pitture rupestri di fatto tutta la caverna non è accessibile ai visitatori. Nel 2014 è stata realizzata una copia fedele che dell'originale non si limita a riprodurre le opere ma anche l'oscurità, l'odore, l'umidità. Un'esperienza mediata, dunque.

modo il bisogno di raccontare, attraverso la raffigurazione, la propria vita e quella degli altri. Animali in corsa, la furia della caccia, l'essere umano senza volto, e indistinto perché solo ventre, che ci parla dal fondo di una caverna. I disegni non si limitano ad accompagnare le visioni di qualcun altro, ma ne creano altre, rendendo visibili immagini del mondo che prima non lo erano. Trentaseimila anni fa l'artista/inetto disegnava figure per raggiungere un altro livello di percezione. Non è quello che dovrebbe fare il teatro? Non è quello che fanno i libri di *fatti e leggende*?

Atmosfera

Raccontare il passaggio del tempo non vuol dire parlare di inizi o di presunte fini, ma entrare in una centrifuga dell'infinito rimando ad altro, proprio come accade a Bouvard e Pécuchet, le figure che Flaubert tratteggia nel suo romanzo incompiuto. Eugenio Barba e Nicola Savarese hanno preso in prestito i due personaggi immaginandoli in dialogo sulle questioni legate ai fatti e alle leggende attorno alla cultura materiale dell'attore.

Roland Barthes, a proposito del romanzo di Flaubert, diceva: «se si sceglie di prendere il libro sul serio la cosa non funziona. La decisione contraria neanche. Semplicemente perché il linguaggio non partecipa né della verità né dell'errore, ma di entrambi: ragion per cui non si può sapere se è serio o meno»³ e d'altra parte Flaubert scrive in una delle sue lettere che il lettore non saprà mai se ci si sta davvero prendendo gioco di lui. Il romanzo segue le tracce di due copisti che, mossi da ansia di conoscenza enciclopedica, notano a poco a poco quanto lacunosa sia la risposta dei manuali alle loro domande, perché le enciclopedie solo a distanza appaiono monumenti, da vicino il più delle volte si scopre essere fatte di sabbia. Così come Flaubert – che non voleva solo «ingozzarsi di linguaggi» – Barba e Savarese riprendono la formula del libro-dizionario già sperimentata con il fortunato *L'arte segreta dell'attore*⁴ e travestiti da

³ Roland Barthes, *Entretien sur Bouvard et Pécuchet*, in «Magazine littéraire», n. 108, Janvier 1976.

⁴ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011. Pubblicato per la prima volta con il titolo *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, La casa Usher, 1983 il libro ha avuto molte traduzioni e pubblicazioni. Per conoscere la storia di questo libro cfr. Nicola Savarese, *Avventure di un dizionario: L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014.

moderni Bouvard e Pécuchet, vanno a caccia delle zone residue, quelle che a primo acchito vengono scartate.

Nel tiro con armi da fuoco lo *scarto* è la distanza fra il punto di caduta del proiettile e il bersaglio. Nella storia del teatro si può riempire quella distanza in vario modo, quello che scelgono di fare Eugenio Barba e Nicola Savarese è affollarla di presenza inconsuete, proposte inattese e strani giochi di specchi; tra la *leggenda* e i *fatti* la distanza non ha da colmarsi che con l'arditezza. Allora c'è spazio per riportare un'immagine del sole a tutta pagina ripresa dai satelliti della Nasa, o usare tre pagine per mostrare i francobolli dedicati a donne e uomini di teatro; si può parlare in maniera quasi ordinata della Grande Riforma, ma anche ragionare sull'uso del binocolo a teatro, o del fazzoletto come «partner in tutte le culture teatrali, tranne che in quella giapponese dove si usano, da secoli, i fazzoletti di carta» (p. 221).

Bisognerebbe partire dal presupposto che questo libro non sembra voler produrre significati, tolti i punti di domanda dai *Quando, Dove, Come, Per chi* e *Perché* si crea piuttosto un'*atmosfera* che non si può ricondurre a singole voci o singoli elementi, ma all'insieme che costituiscono (anche se ci sono storie che chiaramente attirano di più l'attenzione). Mi riferisco all'estetica dell'*atmosfera* di cui parla Gernot Böhme⁵ che in antitesi rispetto a un'estetica semiotica sposta l'attenzione al di là dei processi di significazione e parla di *atmosfera* come esperienza corporea, ma che va al di là del puro soggettivismo, piuttosto un «trovarsi corporeo del soggetto nello spazio»⁶. È l'*atmosfera* che solleva dall'abisso della storia e crea l'alba per la parola. È l'*atmosfera*, quella che a teatro si ottiene ogni volta che si passa dal buio, come azzeramento della percezione dalla nostra realtà quotidiana, alla luce che illumina i sogni notturni. Dentro e fuori la caverna *I cinque continenti* ci accompagnano sulla soglia ad ascoltare le voci e vedere le prime luci, ci avvicinano al bersaglio per colmare lo scarto, rincorrono la forma magmatica e insieme quella progressiva della storia.

⁵ Gernot Böhme, *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, a cura di Tonino Griffero, Milano, Christian Marinotti editore, 2010.

⁶ *Ivi*, p. 33.