

numero

4

anno

2021

merdre!

Supplemento online della rivista «Teatro e Storia»

ISSN: 2239-7272

merdre! è a cura della 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 .

Indice

OUTIS – Viaggio per mare. Due lettere

di Eleonora Luciani.....4

Teatri possibili e spazi occupati. Prime voci per un osservatorio

di Giorgia Pi, Isabella Pinto, Laura Pizzirani, Francesca Romano Di Santo, Simona Silvestri.....19

Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Cue Press, 2020

di Raffaella Di Tizio.....50

Giulia Taddeo, *FESTIVALIANA Festival, culture e politiche di danza al tempo del “miracolo italiano”*, I libri di Emil, 2020

di Samantha Marenzi.....53

ISTA, i principi che Danzano. Intervista a Eugenio Barba

di Gregorio Amicuzi.....56

L'Odissea fotografica dell'Atelier Boissonnas e l'esposizione dei documenti d'archivio

di Simona Silvestri.....62

Primi passi nell'archivio di Spazio Nobel per la pace: frammenti e possibilità di una storia non solo aquilana

di Eleonora Luciani.....73

Laura Mariani, *Il cinema nel teatro. Tre film di Marco Martinelli e Ermanna Montanari*, Luca Sossella Editore, 2021

di Francesca Romana Rietti80

Vincenzo del Gaudio, *Théatron. Verso una mediologia del teatro e delle arti performative*, Meltemi, 2020

di Doriana Legge.....83

OUTIS – Viaggio per mare. Due lettere

Elena Griggio - Eleonora Luciani

OUTIS - Viaggio per mare è un progetto sperimentale ideato da Elena Griggio, attrice e guida al canto del Teatro Valdoca, sviluppato insieme ad altri sei interpreti da maggio 2018 a ottobre 2019.

Tra il gruppo di OUTIS e la nota compagnia cesenate fondata da Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri non esistono – ad oggi – rapporti di tipo progettuale, mentre forti sembrano essere quelli di natura ideologico-generativa. È vero infatti che il Valdoca ricorre spesso a serie di residenze, seminari e laboratori per l'incontro e il reclutamento di artisti, per lo più giovani, in vista dei successivi spettacoli. Proprio in un simile contesto Elena Griggio viene scelta per partecipare a Giuramenti (2017), preparato durante tre mesi di residenza presso L'arboreto Teatro Dimora di Mondaino con altri 12 attori. In quei mesi le viene affidata la conduzione del coro, e da quel momento in poi, su richiesta di Ronconi, il suo ruolo non è più unicamente di attrice, ma anche di "guida al canto" della compagnia. Benché abbia alle spalle già alcune esperienze di insegnamento, l'occasione di confrontarsi non solo con un gruppo di allievi ma con quella che definisce una «costellazione di

maestranze» (composta da Cesare Ronconi, Mariangela Gualtieri, Lucia Palladino, Lorella Barlaam) segna profondamente la vita professionale di Griggio. È sotto questa spinta che nei mesi successivi al debutto, e proprio lavorando ai nuovi laboratori di Teatro Valdoca, decide di scegliere a sua volta dei compagni per intraprendere un «viaggio teatrale», un percorso nel quale artisti alle prime armi e di diversa formazione possano tentare insieme la strada dell'auto-pedagogia.

Nell'arco di un anno e mezzo, incontrandosi con poche risorse prima a Venezia poi ad Ascoli, i componenti si sono scambiati insegnamenti inerenti ognuno alle proprie discipline di provenienza (dalla danza al canto, dalla scrittura al mimo corporeo), e hanno concluso il percorso con una dimostrazione pubblica nell'ultima tappa, in Puglia, al Castello Baronale De Gualtieris: non un vero spettacolo, ma uno studio, che viene dal desiderio di concludere un progetto a porte chiuse con un incontro aperto.

Mesi dopo, all'inizio del 2020, il gruppo decide di riunirsi ancora, questa volta con l'intenzione di sfruttare le dinamiche già sperimentate dell'auto-pedagogia, e il materiale accumulato nelle residenze, in vista di una possibile composizione scenica, intenzione inevitabilmente sospesa dalla pandemia da COVID-19. Proprio questa particolare contingenza, che ha imposto lontananze e lunghi tempi di attesa, fa da sfondo alle due lettere qui riportate¹, che costituiscono la testimonianza di un percorso degno di essere raccontato, e insieme sono un tentativo di confronto tra due rappresentanti alle prime armi di diversi modi di abitare il teatro, quello dello studio e quello della pratica. Lo scambio è stato stimolato da un incontro dal vivo tra le due scriventi, durante un laboratorio Valdoca, e dalla condivisione sulle piattaforme social, nell'aprile 2020 a cadenza settimanale, di materiali inediti delle passate residenze di

¹ Successiva a queste lettere è l'esperienza con Ravenna Teatro, che a dicembre 2020 ha destinato l'intero importo dei suoi fondi di emergenza ad alcuni artisti, residenze e spazi di ricerca. Il gruppo, ora sotto il nome di teatroINfolle, dal 22 al 28 febbraio 2021 ha avuto l'opportunità di concretizzare sul palco del Teatro Rasi le scene del suo spettacolo. *OUTIS – Viaggio per mare* prevede il suo debutto per l'anno 2021/2022.

OUTIS - Viaggio per mare (scatti e video d'autore). La prima lettera, firmata da chi scrive, osserva OUTIS e la sua ideatrice da un punto di vista laterale, esterno, sulla base di una serie di appunti presi nel corso della passata esperienza e dei pochi video condivisi. La seconda lettera, di Elena Griggio, risponde invece dalla zona dei processi e, completando le impressioni della prima e suggerendone di nuove, ripercorre l'intero viaggio.

Seguono poi sette scatti realizzati da Roberta Tocco, alcuni inediti, altri comparsi insieme a brevi video sulle piattaforme cui prima si accennava. Sono "ritratti", sessioni private per ogni attore e separate dalle prove, pensate ognuna in dialogo con uno spazio diverso. Per OUTIS il lavoro fotografico è entrato in gioco in un momento di metamorfosi, del progetto e insieme dei singoli artisti: quello del primo approccio con dei possibili personaggi. Le fotografie (così come le riprese video) non hanno avuto un ruolo descrittivo o didascalico all'interno del progetto, ma hanno collaborato attivamente sia con la composizione attorica sia con quella drammaturgica. Come una specie di occhio aumentato, ogni scatto ha preso parte alla pedagogia permettendo agli artisti di studiarsi, di riconoscere e catturare i dettagli della propria partitura corporea.

In questa sede le immagini sono per noi un canale privilegiato che, insieme alle lettere, dà la possibilità di accedere a quella parte della ricerca che di solito rimane impigliata nel privato e nei ricordi. [Eleonora Luciani]

L'Aquila, 19 Giugno 2020

Cara Elena,

dal nostro primo incontro è ormai passato del tempo. È stato in occasione di un laboratorio di Teatro Valdoca, ti osservavo dall'angolo, nella zona franca di chi non partecipa se non con qualche appunto sul taccuino, in attesa di buone idee per una tesi di laurea che in quei giorni era ancora tutta da scrivere. Già dalle primissime ore, mentre Cesare Ronconi conduceva il gruppo, mi è parso di riconoscerti tra loro come l'esponente di una singolare categoria che ancora oggi non riesco a definire: eri allieva entusiasta, ben nascosta tra i partecipanti, eppure ti muovevi ed eri riconosciuta da chi ti circondava come una sorta di capobranco.

Sulle mie pagine ho conservato qualche ricordo, uno in particolare è un momento di pausa.

Dopo un faticoso training con la danzatrice Lucia Palladino, i partecipanti si spargono ai lati della sala, chi seduto e chi sdraiato a terra, riprendono fiato. Oltre a te solo una ragazza non segue la diaspora generale e resta ferma, segnata da una fatica che mi sembra più mentale che fisica: la inviti a sedere a terra, a te di fronte, le prendi la mano e la esorti a tenerla poggiata sul ventre. Da lontano non riesco a capire cosa vi dite, poco dopo iniziate un canto.

Ho saputo solo più tardi che per tutta la durata del training la partecipante percepiva proprio il busto bloccato, rigido, un fatto che le aumentava lo sforzo e la frustrazione nonostante i vari tentativi da parte di chi vi seguiva per correggerla. L'avevi osservata durante la pratica, eri rimasta alla fine, e una volta sedute le avevi proposto un'altra via, quella della voce, in particolare l'esercizio del canto, per lavorare e ammorbidire la parte centrale del corpo.

Il rischio di avere i natali in compagnie o in gruppi riconosciuti ormai come fondatori e custodi di una propria tradizione è quello di rimanerne sempre allievi: si è formati, pronti per quanto possibile, ma si resta perpetui nascituri. Nel tuo lavoro invece individuavo un certo tipo di disobbedienza, non propriamente anarchica, piuttosto una viva contraddizione che garantisce, rispetto a ciò che si è imparato e chi lo ha trasmesso, l'equilibrio tra conservazione e distacco.

Sapere di *OUTIS – Viaggio per mare*, il progetto di auto-pedagogia che hai condotto, è stata una conferma, e di nuovo ho preso appunti.

I pochi video che ho visto sembrano restituire in parte l'idea dei bisogni e delle dinamiche del vostro gruppo, le inquadrature e insieme il montaggio sottolineano il fatto determinante: il percorso di provenienza e il sapere di ognuno si trasforma, a turno, nell'insegnamento quotidiano di tutti. Di volta in volta, infatti, lo sguardo della telecamera si sposta da chi fa a chi guarda fare, solo successivamente al fare insieme – da capo, procedendo per tentativi ed errori. Non siete soli negli spazi, di volta in volta diversi ma in genere spogli e illuminati da luci calde, spesso ci sono grandi e curiose macchine di legno con voi, le azionate manualmente, ma cosa sono? Una sembra la ruota di un mulino a vento, gira velocemente e produce lo stesso suono, nel video dell'ultima tappa, *Ritorno a casa*¹, una ragazza le danza vicino, ne segue il ritmo e pare si muova come imitandola. L'altra si sviluppa in verticale, di forma al limite tra un cannone e una lanterna, non illumina semplicemente gli spazi, li (s)colpisce, delimita il raggio delle vostre azioni.

¹ <<https://vimeo.com/372363790>>. Le prime quattro tappe del progetto sono state fatte a Venezia nel 2018, ma quelle documentate dai video sono solo le tappe V, e VI che, insieme a uno studio su un personaggio, Caledonia, sono disponibili sulla piattaforma Vimeo di Luana Giardino, la videomaker del progetto: <<https://vimeo.com/user56826415>>

La pratica del canto, infine, che già conoscevo come tua, pervade tutti i video, e mi lascia immaginare facesse lo stesso con le giornate, rendendosi così il collante di un gruppo carico di differenze.

Questi i miei appunti, quelli presi dal vivo insieme a quelli segnati a distanza, e come vedi molto viene a mancare. I pochi minuti sullo schermo e i ricordi consegnano in definitiva un'atmosfera da interrogare, ma cosa c'è dietro l'atmosfera? Ciò che manca è il racconto di un intero viaggio, e allora chiedo a te di completare gli spazi vuoti, e di aggiungere tutte le pagine mancanti.

Eleonora

Venezia, Giugno 2020

Cara Eleonora,

dietro l'atmosfera, mi viene da dirti, c'è un'immensa fatica.

Come sai sono passati ormai due anni dalla nascita di *OUTIS*, un progetto pedagogico che ho maturato nei mesi successivi al debutto di *Giuramenti*. Cercavo con cura e silenzio delle persone con cui compiere un viaggio, persone per le quali mi sono impegnata ad arare un campo ancor prima del loro arrivo: Giuditta di Meo, Davide Arena, Francesco Severgnini, Rossella Guidotti, Ilaria Lemmo, Daniele Cannella.

Scelte queste persone e avendo loro accettato di compiere questa impresa insieme a me, abbiamo dunque compiuto sei residenze artistiche, secondo capitoli inerenti al tema che avevo scelto, il viaggio per mare: Naufragio, Terra in Vista, Approdo, Uomo in Mare, Avanscoperta, Ritorno a Casa. In ciascun incontro, a cadenza trimestrale, dai 5 ai 15 giorni di durata, ci siamo scambiati insegnamenti inerenti le nostre discipline (due ore di scambio

pedagogico a testa; con due persone ciascuna mattina nel ruolo di insegnanti) e presentati reciprocamente un nostro personale studio sul tema di residenza, chiedendo ai compagni di essere pubblico. Anche lo studio proposto sarebbe stato inerente alla nostra disciplina di specializzazione, danza, musica, sound design, scrittura creativa, mimo corporeo... canto. Abbiamo cantato tanto insieme. È sulla voce che si fonda il cuore infuocato di questo cammino.

Cos'altro? I cerchi di parole. Nel corso delle residenze più lunghe ne facevamo come minimo tre. Si tratta di riunioni in cui il gruppo dialoga e si confronta sui punti da indagare, chiarificare o sbrogliare nel corso dei nostri incontri di lavoro. Alcuni cerchi di parole sono stati molto difficili, ma sono anch'essi migliorati nel tempo... perché abbiamo imparato man mano ad essere più sintetici e, cosa fondamentale, abbiamo inserito un mediatore. Durata massima due ore. Ci sediamo in cerchio. Nella stessa posizione, cantiamo.

Le prime quattro residenze le abbiamo realizzate a Venezia. Ci siamo accampati a casa mia, abbiamo diviso le spese vive e, lavorando tra il Laboratorio Morion (centro sociale storico di Venezia), il Teatro di Marzo (lo spazio che la mia compagnia più piccola, teatroINfolle, ha ricavato da un ex deposito di proiettili dentro a Forte Mezzacapo) e il C.T.R., centro teatrale di ricerca (in Giudecca) abbiamo realizzato i primi capitoli di questo viaggio. Tutto si è evoluto drasticamente da agosto 2019, quando Daniele è riuscito a portarci ad Ascoli Piceno, dove, per la tappa Avanscoperta, ci siamo armati di tende e raccolti nelle Marche, nella chiesa sconsacrata di San Pietro in Castello. Sono state due settimane importantissime, perché si sono concretizzate delle collaborazioni che hanno permesso al nostro lavoro di "fare il salto". Mi riferisco in particolare alla collaborazione con Gli Impresari, con Luana Giardino e con Michele Mazzocchi. Queste tre figure cardinali hanno portato a *OUTIS – Viaggio per Mare* gli elementi entro cui il

nostro lavoro creativo è riuscito ad avere una forma definita, accanto, naturalmente, alla via via sempre più precisa alchimia dei corpi e della voce degli attori in campo. Opere de Gli Impresari infatti sono le macchine di legno su cui ti interroghi, La Macchina del Sole, La Macchina del Tuono e La Macchina del Vento. Vere e proprie compagne di scena hanno permesso alle figure che gli attori stavano piano piano indagando di avere degli interlocutori più vividi di un semplice oggetto di scena, e meno psicologici di un'ulteriore figura con cui interfacciarsi. Considero le opere de Gli Impresari come animali: sono vive, hanno una luce, un respiro e una dinamica che le rende simili ai draghi, alle figure mitiche dell'inconscio collettivo o alle grandi bestie che abitano questa terra. E al contempo sono di legno, metallo, marmo e stoffa, la loro semplicità mi commuove, vedere i miei compagni animarle e giocare con loro definisce il carattere dei personaggi che sono emersi più di qualsiasi scrittura a priori.

Il lungo lavoro di osservazione dei miei compagni (iniziato ancora prima di invitarli in questa avventura) e l'immensa evoluzione che, fidandosi tra loro, hanno attraversato, mi ha permesso di scorgere pian piano un orizzonte entro il quale il progetto pedagogico andava esaurendosi a favore di un diverso viaggio, quello di un sempre più chiaro disegno drammaturgico. Allora era agosto, e non sapevo che piega avrebbe preso questa rivolta. Luana Giardino, videomaker del progetto, è stata un'altra figura in questo contesto chiave: ci ha portato uno sguardo esterno capace di catturare e restituire i vari volti del processo, dal training alla composizione delle scene. Il nostro occhio era inevitabilmente inibito, abitando da tanto tempo la pancia del vascello ci era sfuggito il suo aspetto esterno, il mare tutto intorno, e se fuori ci fosse una terra da esplorare, da raccontare, oppure no. Michele Mazzocchi in questo senso è stato preziosissimo: contrabbassista e compagno musicista sulla soglia della scena ci ha offerto, oltre che la

sua sensibilità musicale, un ponte prezioso tra quel “fuori” (custodito da Luana) e quel “dentro”, abitato profondamente dai miei compagni. Di più: ci ha portato il linguaggio della musica dal vivo, collocato nel preciso luogo della soglia, a un passo dallo spazio entro cui si muovono i corpi in scena.

E di nuovo la fatica che il viaggio porta con sé. Per citare ciò che dicevano i miei maestri in un manifesto Valdoca del 2013: «della nostra fatica ci siamo qualche volta pentiti, ma più spesso ne siamo stati orgogliosi». Nel concreto, la fatica è stata in termini di economie, fondamentalmente energetiche, ma anche organizzative e monetarie. *OUTIS – Viaggio per Mare* è stato realizzato a mie spese, anche se i compagni hanno contribuito con una quota simbolica di 25 euro a testa a tappa. Questo è stato possibile perché avevo messo da parte un mio risparmio, dedicato a *OUTIS*, pronto per essere investito a fondo perduto; l’avevo inteso come parte del mio invito al progetto pedagogico, dedicato a chi lo percorreva con me. Mi sembrava giusto, essendo che marcavo io stessa l’avvio di questa traversata e che ne tenevo il timone. Ho potuto sostenere questa decisione fino ad Ascoli Piceno, penultima tappa del progetto pedagogico. Per l’ultima, come sai, è stato necessario un crowdfunding.

Il passaggio che Ascoli ha sancito si è concretizzato in maniera evidente tre mesi dopo in Puglia, nel luogo che Cesare Ronconi aveva individuato per noi, il Castello Baronale De Gualtieris: la nostra ultima residenza, Ritorno a Casa, nell’ottobre del 2019. Qui abbiamo quasi interamente sospeso la ricerca a favore di una concretizzazione delle scene raccolte nell’anno trascorso insieme, inevitabilmente sono emersi dei quadri, e ciascuno di essi era legato all’altro da un’evidente complementarità stilistica, poetica ed emotiva; la struttura invece era solo in parte deducibile e, in buona sostanza, tutta da scrivere. Questo compendio di finestre, elementi più o meno espliciti nel loro

raccontarsi, ha costituito la restituzione pubblica che abbiamo fatto alla fine della residenza pugliese, con la quale ho sentito con chiarezza che il progetto pedagogico di *OUTIS – Viaggio per Mare* aveva concluso il suo cammino.

È stato solo a dicembre 2019, quando ci siamo tutti riuniti a Firenze a un passo da Capodanno, che abbiamo deciso di aprire la prima pagina di un nuovo libro, fratello o forse figlio del precedente, e dunque iniziare a scrivere il nostro spettacolo. Questo desiderio ha chiaramente stravolto il gioco di scambio agile dei ruoli che abbiamo perpetuato durante il percorso pedagogico, all'oggi questi ruoli richiedono una chiarezza che prima ci siamo permessi di sacrificare a favore dello scambio e dell'ascoltarsi, dello scoprire insieme. Si è rivelata fondamentale (già da Ascoli, in realtà) la figura dell'assistente alla regia. Passo dopo passo poi stanno subentrando le figure necessarie alla realizzazione di uno spettacolo, dalla scenografia al disegno luci. C'è stato un massiccio lavoro di drammaturgia orchestrato tra me, Stefania Ventura (mia assistente alla regia) e Giuditta Di Meo, la quale, oltre che attrice, è stata colei che ha scritto le parole pronunciate dai compagni nella restituzione finale che abbiamo fatto in Puglia. Molte di esse sono ancora anima forte del nuovo testo.

Il passaggio dal progetto pedagogico al processo dedicato alla realizzazione dello spettacolo, come vedi, è stato progressivo e, in qualche modo, inesorabile. Gestirlo a distanza è stato difficile, basti pensare che ci siamo detti di continuare nella direzione di uno spettacolo, insieme, a dicembre 2019. Ho fatto in tempo a fare una sola residenza individuale con Daniele, per sviluppare il suo personaggio, ed è scoppiata la pandemia. Le successive residenze individuali sono state tutte via Zoom: una follia, eppure da questi confronti sono nati moltissimi punti fermi che hanno aiutato profondamente il processo di

scrittura, a vivificare il lavoro e, semplicemente, a farci tornare a riflettere sul materiale raccolto da un nuovo punto di vista.

Questa è stata la nostra pandemia. Siamo persone che credono al teatro come essenza viva, per i vivi, dal vivo. Ma il tener vivo, a volte, deve accadere per strumenti inaspettati. Pur scalcianti, abbiamo cercato strade possibili. È lì che sono nati “gli appuntamenti del giovedì” sui social media, dove è anche iniziato il nostro dialogo su questa avventura teatrale. Doni inattesi, hai visto?

Questo nuovo *OUTIS* si fonda sul cammino fino ad ora percorso e ha una scrittura su cui cuciremo pazientemente le prove che iniziano or ora, tra pochi giorni. Abbiamo una mappa di drammaturgia, gli elementi alchemici che compongono la nostra sintesi oramai scritti nel corpo, le dinamiche fisiche tra le diverse entità in scena, e le nostre forze, abbiamo. A volte sentiamo la fatica curvarci le spalle, ma siamo pronti a respirare e a lanciare nell’aria le voci, finché quelle continuano a risuonare, sento che niente è impossibile.

Elena



Rossella Guidotti, Torre Lapillo (Lecce), ottobre, 2019. Foto di Roberta Tocco



Francesco Severgnini, Punta Prosciutto (Lecce), ottobre, 2019. Foto di Roberta Tocco



Rossella Guidotti, Torre Lapillo (Lecce), ottobre, 2019. Foto di Roberta Tocco



Rossella Guidotti, Torre Lapillo (Lecce), ottobre, 2019. Foto di Roberta Tocco



Daniele Cannella, Castello Baronale De Gualtieris (Lecce), ottobre, 2019. Foto di Roberta Tocco



Davide Arena, Castello Baronale De Gualtieris (Lecce), ottobre, 2019. Foto di Roberta Tocco



Davide Arena, Castello Baronale De Gualtieris (Lecce), ottobre, 2019. Foto di Roberta Tocco

Teatri possibili e spazi occupati. Prime voci per un osservatorio

- Giorgina Pi, *Angelo Mai, un sogno dentro a un sogno*
- Isabella Pinto - Laura Pizzirani - Francesca Romana Di Santo, *Tirare un filo per districare l'entanglement del Teatro Valle Occupato: genealogie, archivi, narrazioni*
- Simona Silvestri, *Sgombro: il varietà del Nuovo Cinema Palazzo. Intervista a Daniele Parisi e a Ivan Talarico*

La redazione di «merdre!» propone la prima tappa di un osservatorio sugli spazi occupati e la ricerca teatrale, che mira a sconfinare sia in senso cronologico che geografico. Questa ricognizione di voci si concentra su tre spazi romani, protagonisti della protesta politica e della scena culturale indipendente negli ultimi dieci anni. Di altri spazi ed esperienze chiediamo e chiederemo ancora testimonianze.

La mappa romana degli spazi culturali è un colabrodo. Come in tutte le grandi città, è in continua evoluzione, ma qui nel senso della progressiva chiusura e dell'inarrestabile sgretolamento degli elementi normativi che nei decenni passati, tra battaglie, difficoltà, rattoppi istituzionali e patti di tolleranza, avevano permesso la nascita e la crescita di realtà molto diverse tra loro, talvolta addirittura riconoscendone il valore malgrado l'incapacità di valorizzarle. Centri sociali occupati e autogestiti, spazi assegnati dal Comune

di Roma dopo delle occupazioni, luoghi in convenzione o affidamento. Al di là delle formule, l'ultimo decennio ha visto un accanimento istituzionale su queste realtà aggravato dalla mancanza di soluzioni alternative o da un processo, che pure sarebbe problematico, di assimilazione e normalizzazione. Questo avviene agli artisti che animano quei luoghi (gli unici dove si svolge una attività di ricerca) che portano spesso nei contesti istituzionali la loro presenza e la loro visione della scena (penso in particolare a Teatro India, che ha accolto moltissime esperienze indipendenti), ma non agli spazi, per i quali le assegnazioni (e quindi la legalizzazione) ha quasi sempre costituito il preludio della chiusura per irregolarità. Perché questi spazi non possono che essere irregolari: nelle formule di autofinanziamento, nella strana convivenza tra istanze sociali e ricerca artistica, nell'utilizzo libero del tempo e dei luoghi. E irregolari sono, nella migliore delle ipotesi, le esperienze teatrali che vi nascono dentro, o che vi trovano una casa.

Una storia del teatro nelle occupazioni resta da scrivere. Mostrerebbe, oltre alle grandi differenze politiche tra le occupazioni di diversa generazione, anche dei punti di continuità, e una varietà di possibili formule di contatto (e talvolta di scontro) tra l'atto di appropriarsi di uno spazio abbandonato, spesso restituendolo ai quartieri e alla città e facendone un laboratorio politico, sociale, economico prima che artistico e culturale, e i processi di ricerca teatrale che implicano sempre un lavoro sulle relazioni, sulle persone, sulla costruzione di altri mondi che vivono dentro o a fianco al mondo.

I centri sociali di vecchia generazione, quelli occupati e irriducibili a ogni forma di connivenza con le istituzioni e anche con l'impresa privata, sono stati ad esempio luoghi germinali di gruppi ed esperienze incisive, la cui storia si è poi dipanata fuori dal loro contesto generativo: penso ad esempio al Forte Prenestino che ha dato i natali, tra gli altri, alla compagnia Margine Operativo, che ad oggi organizza un festival longevo come Attraversamenti Multipli, alla cui base rimangono molti elementi costitutivi del gruppo sia dal punto di vista estetico, che contamina linguaggi, che etico, che pone la questione degli spazi urbani delle periferie e della memoria della città. Altri luoghi con le stesse caratteristiche del Forte Prenestino (che è un punto di riferimento in quanto è il centro sociale più grande e più vecchio d'Europa, coi suoi 35 anni di occupazione festeggiati proprio questo primo maggio 2021), come la SNIA di Via Prenestina o lo Strike a Casal Bertone, hanno organizzato

e ospitato festival e gruppi importanti: nel primo caso penso, alla metà degli anni Novanta, alla lunga permanenza del Living Theatre o alle prime rassegne di danza butō con performer giapponesi spesso mai venuti prima a Roma, nel secondo all'utilizzo continuativo degli spazi per provare, ideare, progettare, fare e pensare il teatro da parte di gruppi senza casa, come sono tutti i gruppi in una città come Roma. Allo Strike ricordo ad esempio le prove della compagnia Triangolo Scaleno, a cui oggi si deve l'organizzazione di Teatri di Vetro, uno dei più importanti festival della scena indipendente italiana, ricco di costole e sotto-progetti dedicati alla condivisione dei processi artistici, alla discussione con gli artisti, alle modalità di trasmissione del teatro e della danza. Sono solo degli esempi di quella che, negli anni Novanta, era una geografia complessa, oggi difficile da ricostruire se non attraverso un progetto di raccolta di fonti orali e una accurata ricognizione che passi attraverso la memoria dei protagonisti. Una storia tutt'altro che marginale che rischia di rimanere senza memoria. Tutti questi spazi esistono ancora. Hanno conservato il loro approccio radicale che li ha preservati, e forse un po' isolati. Ma il teatro lì ha smesso di nascere, o di trovare l'accoglienza che spetta ai nomadi dell'arte, quando non una casa per quelli che ne hanno bisogno.

Le occupazioni della generazione successiva invece il teatro lo hanno messo al centro. Il Rialto Santambrogio ad esempio, oggi chiuso dopo infinite vicissitudini e la conclusione di un processo che ha pesantemente multato i responsabili della associazione che, dopo un lungo ballo di occupazioni e assegnazioni, si era dovuta formare per gestirlo nella versione legalizzata. Il Kollatino Underground, dove le occupazioni abitative si mescolavano con un uno dei più interessanti progetti culturali della città, che aveva sede nel bel teatro materialmente e manualmente costruito dalla compagnia Santasangre nel brutto e grigio edificio che ospitava questo ennesimo miracolo: l'auto organizzazione che fornisce risposte reali ai bisogni sia sociali che culturali. La storia dei teatri negli spazi occupati è una storia di gruppi, di intrecci tra istanze politiche e artistiche, ma anche e soprattutto di persone, e ancora di più di persone che costruiscono sale. Attori e registi che bonificano luoghi abbandonati. Li dipingono. Montano tubi innocenti per appendere qualche faro. Riciclano mixer luci recuperandoli chissà dove. Quando riescono, mettono il legno a terra, e addirittura costruiscono gradinate per il pubblico, in modo che tutti vedano bene. Anche questa storia andrebbe ricostruita,

perché fare teatro in questi spazi ha significato materialmente fare i teatri, e poi lasciarli in dono perché altri li usassero.

Né il Rialto né il Kollatino Underground ci sono più. Chiudendoli, è un intero universo di possibilità che è stato abortito: il tanto che era stato fatto, e il tantissimo che è rimasto in potenza. Altri luoghi sono nati e cresciuti nel frattempo, e poi chiusi e sigillati.

Stimolati dai nuovi sgomberi che hanno colpito gli snodi della cultura indipendente della città anche in questo periodo funesto di emergenza pandemica, dove si parla con grande preoccupazione del colpo subito dalla cultura tutta e tali operazioni assumono i tratti di un accanimento cieco, abbiamo deciso di occuparci di queste storie e di creare un piccolo osservatorio su «merdre!» dove trovino spazio le voci di chi le ha vissute, animate e rese possibili, e quelle di chi le ha osservate e vuole studiarle e riscattarle dall'oblio. Con l'intento di estendere sia i confini temporali (osservando i fenomeni dei decenni passati) che geografici (uscendo dal perimetro della capitale), inauguriamo questo spazio con le testimonianze che arrivano da tre spazi molto diversi tra loro.

Il Nuovo Cinema Palazzo, occupato nel 2006 nello storico quartiere romano di San Lorenzo – un quartiere studentesco e in passato molto politicizzato, oggi epicentro di nuove “movide” e forti speculazioni – e sgomberato per l'appunto nel marzo 2021, in piena pandemia. Lo abbiamo osservato attraverso l'esperienza di un collettivo di attori che ha animato un varietà a cadenza fissa. Non coincidono con gli occupanti, ma mostrano come in luoghi aperti possano nascere esperienze e collaborazioni inattese. Simona Silvestri li ha intervistati e pubblica qui il suo dialogo con due di loro, Ivan Talarico e Daniele Parisi.

L'Angelo Mai, un luogo dalla storia lunga e importante, la cui anima è un gruppo di teatranti, musicisti e artisti e che quindi si è posto da subito come luogo di ricerca sui linguaggi della scena. Questo è avvenuto sin dalla primissima occupazione di un ex convitto nel cuore del centralissimo rione Monti dove condivideva lo spazio con famiglie senza casa e anche ora, a Caracalla, nella ex bocciofila che dal 2009 gli è stata assegnata dal Comune.

Oltre a ospitare e ideare percorsi e rassegne, spettacoli e prove, ha generato dei progetti sulla drammaturgia e una compagnia alla cui regista, Giorgina Pi, abbiamo qui dato la parola.

Infine il Teatro Valle, lo storico teatro che era stato oggetto di una chiacchieratissima occupazione nata proprio dieci anni fa, nel giugno 2011, e finita tre anni dopo con alle spalle una montagna di iniziative, la creazione di una Fondazione, le promesse di una cogestione artistica insieme col Comune che ha preso in carico il teatro permettendosi il lusso di lasciarlo, in tutti questi anni, vuoto. Su «Teatro e Storia» ce ne eravamo occupati con un Dossier¹ e da quello sguardo storico sul presente, e il presente del teatro è ora davvero mutevole e fragile, vorremmo ripartire. Dopo quella esperienza alcune ex-occupanti, pure dichiarando la pluralità e la divergenza dei punti di vista interni a un gruppo ad oggi frastagliato, hanno messo in atto una riflessione e una scrittura collettive che corrisponde nella forma e nei contenuti alle istanze che hanno animato quella esperienza. Isabella Pinto, Laura Pizzirani, Francesca Romana Di Santo, in un testo a tre voci, ne mettono in luce, con grande coraggio e lucidità, gli snodi cruciali: la memoria, la sopravvivenza, la necessità del teatro. [Samantha Marenzi]

¹ Cfr. *Dossier Valle. Gli anni dell'occupazione. Nove schede, cinque saggi e un prologo*, a cura di Raffaella Di Tizio, Dorian Legge, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti, Gabriele Sofia, «Teatro e Storia», n. 34, 2013.

Angelo Mai, un sogno dentro a un sogno

Giorgina Pi

La storia dell'Angelo Mai nasce per una fortuita occasione del destino. Alcune persone tra noi – in questo noi intendo chi fa parte del collettivo che anima il nostro spazio – nei primi anni duemila si sono appassionate alle vicende del diritto all'abitare a Roma, e hanno osservato da vicino i comitati di lotta che tentavano di trovare soluzioni per le tante famiglie che avevano diritto a un alloggio popolare ma che restavano prive di una casa. Erano anni straordinari a Roma, il movimento era acceso, cercava di rispondere all'orrore accaduto a Genova nel 2001 e si cercava di creare congiunzioni artistiche diverse da quelle dei grandi eventi veltroniani, ci si dedicava all'autoformazione negli indimenticabili seminari di filosofia nell'atelier Esc a San Lorenzo, c'era fervore.

Torniamo all'occasione: nel 2004 un gruppo di attivisti/e della lotta per la casa decidono di occupare un meraviglioso edificio abbandonato nel pieno centro di Roma: il vecchio convitto Angelo Mai. Scelgono il centro perché in quel periodo la città subiva il fenomeno delle "cartolarizzazioni", in poche parole le case popolari dei rioni storici venivano messe all'asta e chi abitava lì da decenni, non potendo acquistare la propria casa di una vita, veniva mandato via e trasferito in estrema periferia o addirittura fuori Roma. Molti speculatori, italiani e stranieri, insieme a varie organizzazioni mafiose, comprarono letteralmente pezzi di città che definirei organi vitali di quel corpo stupendo e misero che è Roma. L'impatto sociale di un tale cambiamento è facilmente intuibile e la scelta simbolica di occupare nel Rione Monti era un modo per denunciarlo e per generare nuove convivenze. Immaginiamo quindi un enorme edificio su tre piani con un cortile ed un giardino pari ad una piazza. Nelle stanzette degli ex-studenti al primo piano vivevano una trentina di famiglie. A piano terra c'erano le aule della scuola, una chiesetta sconsacrata e un piccolo cinema dove proprio il secondo giorno di occupazione, dopo aver

trascorso il primo a montare un impianto audio e qualche luce, organizzammo un concerto per gli occupanti e uno spettacolo principalmente dedicato ai bambini e alle bambine ancora in fase orientamento. Da quel giorno inizia la storia che ci porta fino qui. Le aule del piano terra diventano sale per le prove e il cinema un teatro con un palco costruito da noi. La chiesa uno spazio aperto per la creazione. Per due anni l'Angelo Mai genera incontri, alleanze, spettacoli, laboratori, molti appuntamenti musicali e soprattutto diventa snodo per le tante mancanze strutturali sistema teatrale italiano. Ricordo tanti volti che ora conosco bene e che all'epoca si aggiravano con simpatia nei vari interstizi di quell'edificio decadente e meraviglioso: le prove di Giorgio Barberio Corsetti, il primo spettacolo di Muta Imago, le prove di Veronica Cruciani e il lavoro di Manuela Cherubini su Anna Banti. Ricordo l'irruzione d'amore del Teatro delle Albe arrivato a sostenerci da Ravenna con *La Canzone degli F.P. e degli I.M.* e poi una miriade di appuntamenti condivisi, nottate di musica, tanto teatro in ogni forma, primi passi, inciampi e voli avvenuti in quel luogo che dopo di noi è rimasto inutilmente chiuso e abbandonato.

Nel 2006 infatti il nostro collettivo viene sgomberato e denunciato, nonostante nel frattempo l'amministrazione comunale avesse riconosciuto il nostro ruolo nella città decidendo di lasciarci lì fino a quando non sarebbe stato pronto un altro luogo. Le famiglie, non tutte purtroppo, ottengono una casa popolare chiaramente in periferia o fuori Roma. Il Rione da lì in poi si gentrifica definitivamente, perde le facce storiche, abbassa le serrande di una vita e apre molti bar scadenti e bed and breakfast. La scuola media da aprire urgentemente nell'ex convitto Angelo Mai, motivo della nostra espulsione, non è mai stata fatta.

Rimaniamo allora senza sede per tre anni, mesi sfiancanti di trattative per ottenere una nuova casa, incontri con burocrati distratti e politici poco sinceri. Si era individuato un luogo completamente diverso da quello di prima ma per noi meraviglioso da inventare. Si tratta di una vecchia bocciofila distrutta nel Parco di San Sebastiano di fronte alle Terme di Caracalla. La prima volta che andiamo a vederla è circondata da pony al pascolo e in lontananza vediamo un carretto con

cui evidentemente quegli animali avrebbero portato dei bambini a spasso. Abusivi anche loro, non era chiaro chi li avesse messi a vivere lì insieme al loro custode, quando facevamo dei sopralluoghi ci guardavano tutti con sospetto e una vena di astio. Come in tutte le storie romane c'è sempre uno strano caso che governa le cose ed è sempre misteriosa fino alla fine la strada per renderlo benevolente. In questo contesto spiegare che eravamo lì per trasformare quel capannone distrutto in un teatro non ci veniva in aiuto. Per entrare in questo luogo però, come dicevo, dobbiamo aspettare tre lunghi anni durante i quali continuiamo a fare e programmare teatro, cinema e musica in maniera nomade nella città e non solo. È di questo periodo l'uscita nazionale del disco *Volume 1* (2007, Etichetta Fiori Rari) del Collettivo Angelo Mai e la nascita della compagnia Bluemotion. Si configura quindi la nostra vocazione a lavorare a cavallo tra le arti e la nostra necessità di ribadire la nostra vita di attivismo nel campo dei diritti umani e dei diritti dei lavoratori e delle lavoratrici dello spettacolo. Pensavo allora e continuo a pensare che il teatro esprima sempre un posizionamento etico e politico, anche quando non vorrebbe. Altrettanto continuo a notare quanto sia importante prendere parola pubblica sul suo ruolo proprio per proteggere parallelamente poetiche ed estetiche da didascalie ideologiche.

Nel 2009, l'Angelo Mai riapre *altrove*: ci viene finalmente consegnata la ex-bocciofila nel parco. Non ha pavimenti, né bagni né porte e finestre né impianti, pazienza. Grazie ad un'enorme rete di persone sostenitive, flussi di cittadinanza, tra concerti e iniziative a sottoscrizione, partecipazione, donazioni e aiuti manovali riusciamo in meno di un anno a realizzare la quasi totale ristrutturazione dello spazio senza fondi pubblici e già nel 2010 il nuovo Angelo Mai si trasforma da uno scarno capanno in un teatro per la sperimentazione nel cuore della città. Subito viviamo quattro mesi d'intensità con la realizzazione della teatronovela argentina *Bizarra* di Rafael Spregelburd diretta da Manuela Cherubini che realizziamo in collaborazione con Fattore K, Psicopompo Teatro, Rialto Sant'Ambrogio e soprattutto con la complicità di una compagnia di cinquanta persone pagate equamente per un periodo così lungo,

sostenute da un pubblico molto generoso. Quell'anno *Bizarra* vince un premio Ubu come miglior testo straniero. Andiamo a ritirarlo in massa, con la speranza di aver scongiurato la crisi argentina che il testo raccontava, di cui parlammo proprio con l'autore nel treno notturno con cui da Milano si tornava a casa. In quegli anni, come del resto oggi, trovare la possibilità di andare in scena a Roma era una sorta di miracolo, con l'aggravante del Teatro India chiuso per ristrutturazione. Molte compagnie che sentivamo vicine per intenti e di cui apprezzavamo il lavoro approdano all'Angelo Mai e da allora continuano a tornarci, in una relazionalità forte che ha preso varie forme: spettacoli, laboratori, residenze, coproduzioni, creazioni condivise con i musicisti del collettivo o con Bluemotion che nel frattempo assume una sua identità e diventa definitivamente il gruppo teatrale residente dello spazio. Tra le compagnie di cui parlo ci sono, tra gli altri, i Motus, i Fanny & Alexander, il Teatrino Clandestino che poi si trasforma in Ateliersi, il Balletto Civile, i Menoventi, il Teatro delle Albe, Mariangela Gualtieri e il Teatro Valdoca. E poi artisti e artiste della nostra città con i quali cresciamo, inventiamo formati e scambiamo idee – tanti da elencare, ma non posso non citare Michele De Stefano con mk, Industria Indipendente, Teatro delle Apparizioni, Isola Teatro, lacasadargilla, Tony Clifton Circus, Federica Santoro, Deflorian/Tagliarini. Abbiamo fin da subito cercato di immaginare l'Angelo Mai come una tenda nel deserto a cui approdare per trovare accoglienza e piacere lungo un viaggio fitto di avventura e fatica come quello teatrale. Cerchiamo il più possibile di illuminare questa tenda anche alla musica e a chi la ama e la pratica, ma soprattutto cerchiamo di abbattere i confini tra le arti e di generare possibilità di creazione e incontro comunitario, snodo per sperimentare nuovi mondi e combattere fascismi. Cerchiamo di farci luogo, come direbbe Marco Martinelli e di portare quel luogo con noi quando siamo in viaggio.

A marzo 2014 il collettivo Angelo Mai viene accusato di "associazione a delinquere", dopo aver subito perquisizioni nelle nostre case, il ritiro dei nostri passaporti, la sottrazione di computer e materiali di lavoro in un'enorme operazione di polizia che ha visto il sequestro del nostro spazio. Questo accade perché il nostro rapporto

con i comitati di lotta per la casa era ancora vivo e stavolta gli occupanti gestivano una piccola osteria popolare accanto al nostro teatro. Purtroppo un'indagine fortemente legalitaria e punitiva vedeva forme criminalità nei comitati di lotta per la casa, immaginando che quell'osteria per noi così rassicurante fosse un luogo di accordi sordidi tra senzacasa. Il nostro collettivo verrà scagionato mesi dopo da ogni accusa. La solidarietà di molti artisti nazionali e internazionali ha generato una risposta potente alla violenza della stampa e un grande conforto alle nostre vite scosse da quella mattanza. Con una sentenza storica il Tribunale di Roma stabilì che il teatro venisse riconsegnato al collettivo dell'Angelo Mai e a giugno del 2014 rientriamo nello spazio. Riprendiamo allora con pervicacia percorsi e relazioni, in una città che muta ancora di più e si inasprisce, disseminata di sgomberi di luoghi amati e di bisogno di interrogarsi sul futuro che dirompe.

Nel 2016 inaspettato e luminoso arriva il Premio Franco Quadri che ci vede andare – ancora una volta – a Milano a ritirarlo felici e commossi. Si premia la nostra immaginazione e la capacità di realizzare progetti a forte densità etica, secondo me in fondo viene premiata soprattutto la caparbia – e la pazienza – che ci ha permesso di crescere nel corso degli anni. Velocemente vorrei accennare ad alcuni di questi progetti fuori formato: oltre alla teatronovela *Bizarra* di Rafael Spregelburd, il ciclo di spettacoli *Caracallas Total Show* curati da Francesco Forni e Armando Pirozzi; i trentasei giorni del progetto *Petrolio* che hanno visto coinvolti più di cinquanta artisti, tra performance site specific e la lettura pubblica integrale del romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini; *Angelo Mai Italia Tropici*, un viaggio nella performance inventato da Michele Di Stefano; il rito laico de *La Repubblica dei Desideri*; il progetto di riflessione sul presente attraverso l'arte *l'Indispensabile*; il *Go Dai Fest* viaggio attorno e attraverso la musica colta e la musica incolta a cura di Rodrigo D'Erasmus e Daniele "ilmafio" Tortora durato più di un anno e animato dalle menti più vivaci della scena musicale contemporanea; *A/R* progetto teatrale biennale di residenzialità prolungata e reiterata; *Non normale, non rassicurante. Progetto Caryl Churchill* a cura di Paola Bono una ricerca sulla più importante drammaturga inglese vivente che ha visto la

realizzazione di *mise en espace*, spettacoli, traduzioni e pubblicazioni (sei volumi editi da Editoria e Spettacolo); *Inquiete Teatro* indagine sulla scena contemporanea e le donne. Oltre agli artisti e alle artiste già nominate desidero ricordare altre persone amate e vicine che ci hanno tenuto la mano in questi anni, anche nei momenti più bui: Afterhours, Teatro degli Orrori, Eleonora Danco, Lucia Calamaro, Accademia degli Artefatti, Marco Lodoli, Emanuele Trevi, Giovanni Mastrangelo, Fabrizio Gifuni, Sonia Bergamasco, Agostino Ferrente, Roberto Minervini, Living Theatre, Wu Ming, Alvin Curran, David Fenton, Joe Lally (Fugazi) e tutto il gruppo di lavoro di Short Theatre.

L'Angelo Mai condivide progetti e visioni inoltre con la Società Italiana delle Letterate, Italian Virginia Woolf Society, la non-scuola del Teatro delle Albe, l'Associazione Progetto Diritti onlus, luogo di ricerca e di discussione intorno ai temi dei diritti degli individui e delle formazioni sociali, con particolare riferimento ai cittadini stranieri, ai minori, alle donne, ai detenuti e alle persone colpite da discriminazioni e emarginazioni sociali ed economiche. L'Angelo Mai ha sostenuto la costruzione della scuola materna Vittorio Arrigoni a Gaza realizzata insieme a Freedom Flotilla Italia, azione finalizzata a tutelare il diritto del popolo palestinese. E sostiene il lavoro dei volontari dell'esperienza Baobab Experience a Roma, movimento per i diritti dei migranti e il loro libero transito.

A maggio 2018 all'Angelo Mai tornano le forze dell'ordine per un ennesimo sgombero: un'incongruenza amministrativa che sta mettendo a repentaglio l'esistenza di molti luoghi culturali e sociali della città. Riusciamo a rimanere dentro stavolta, ripartiamo dalle domande e creiamo appuntamenti assembleari sul futuro. L'artista Cristiano Carotti crea per noi delle enormi scialuppe in alluminio che attacca ai lati esterni del teatro. Ci immagina come una grande barca più che mai indispensabile per i salvataggi. Cerchiamo di rimanere saldi tra le onde, Bluemotion ha una cambusa piena di idee e negli anni se ne nutre diventando una vera compagnia che gira l'Italia e che è felice ogni volta che torna a provare nell'unico posto che ha scelto. Sempre insieme teatranti e musicisti, dopo gli anni di Caryl Churchill

che ci hanno fatto sentire inaspettatamente al Settimo cielo¹, nel buio della pandemia incontriamo Tiresia² che ci ha guidato con tenerezza. Continuiamo ad abitare quel parco antico, una volta abitato dalle ninfe Camene, dove ogni volta che metto piede sento la voglia di danzare. Apro poi il vecchio cancello di ferro di un verde scolorito, scendo tre gradini, ed entro dove ho imparato il mistero dell'invisibile.

¹ Mi riferisco al testo omonimo di Caryl Churchill con cui Bluemotion ha debuttato nel 2018.

² Mi riferisco allo spettacolo *Tiresias* tratto da *Hold Your Own/Resta Te Stessa* di Kate Tempest con cui Bluemotion ha debuttato nell'estate del 2020.

Tirare un filo per districare l'*entanglement* del Teatro Valle Occupato: genealogie, archivi, narrazioni

Isabella Pinto - Laura Pizzirani - Francesca Romana Di Santo

E se a qualcuno verrà in mente
un giorno, di fare la mappa
di questo itinerario;
di ripercorrere i luoghi,
di esaminare tracce,
mi auguro che sarà solo
per trovare un nuovo inizio.

Antonio Neiwiller, *Per un teatro clandestino*, dedicato a T. Kantor
(dal programma di sala di *L'altro sguardo*, 1993)

In Francia il 2021, secondo anno di pandemia, si è aperto con una serie impressionante di occupazioni: una mobilitazione di massa che ha coinvolto artist_ e maestranze, sotto la guida di un forte sindacato. A partire dall'Odéon di Parigi, in ogni città francese c'è un teatro occupato; qui, le residenze artistiche e gli atelier per ragazz_ previsti dalle direzioni – che hanno continuato a svolgersi anche durante i mesi di lockdown – vivono parallelamente alla vita e all'attività politica dei/delle occupanti, seppur con qualche tensione, più o meno importante, dovuta, per dirla con Marx, allo scontro secolare tra capitale e forza lavoro. Lo statuto dei lavorat_ dello spettacolo francesi è il più avanzato d'Europa, ed è quello a cui si fa riferimento quando si parla di “reddito di intermittenza”, ma è anche quello messo continuamente in discussione dalle politiche neoliberiste d'Oltralpe, soprattutto negli ultimi anni. Prima della crisi sanitaria, Macron ha avviato una radicale riforma delle pensioni, che si è trasformata nel detonatore più importante dell'attuale rivolta francese, divenendo punto di unione generalizzato. E tuttavia va notato come, intorno ai

teatri si siano riuniti tutt_ quei lavorat_ intermittenti, senza contratto, precari che non hanno un luogo fisico da poter occupare.

Notizie che giungono a ridosso di una ripresa della pratica di occupazione avvenuta anche in Italia, come testimoniano le occupazioni del Mercadante di Napoli, del Piccolo di Milano e del Silvano Toti Globe Theatre di Roma. Avvenimenti da salutare con gioia, perché arricchiscono il paesaggio organizzativo e conflittuale che si articola attorno ai lavorat* della cultura – e in special modo ai lavorat_ dello spettacolo dal vivo – e i loro luoghi di ri/produzione. D’altro canto sono avvenimenti che accogliamo con favore perché incoraggiano la ripresa di una questione spinosa, e che può essere sintetizzata con la seguente domanda: che fine ha fatto il Teatro Valle Occupato (TVO)? Cominciamo col dire che la struttura del Teatro Valle, così come la sua gestione, è tornata in mano dello Stato l’11 agosto del 2014, e a tutt’oggi fa parte del Teatro di Roma, con una programmazione visibile sui siti web preposti. Non ci interessa in questa sede entrare nel merito delle scelte del Teatro di Roma. Quello che qui proviamo a fare è cercare di tirare un primo filo dalla matassa di una delle esperienze culturali europee più innovative e allo stesso tempo più controverse degli ultimi anni, proponendo alcune riflessioni, parziali, a firma di tre donne che di quell’esperienza hanno fatto parte e che, in modi più o meno fantasmatici, continua a far parte di loro.

Nel tempo che li separa dalla data spartiacque dell’11 agosto 2014, gli ex-occupanti del TVO hanno dovuto affrontare diverse difficoltà, molte delle quali sono tuttora irrisolte. È formalmente in piedi la Fondazione Teatro Valle Bene Comune, con il suo capitale sociale, le sue opere d’arte e brandelli di quella collettività aperta ed eterogenea che per tre anni si è presa cura del teatro più antico di Roma.

Cogliendo l’occasione del decennale dell’occupazione, 14 giugno 2011-14 giugno 2021, vorremmo però iniziare questa storia con il ricordo della prima giornata dentro il Teatro Valle. Lì, a notte fonda, dopo la prima “serata flusso” – come chiamavamo le serate che

vedevano alternarsi sul palco brevi interventi di artist* con stili, di generazioni e per gusti diversi – andò in scena una lunga ed estenuante discussione per decidere se fosse giusto o meno far timbrare il cartellino ai lavoratori del Teatro Valle. Con il totale definanziamento e la conseguente chiusura dell'ETI (Ente Teatrale Italiano) da parte del quarto governo Berlusconi, il Teatro Valle aveva concluso la sua programmazione e andava verso un destino incerto, in cui aleggiava anche una possibile privatizzazione. Nel momento in cui il Teatro Valle venne occupato, nonostante fosse già chiuso al pubblico, contemplava ancora diversi lavoratori che per alcuni mesi avrebbero dovuto svolgere mansioni tecniche e amministrative.

Sulla scia delle invenzioni dei movimenti studenteschi, culturali e sociali del ciclo 2008-2012, con cui alcuni gruppi di lavorat* dello spettacolo erano in stretta connessione, al TVO si decise che sì, potevano entrare e timbrare, imprimendo così un'evoluzione nella pratica delle occupazioni, divenendo alternativa rispetto al modello del "centro sociale", seppur ad esso genealogicamente connesso. D'altro canto, grazie alla riattivazione della genealogia delle cantine romane degli anni '70, dei teatri e degli spazi culturali occupati degli anni '90 (come, tra gli altri, il Teatro Polivalente Occupato di Bologna) e degli anni '00 (come, tra gli altri, il Sale Docks di Venezia, il Rialto, l'Angelo Mai e l'Ex Cinema Palazzo di Roma) – che hanno offerto a compagnie e artist_ emergenti, senza aiuti statali, spazi per prove, residenze e spettacoli, sostituendosi in molti casi a enti e teatri pubblici –, il prototipo del TVO andava ampliando l'arcipelago delle pratiche di autogestione e di autogoverno – a fianco delle palestre popolari, delle mense popolari, delle case delle donne, delle occupazioni abitative, dei centri sociali, delle fabbriche occupate, dei cinema occupati –, raccogliendo e sviluppando l'inedito spazio politico emerso con la vittoria del Referendum Popolare dell'11 e 12 giugno 2011 – che sanciva l'acqua pubblica come "Bene Comune".

Un'inedita piattaforma di dialogo e costruzione, resa possibile anche dalla particolare soggettività addensata attorno al TVO, e composta sia da lavorator_ dello spettacolo, cittadin_, activist_ appartenenti al variegato mondo dei movimenti extraparlamentari, delle associazioni

culturali, di base, e di alcuni sindacati confederali e autonomi, che da lavorat_ dello spettacolo e della cultura, student_ e cittadin_ di diverse provenienze accomunati dal non aver preso precedentemente parte ad alcuna forma di politica attiva, ma ai quali stava a cuore la tutela del teatro, il lavoro dei teatranti e l'“agorà” – spazio non solo di confronto, ma anche di decisione, nato fin dai primi giorni di attività del TVO, e aperto a tutta la cittadinanza. La fusione di queste due anime, entrambe già multispecie, ha dato vita a un inedito precedente su come approcciare uno spazio culturale occupato, croce e delizia di una vera e propria esperienza di “democrazia sorgiva”. Un'esperienza che ha impresso diverse differenze con altre modalità di attivismo politico, come racconta, ad esempio, lo stile di negoziazione con le istituzioni, le cosiddette “trattative”. Per il TVO la trattativa doveva essere pubblica, e quindi partecipata da ampie delegazioni che avevano il compito di mostrare cosa accade realmente quando ci si interfaccia con uomini e donne investiti dei poteri dello Stato.

Ma veniamo all'oggi e alla domanda di apertura: cosa rimane del TVO nello spazio pubblico? Di certo, nonostante le riunioni, assemblee, laboratori, spettacoli, azioni, tentativi di rioccupazione, avvenute dall'11 agosto del 2014 in poi, ad essere sotto gli occhi di tutti è un grande vuoto. Un vuoto lasciato certamente dallo sgombero/uscita, ma che è tale anche a causa dell'assenza di una narrazione da parte del TVO stesso. In questo vuoto ha preso piede una vera e propria “narrazione tossica”, complessa e stratificata, capace di sedimentarsi a causa del malcontento di quanti vedevano in quella nuova esperienza culturale, politica e sociale un pericolo, ma anche a causa di chi ne è rimasto deluso per il suo epilogo poco epico, e di chi ama parlare solo per sentito dire. Una narrazione fatta da affermazioni come “non avete fatto la resistenza esemplare”, “vi siete intascati i soldi della Fondazione”, “all'inizio vi occupavate di arte ma poi vi siete troppo politicizzati”, per arrivare all'accusa di pensare solo a trovare contatti e occasioni di lavoro per sé stessi, dimenticandosi del “Bene Comune”. Quindi, proprio come i somari, ci siamo trovati nella condizione ibrida e indefinibile di una sorta di incrocio: sempre troppo asini per i cavalli

e sempre troppo cavalli per gli asini. Una narrazione tossica che ha avuto la funzione di riempire un vuoto lasciato dalla non emersione della voce cristallina e autorevole di chi, quell'esperienza liminale, l'aveva vissuta in prima persona – mettendo in evidenza l'incapacità di restituire ai posteri l'immagine di un miracolo della politica.

Eppure, un miracolo, al Tvo, c'è stato, seppur certamente strano – potente per alcuni versi e devastante per altri –, generato dal condividere e costruire pratiche artistiche e politiche unendo persone radicalmente diverse tra loro, e abitando così la turbolenta e torbida frontiera che smargina il confine tra immaginazione e manutenzione, conflitto e cura, produzione e riproduzione. Si pensi al mantenimento di uno spazio come il Valle, un teatro del '700, divenuto vera e propria prassi partecipativa, a fronte delle ditte di pulizie che continuano a lavorare nei teatri francesi occupati. Si pensi a un luogo aperto alla cittadinanza h24, 7 giorni su 7. Si pensi ai tavoli di progettazione artistica partecipata, capaci di immaginare e attuare inediti accordi economici con artisti e tecnici, massima accessibilità per il pubblico, lunghe teniture degli spettacoli, per favorire progettualità di ampio respiro. Si pensi alle proposte radicali di riforma della SIAE; alla fucina multiforme dell'"autoformazione" – con la *Nave Scuola* per le maestranze di palcoscenico, con il teatro ragazzi, con i laboratori aperti di musica, danza, recitazione, scrittura, regia, filosofia, cinema, economia, storia dell'arte, con la palestra dell'attore, con lo studio e la ricerca sulle nuove drammaturgie, la formazione per gli organizzator* teatrali e culturali. Si pensi alla produzione di uno spettacolo ambizioso come *Il Macello di Giobbe*; al Festival Da Mieli al Queer – con i suoi spettacoli, assemblee, le sue *slut walks* –; al *Tutto il nostro Folle Amore*, al *CombatTANGO*, a *Orazio*, alle residenze per artist*, a progetti "impossibili" come i *Centocelli*, ai numerosi flash mob e alle invasioni di strada come il *Ferragosto* – per tre anni, il 15 agosto, la via antistante il Teatro Valle ospitava una vera e propria festa di rione –; ai concerti e agli spettacoli di artist_ sconosciuti così come di artist_ di fama mondiale; alle visite guidate del teatro. Si pensi alla sperimentazione di direzioni artistiche e curatele d'ensemble, dove compagnie o singoli artist* – improrogabilmente non appartenenti alla soggettività stabile

del TVO – portavano una loro visione di teatro avendo a disposizione il Teatro Valle per un’intera settimana, e con cui tutta l’assemblea degli occupanti si confrontava, sperimentando possibili modelli per una direzione artistica e organizzativa del teatro *realmente partecipata*. Tutto era possibile, perché anche l’errore era concesso e in certi casi provocato.

Si pensi poi alle miriadi di assemblee, incontri, corsi, manifestazioni organizzati con lavorat* precari, sindacati, collettivi studenteschi, esponenti della politica istituzionale, migranti, insegnanti, professori universitari, terremotati – ovvero i Commons Café, la Costituente dei Beni Comuni, l’Assemblea della Comune. Si pensi ai tanti fronti di lotta aperti dentro e fuori il comparto della cultura, il sostegno attivo alla No Tav e alle numerose realtà e soggettività sparse su tutto il territorio nazionale e internazionale in lotta per i Beni Comuni – tra cui la rete in/formale delle occupazioni teatrali e culturali sorte tra il 2011-2014, di cui il TVO è stato matrice e baricentro.

Va altresì ricordato che, dopo un lungo lavoro di confronto, assemblee, desiderata, testi emendabili via internet e la raccolta del capitale sociale ad azionariato diffuso e popolare, è nato lo Statuto della prima Fondazione “Bene Comune”. Una Fondazione immaginata non sul peso economico dei suoi soci, ma sulla partecipazione attiva e la cura di ciascun*, a cui hanno preso parte migliaia di cittadin_ e artist_. Uno strumento pensato per offrire una risposta costruttiva e alternativa sia al modello pubblico che a quello privato, entrambi sempre più arroccati nella difesa di vecchie prassi e antichi privilegi.

Unendo arte e politica, in quei tre anni il TVO ha rivoluzionato abitudini e modi di pensare, incarnando un tentativo di generare cultura tra diversi, condividendo divertimento, socialità, saperi, lutti, angosce, urla, rotture, creatività. Una modalità che ha provato a sopravvivere anche dopo l’11 agosto 2014, articolandosi in diversi progetti, tra cui la *CarovanaValle*, *Rabbia*, *Questo non è un corso di scrittura*, *Tanz Zeit*. Progetti che, tuttavia, in assenza di un luogo fisico agente come quello del Teatro Valle, non hanno trovato rifugio stabile

per continuare a prosperare secondo l'aritmia dei Beni Comuni, finendo così per interrompersi, esaurirsi o trasformarsi in altro.

D'altro canto, rispondere alla domanda iniziale vuol dire sapere che il racconto che si fa di una data esperienza ha il potere di stabilire ciò che è successo. Un racconto che più è univoco più è potente. Ma il TVO, per come lo abbiamo sognato in quei tre anni, non aveva posto le condizioni per questa unica, squillante, epica voce. Le scelte fatte più o meno consapevolmente, ci hanno portato in direzione opposta, forti della convinzione che tutti i corpi contano. Nonostante ciò, se è vero che, a partire dal'11 agosto 2014, l'Ex Teatro Valle Occupato ha subito l'invisibilizzazione attiva della narrazione tossica, è anche vero che esso stesso ha attivato una difficile e logorante discussione interna, minando nel tempo la fiducia reciproca, la capacità di azione e narrazione, producendo senso di colpa collettivo, rabbia, e timore di parlare come diverse singolarità a nome di un'esperienza così complessa. Un'impasse che oggi, a sette anni dalla fine dell'occupazione, crediamo possa sciogliersi positivamente solo mostrando come il patrimonio del Teatro Valle Occupato si componga non soltanto dei soldi della Fondazione Teatro Valle Bene Comune e del numero di *like* sulle sue pagine social, ma anche della molteplicità dei suoi resti, in altre parole del suo archivio. Nella grammatica delle "utopie concrete", per archivio si intendono sia le innovazioni prodotte nel tempo – materiali e immateriali – sia i corpi di chi del Teatro Valle si è preso cura, l'ha vissuto, l'ha reso possibile. Si apre così una questione che lega a doppio filo archivio, lavoro di cura(tela) e soggettività, dove se l'archivio è sia non-umano che umano, la particolare collettività che lì si era sedimentata si configura come non-identitaria, conflittuale, desiderante, eterogenea, intimamente intrecciata con l'edificio storico del Teatro Valle. Questione che si aggiunge al problema di come costruire il processo collettivo che questo archivio dovrà sostenerlo, reificarlo, incarnarlo, e su cui gli/le ex-occupanti si stanno interrogando ormai da anni.

Ciò che sta emergendo, quindi, è un vero e proprio desiderio costituente, sostanziato nell'immaginare (e iniziare a progettare) un

archivio capace di dare strumenti per compostare anime diverse. Di conseguenza, la questione non è solamente capire dove collocare fisicamente l'eredità (im)materiale del TVO, ma anche dare vita a una "pratica dell'archiviare" culturale e politica. Siamo infatti alla ricerca di uno spazio e di una pratica coerenti con la prospettiva – forse questa sì desueta – dei Beni Comuni, il che vuol dire, ad esempio, aver bisogno di un luogo di consultazione dei materiali quanto più accessibile e fruibile possibile, un luogo in cui il lavoro materiale e simbolico possa avere una qualche forma di retribuzione, un luogo in cui poter trasmettere attivamente un'esperienza che, grazie anche alle diverse riprese della pratica di occupazione dei teatri a livello europeo, torna ciclicamente di grande attualità.

E come un cane che si morde la coda, la questione dell'archivio porta con sé, di nuovo, la necessità di un'altra narrazione dell'esperienza del TVO. Una narrazione che mal sopporta le pratiche e le strutture narrative con cui tradizionalmente si sono raccontate le "giuste" esperienze trasformative e rivoluzionarie, a partire dal fatto che queste narrazioni scontano il prezzo di essere chiuse dentro dinamiche univoche imposte dal Soggetto Unico della Storia. Secondo questa logica, gli/le ex-occupanti del Teatro Valle sono messi nella posizione di dover pagare lo scotto di una fine non-gloriosa. Questo dà molto da pensare rispetto al bisogno di raccontare seguendo una certa epopea, divenendo un elemento che, anche a causa della conclusione in totale disaccordo di una così complessa vicenda, pone immediatamente il Teatro Valle Occupato in una prospettiva antiepica, similmente a molti eventi della recente storia italiana: dal '77, al movimento No Global, passando per gli Anni di Piombo, il movimento della Pantera, i movimenti femministi. E se ripensiamo al racconto di esperienze come quella di Radio Alice, ci rendiamo più facilmente conto che esso non emerge immediatamente dopo l'epilogo, ma c'è bisogno di un tempo di deposito, di distacco, di sedimentazione.

Decantando nel pozzo scuro dell'esperienza, la questione della narrazione è d'altronde strettamente connessa a un certo modo di

intendere il dovere della memoria. Una questione che ci piacerebbe affrontare non tanto come un dovere morale – dover musealizzare una vicenda ormai conclusa -, quanto piuttosto come costruzione di uno spazio material-semiotico in grado di accogliere il comune desiderio di trasmissione di un sapere utile per il presente e per il futuro. Per questo motivo vorremmo ragionare di responsabilità della memoria usando strumenti che rendano tutte le persone interessate a questo processo capaci a vicenda di rispondere, unite nell'attività di cura reciproca delle relazioni, segnate talvolta anche dal conflitto, ma non (più) dalla guerra.

Ecco farsi allora strada la necessità di decolonizzare il racconto delle lotte dallo sguardo univoco, patriarcale, eroico, e cercare altrove schemi narrativi e prassi politiche più audaci, più eterogenee, più complesse. Per questo motivo ci stiamo volgendo verso epistemologie che ci aiutino a oltrepassare i binarismi e le dicotomie oppositive, attingendo ai saperi decoloniali, ai femminismi e alla fisica quantistica, ai neomaterialismi postumani, al compost multispecie, facendoci ispirare dai principi di sovrapposizione e non-contraddizione, dalla diffrazione spaziotemporale, dal comportamento queer della materia, dalle storie dei Soggetti Imprevisti, dalla ri/produttività calda, viscida e maleodorante degli scarti, dalla pratica di rinominazione dell'esperienza, essendo questi utili strumenti per dare voce a una soggettività che non ha mai voluto essere omogenea – ma di cui una parte si è certamente stancata di svolgere la sola e invisibile funzione di “togliere le castagne dal fuoco”.

È dunque con questa nuova consapevolezza che desideriamo stimolare una ripresa di discorso, alla ricerca di una polifonia e una polisemia aperte al contributo di molt*, coscienti del fatto che ciascuna/o di noi ha vissuto solo una delle tante storie dell'Ex-Teatro Valle Occupato.

Sei pront* a raccontare la tua storia?

Sei pront* ad ascoltare le storie degl* altr_?

Sgombro: il varietà del Nuovo Cinema Palazzo. Intervista a Daniele Parisi e a Ivan Talarico

Simona Silvestri

Il 25 novembre 2020 è stato sgomberato il Nuovo Cinema Palazzo, teatro, cinema, sala da concerti e luogo di aggregazione nel quartiere San Lorenzo di Roma, storicamente uno dei rioni di tradizione antifascista della capitale. Collocato fra la Stazione Termini e la Stazione Tiburtina, San Lorenzo nasce come quartiere operaio. La costruzione della nuova sede universitaria de La Sapienza, negli anni Trenta, porta con sé un grande afflusso di studenti, che rimangono tuttora una delle anime del territorio. Soprattutto dagli anni Settanta ai Novanta San Lorenzo è stato sede di un grande fermento studentesco che ha visto il suo epicentro in Via dei Volsci (è in questa via inoltre che viene fondata Radio Onda Rossa proprio alla fine degli anni Settanta da un gruppo di militanti di Autonomia Operaia). Malgrado le trasformazioni e la forte speculazione, il quartiere rimane connotato per il suo attivismo nel sociale. Alcuni spazi ne sono un esempio, quali Esc Atelier e Communia, centri culturali occupati e autogestiti, luoghi di dibattito, impegnati in forme di solidarietà civica e di diffusione di cultura underground. A questi si aggiungeva il Nuovo Cinema Palazzo.

Era il 15 aprile 2011 quando un gruppo di abitanti del quartiere (sostenuti da volti noti del cinema e della satira italiani) decise di impedire che il vecchio teatro-cinema situato in Piazza dei Sanniti (per anni sede di una grande e frequentatissima sala che ospitava giochi e biliardi) si trasformasse, come da piano della società affittuaria dello stabile (Camene spa), in un casinò. Per la cittadinanza di San Lorenzo l'apertura di una sala bingo risultava inaccettabile, così venne organizzata l'azione simbolica e di protesta contro l'ennesima speculazione edilizia. Dieci mesi dopo, nel febbraio del 2012, il Tribunale di Roma riconosceva la legittimità dell'azione. Il provvedimento non segna però la fine delle ostilità con la proprietà, basti pensare all'estenuante processo giudiziario ai 12 presunti occupanti, iniziato nel dicembre del 2012, che vede la fine, con un'assoluzione generale, solo il 25 marzo 2021.

Dalla prima settimana dell'occupazione, al Nuovo Cinema Palazzo sono stati organizzati eventi di ogni genere: assemblee, spettacoli teatrali, letture pubbliche, proiezioni cinematografiche, presentazioni di libri, residenze artistiche, laboratori, festival, mostre d'arte. Malgrado il teatro non caratterizzi in modo particolare l'occupazione (come è invece avvenuto in altri spazi romani), dal 2016 alcuni attori, che frequentano il Nuovo Cinema Palazzo sia come spettatori che portando in scena i propri spettacoli, decidono di unirsi in gruppo per organizzare un appuntamento fisso. Si avvia così Sgombro, una rassegna di varietà che nella veste di un insieme di pezzi spesso comici, ma non solo, ricerca un linguaggio che affronti tematiche dell'attuale e che parli la stessa lingua del pubblico, con il quale si instaura uno spettacolo comunitario. L'immagine della festa di cui parla Daniele Parisi – uno degli animatori del gruppo – nelle pagine che seguono, spiega l'atmosfera che Sgombro è riuscito a creare nei 38 appuntamenti a cadenza mensile organizzati dal collettivo fino allo scorso anno. È a partire da questa esperienza, caratterizzata dall'azione collettiva di un gruppo di solisti, dalla logica del varietà e dalla comicità che da tanto mancava nell'universo del teatro indipendente, che abbiamo voluto osservare l'avventura del Cinema Palazzo, l'ennesimo spazio culturale indipendente sgomberato e chiuso tra i tanti scomparsi negli ultimi anni nella capitale. Lo abbiamo fatto dialogando con due degli ideatori e organizzatori del collettivo.

Uno dei due interlocutori dell'intervista che segue è Daniele Parisi, il quale si forma come attore all'Accademia nazionale d'arte drammatica Silvio D'amico, ma dirige successivamente la sua ricerca nella drammaturgia con spettacoli quali Abbasso Daniele Parisi (2011); Ab hoc et ab hac (2013); Inviloop (2015); La vita è una beffa (2016); Euhoè! (2018); Dopo innumerevoli minacce (2019); Abbasso (2019). Quest'ultimo è anche il titolo della raccolta dei suoi testi teatrali. È inoltre un premiato attore di cinema.

Ivan Talarico, presentatore delle serate di Sgombro, è la seconda voce dell'intervista. Cantautore, poeta, teatrante, e musicista dal gusto surreale e grottesco. Ha pubblicato Ogni giorno di felicità è una poesia che muore (2014); Non spiegatemi le poesie che devono restare piegate (2016); Dizionario degli amori impossibili (2021). Nel 2003 ha fondato con Luca Ruocco la compagnia teatrale DoppioSenso Unico e dal 2009 scrive canzoni,

confluite nell'album Un elefante nella stanza (Folkificio, 2019). Dal 2013 inizia la collaborazione con lo scrittore e attore Claudio Morici, con il quale mette in scena reading con canzoni. Nell'ultimo anno è stato coinvolto in Metamorfosi cabaret, format di dieci puntate in streaming ideato da Giorgio Barberio Corsetti, al Teatro Argentina di Roma.

Nel 2016, sei anni dopo l'occupazione del Nuovo Cinema Palazzo, nasce al suo interno Sgombro. Quali sono i vostri legami con lo spazio? Il collettivo si è formato da una progettualità comune con gli occupanti, oppure l'approdo in questa realtà avviene in un secondo momento?

Daniele Parisi: Tutto partì da un'esigenza concreta: nutrirsi. Ma in un modo economico, nessuno di noi navigava nell'oro a quei tempi. Non che ora, invece... All'inizio eravamo in cinque: Ivan Talarico, Claudio Morici, Davide Grillo, Marco Andreoli e io. Ci eravamo detti: «Vediamoci a San Lorenzo, pranziamo insieme, c'è un posto che fa un primo a 3 euro. Fanno ancora le mezze porzioni». «A quanto?» chiese Davide Grillo. «2 euro» gli risposi io. Da quel giorno non ci siamo più staccati da quel ristorante. Giusto quando qualcuno si sentiva male (piccoli malori, non è mai morto nessuno).

Ivan Talarico: Al Nuovo Cinema Palazzo, che si trovava a pochi passi e che frequentavamo già da spettatori e portando in scena i nostri spettacoli, i ragazzi pensavano di organizzare un appuntamento fisso con le nostre cose. Ma noi, distratti da pennette alla vodka e scaloppine, non ci decidevamo a prendere posizione. Daniele ha rotto gli indugi e a ottobre 2016 ci siamo ritrovati a fare la prima serata di *Sgombro* insieme.

Daniele Parisi: Il Nuovo Cinema Palazzo era uno spazio occupato stupendo: sembrava un teatro Berlese. L'idea era quella del varietà, con pezzi da 7-8 minuti a testa, che fosse divertente ma non solo. Abbiamo chiamato anche Gioia Salvatori, Il Nano Egidio, Giovan

Bartolo Botta. Sono venuti e non se ne sono mai più andati. Ma c'era anche altra gente la prima sera: Cecilia D'Amico, Enoch Marrella, Dario Tacconelli... Poi qualcuno se n'è andato e alcuni sono rimasti per tutti e trentotto gli appuntamenti.

Ivan Talarico: L'idea non era solo quella di mettere insieme i nostri linguaggi e i nostri modi, ma di dividerli in una realtà popolare e dalla vocazione fortemente sociale. Una sorta di spettacolo comunitario in cui potersi riconoscere.

Daniele Parisi: Il lavoro del Collettivo Sgombro è sempre stato quello di dare il massimo in scena, di spingersi oltre ogni volta, di ricercare un linguaggio, senza mentire. Il Cinema ha accettato la scommessa, ci ha accolti, ci ha dato la possibilità di sperimentare. Ha sposato quella sincerità. Gliene saremo sempre grati.

La formula del varietà di Sgombro cerca dunque di riflettere sulla scena la vocazione comunitaria dello spazio che abita: ogni artista è autore di sé ma lavora con la consapevolezza di animare un insieme. La diversità costitutiva viene attraversata da un filo rosso che è il comico. Quali motivazioni ci sono dietro la scelta artistica del varietà?

Ivan Talarico: La scelta del varietà è stata la più immediata, per gusto e semplicità. Io in quel periodo avevo voglia di provare a presentare e così mi sono occupato della conduzione per quasi tutte le date. Le cose sono andate un po' da sé, cercando di assecondare nel modo più semplice gli spunti proposti da ognuno.

Daniele Parisi: Siamo persone e artisti molto diversi, ognuno coi suoi problemi: ansia, ipocondria, soldi, confusione, giudizio, precarietà, capillari fragili. È tutto vero, ma questa è la nostra forza. Ognuno ha la sua poetica, la sua strada, e in questi anni ci siamo contaminati molto. Ognuno è diventato un po' l'altro e questo ha creato un linguaggio comune. Siamo diversi ma uniti da un filo rosso che non è solo il comico. Perché spesso abbiamo anche fatto roba seria, incomprensibile, sbagliata, sperimentale.

Ivan Talarico: Siamo stati da subito premiati dalle presenze del pubblico. Alla prima serata c'erano un'ottantina di persone, all'ultima più di 400. Anche nelle serate più fredde, con altri eventi in città, con la pioggia o con le feste le persone sono rimaste con noi. La presenza del pubblico è sempre stata palpabile, forte e ha nutrito lo spettacolo. Poi in ogni puntata c'erano degli ospiti, romani ma anche di passaggio da altre città.

Daniele Parisi: Abbiamo invitato poeti, cantautori, gruppi rock. Ma dietro c'è soprattutto il teatro. Il linguaggio del teatro: sapere cioè che quello che succede sul palco è un momento extra-ordinario. Ci teniamo molto a questa cosa. Prima di iniziare è come se dovessimo tutti andare a una festa... ogni volta è a tema... e il tema cambia chiaramente di serata in serata. E non ci si può presentare senza costume a una festa a tema. Ti cacciano fuori, non ti fanno entrare. Chi non gioca a trasformarsi, a trasfigurarsi, a essere qualcosa di lontano da sé, non sta facendo *Sgombro*.

Essendo stata io stessa spettatrice, l'immagine della festa mi sembra molto precisa. Chi ne decide allora le regole? Esiste una figura che solitamente ha il compito di darle organicità, oppure la configurazione è sempre frutto di visioni e idee collettive?

Daniele Parisi: È come in amore: se c'è ascolto funziona tutto. Ivan presenta lo show, tiene in mano tutto lui. Io ogni tanto mi metto a guardare da fuori, ma non sempre. È difficile fare una regia che metta davvero tutti d'accordo perché ci sono persone che la pensano molto diversamente. Perciò si costruisce una struttura, una sorta di scaletta o canovaccio (per dirla alla Commedia dell'Arte) condiviso da tutti. Lo facciamo insieme, poi Ivan lo sistema, a volte insieme a me e Gioia, spesso da solo. Per un periodo abbiamo fatto una specie di gruppo autori che in realtà era quasi tutto il gruppo: perciò aveva poco senso chiamarlo "gruppo autori", visto che eravamo sempre noi.

Ivan Talarico: È come se fosse una lunga chiacchierata scenica, piena di digressioni e deviazioni di senso. Io apro il discorso e ognuno

aggiunge il suo argomento, senza la preoccupazione di creare una “narrazione”, nessuna ansia da prestazione. Il pubblico lo capisce, si rilassa e accoglie con piacere ogni proposta, sorpresa, variazione...

Daniele Parisi: Nello spettacolo ognuno ha i suoi lazzi... i suoi numeri con tutti i suoi inciampi: lasciamo che il pubblico faccia la sua parte. Noi facciamo i pezzi (che sono riflessioni, estratti di spettacoli, canzoni, monologhi, ecc.) loro guardano, poi Ivan ogni tanto li coinvolge, io sistemo il palco insieme a Davide e Marco e poi corriamo a cambiarci, Claudio ripete ossessivamente i pezzi in un angolo, a Gioia piace cantare, perciò ogni tanto prepara una canzone in duetto con Ivan al piano, poi Simona e Francesco cercano di inventarsi un modo per nascondere i pupazzi: è tutto così.

Ivan Talarico: Il dietro le quinte è divertente, a volte chi non è in scena si affaccia dalla balconata e assiste allo spettacolo, altre volte ci sediamo sugli spalti, io mi diverto ad apparire a ogni presentazione da un posto diverso, approfittando del buio e degli spazi del Palazzo. Siamo tutti lì a guardare, commentare, apprezzare le cose belle, cerchiamo di intervenire quando qualcosa non funziona. Ma *Sgombro* è un varietà che non ha paura degli errori, non cerca la perfezione: li mette in scena.

Daniele Parisi: È un continuo cercare di salvare lo show. Ah sì, poi c'è Giovan Bartolo, che quando finisce di leggere lancia i fogli a terra... e chiaramente poi bisogna trovare il modo di raccogliarli. A volte capita che i microfoni fischino, rientrano dalle casse, ma noi andiamo avanti, inciampiamo e vediamo che succede: è un concerto punk. C'è spesso un topo che pende da un leggio: ma è finto. A pensarci bene, credo che sia lui a tenere in piedi tutto.

Il pubblico è trascinato dagli spettacoli sia per la loro natura dialogica, sia per il carattere del luogo che li ospita: un luogo che i cittadini di San Lorenzo sentono proprio perché hanno contribuito a restituirlo alla collettività. C'è stato un rapporto particolare con questo pubblico resistente, che tuttora continua a manifestare in

Piazza dei Sanniti, rispetto a quello di altri contesti?

Daniele Parisi: Il pubblico è il pubblico ovunque. Non ci sono state reazioni differenti a dire il vero. Abbiamo fatto *Sgombro* in una strada una volta, durante un festival, e persone che non ci avevano mai visto (eravamo praticamente dall'altra parte della città... a Roma è come se fossimo andati in un'altra provincia) si sono divertite molto. Siamo tutti esseri umani alla fine. Noi ci poniamo nei confronti delle persone che ci vengono a vedere come se fossimo sempre al Teatro Argentina (che peraltro abbiamo incrociato in questo ultimo periodo in una bellissima iniziativa di Giorgio Barberio Corsetti) o al Madison Square Garden. Ma non lo dico così tanto per dire. Quando c'è un palco illuminato e una gradinata piena di persone non importa la città, il nome del teatro. Noi siamo dei bambini e vogliamo far diventare bambino anche il pubblico.

Ivan Talarico: Abbiamo sempre sentito che la presenza delle persone era la forte condivisione di un'idea di spettacolo accessibile a tutti, germogliato in un posto salvato dalla speculazione. E si avvertiva anche l'assenza di motivazioni economiche: eravamo lì per creare e divertirci, le persone erano lì anche per far sentire la loro presenza.

E per quanto riguarda l'aspetto economico, come viene finanziata la rassegna di Sgombro?

Ivan Talarico: Nessun finanziamento, c'era un'offerta libera, come se fosse uno spettacolo a cappello. Noi mettevamo a disposizione il nostro tempo per progettare, provare e allestire lo spettacolo, le persone contribuivano come volevano.

Relativamente agli ultimi eventi, vorrei chiedervi cosa ha significato, con uno sguardo interno, lo sgombero del Nuovo Cinema Palazzo, specialmente in un periodo tanto drammatico per tutti e per i contesti culturali in particolar modo. Una chiusura forzata: quali sono le conseguenze che mettereste in luce, di questa imposizione?

Daniele Parisi: La chiusura è stata una ferita profonda per tutto il

quartiere. Lì dentro non si faceva solo spettacolo, era un luogo di aggregazione. Un punto nevralgico dove artisti si incontravano e portavano il proprio mondo per confrontarsi. Ma non solo, ci andavano i bambini, gli anziani. Una volta, prima di iniziare le prove, trovai un gruppo di ragazzini, avranno avuto 11-12 anni, che stavano facendo una coreografia su musica hip-hop. Un posto così se lo chiudi vuol dire che non hai capito come funziona questa città. Vuol dire che non conosci la storia di un quartiere come San Lorenzo. E qui mi fermo altrimenti mi ribolle il sangue.

Ivan Talarico: Completamente d'accordo con Daniele. Solo una miopia istituzionale poteva permettere lo sgombero di un luogo che si è sempre posto come alternativa sociale e culturale al degrado. Situazioni del genere andrebbero create, sostenute e valorizzate da chi si interessa del bene pubblico.

Sconfinando da Roma e dall'Italia, vorrei soffermarmi su quanto sta accadendo in Francia come conseguenza delle misure adottate nell'ultimo anno: ad oggi (24 marzo) risultano occupati (anche se perlopiù simbolicamente e non con un progetto di autogestione) 78 teatri, il numero è impressionante data la capillarità e la velocità con cui si è diffusa la protesta. Secondo voi perché in Italia non c'è la stessa dinamica di protesta?

Daniele Parisi: Sono stato in Francia qualche anno fa, e ho visto lì come funziona. Gli spazi occupati sono stupendi e i centri culturali non sono una cosa che ogni giorno va rivendicata come qui da noi. Lì non è che gli artisti devono ogni giorno ribadire che il loro è un mestiere, che l'arte è necessaria, ecc. Non c'è bisogno di dirlo. Se devi ripetere ogni giorno alle istituzioni che quello che fai è importante c'è qualcosa che non va nelle istituzioni. Il livello culturale della nostra classe dirigente è scandaloso. Perciò direi che sì... è un fatto culturale, sarà banale a dirsi, ma purtroppo è così. In Italia non c'è l'allenamento a immaginare un mondo che non sia quello che si vede in tv, o sulla rete. È molto triste, ma purtroppo è così. Noi proviamo in tutti i modi a portare il pubblico lontano. A uscire dalla contingenza. Questa è la nostra

politica.

Sul sito del Nuovo Cinema Palazzo, come prima frase della pagina di presentazione, leggo «Il Nuovo Cinema Palazzo è un luogo del possibile» e volevo chiedervi, in chiusura, cosa significhi questa frase avendo partecipato e assistito negli anni all'evoluzione del Cinema, che ha travalicato i confini del quartiere ed è diventato un luogo importante per la città.

Daniele Parisi: Beh, visto l'immobilismo attuale delle istituzioni è molto difficile rispondere a questa domanda. So che dovrei risponderti: "Un altro mondo è possibile..." e cose così. Ma la realtà è un'altra. Hanno chiuso un posto che dava gioia e faceva sognare le persone. Non so davvero se esista un luogo del possibile in questo momento, in questo paese.

Ivan Talarico: Di sicuro ce n'è bisogno, perché le casematte sociali e culturali, specie dopo la pandemia, si sono ridotte ancora più di quanto non lo fossero prima.

Daniele Parisi: Noi però continueremo a provarci, perché fare questo mestiere non si sceglie. È una condanna, è una roba con cui nasci. È una voce che ti perseguita, anche se cerchi di non ascoltarla. Siamo costretti a continuare per non impazzire. Non possiamo non continuare. Ne va della nostra incolumità.

Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Cue Press, 2020¹

Raffaella Di Tizio

È stato ristampato nel 2020, dalla Cue Press, un volume importante per gli studi teatrali italiani, e in particolare per il vasto e centrale filone della storiografia dell'attore. Il testo è la riedizione, con nuova veste grafica, dell'*Antologia del grande attore* che Vito Pandolfi (1917-1974) pubblicò nel 1954 per la collana Biblioteca dello Spettacolo, voluta in quegli anni per Laterza da Luigi Squarzina. Prima serie dedicata nel dopoguerra agli studi teatrali, disciplina allora in via di fondazione e ancora priva di riconoscimento accademico.

All'editore va dato il merito di una scelta non scontata: anche se Pandolfi fu, come nota Goffredo Fofi nella prefazione, un intellettuale attivamente impegnato nella ricostruzione culturale degli anni del dopoguerra, la sua figura è rimasta a lungo al margine del teatro e degli studi². Fofi sottolinea come, mettendo a disposizione nuovi materiali,

¹ Il testo riprende, con poche variazioni, la recensione pubblicata su «L'Indice dei libri del mese», febbraio 2021.

Pandolfi stesse soprattutto contribuendo a «rendere coscienti [critici e pubblico] della irrinunciabile funzione dell'attore» nella storia dello spettacolo. Peccato solo per l'assenza di una più vasta e articolata contestualizzazione, che permetta al lettore di meglio comprendere il senso dell'opera nel suo tempo, e il valore che ancora oggi può avere.

Pandolfi aveva impostato il suo lavoro rifacendosi al dizionario *I comici italiani* di Luigi Rasi (Firenze, Bocca, 1897) per costruire un insieme di ritratti dai grandi dell'Ottocento ai moderni interpreti del cinema e del varietà, passando per il circo, e con un occhio attento al teatro popolare e dialettale. Ma sarebbe sbagliato credere di avere a che fare con una semplice silloge biografica. *L'Antologia* è un libro di battaglia.

La sua principale novità era evidente nel sottotitolo (omesso in questa edizione): *Raccolta di memorie e di saggi dei grandi attori italiani dalla riforma goldoniana ad oggi, preceduti da scritti critici dei maggiori studiosi dell'epoca e da una introduzione storica*. Era una innovazione sfacciata e dirompente: si dichiarava che il posto centrale spettava qui alla scrittura degli attori, che a contare erano, più del giudizio degli intellettuali, il loro punto di vista sul teatro e il valore della loro cultura specifica. Non a caso il noto critico Silvio d'Amico contestò duramente proprio questo aspetto, recensendo *L'Antologia* su «Il Tempo» del 30 dicembre del '54. Né gli sfuggì la carica sovversiva dell'introduzione, di cui sottolineò un'impropria commistione di tempi storici: vi si oscilla continuamente tra passato e presente, tra storia antica e riflessioni sull'oggi. Ma non fu per distrazione: Pandolfi intendeva parlare al proprio tempo, invitare a osservare quanto la tradizione dei grandi attori fosse stata sottovalutata, quanto ancora da loro, e dalle fonti popolari della loro arte, si potesse imparare. Si era diplomato regista nel '43 all'Accademia d'Arte Drammatica fondata e diretta dallo stesso d'Amico, scuola che dei registi sanciva la maggiore cultura e superiorità intellettuale. Pandolfi considerava però l'attore il vero centro propulsore del teatro.

Il suo lavoro rovesciava il sapere acquisito, raccogliendo testi e testimonianze ai fini di una complessiva contro-storia del teatro italiano: l'incipit della sua introduzione eleggeva a momenti centrali

del nostro passato teatrale due periodi, quello della Commedia dell'Arte, e quello del grande attore. Non quindi, come era canonico, le grandi epoche della drammaturgia, non il Rinascimento con le sue erudite reinvenzioni teatrali, e nemmeno il presente dei registi.

Pandolfi non era soddisfatto della scena del suo tempo: lo aveva chiarito un anno prima in *Spettacolo del Secolo. Il teatro drammatico* (Pisa, Nistri-Lischi, 1953), scrivendo di un teatro che «si sfianca e si insabbia», non più capace di agire sul presente. Nell'*Antologia* spiega che «l'ambizione fallisce al suo scopo quando non è accompagnata da un'aspirazione che sia in grado di trascenderla», che l'etica va posta prima dell'estetica, che l'arte non vive se non in forza di un «fuoco interiore». Fuoco custodito dagli attori del teatro popolare, quello normalmente descritto come "basso", e che lui mette invece in cima alla scala dei valori teatrali.

Stoneranno forse ora alcuni suoi voli retorici nella descrizione degli ideali del grande attore e delle possibilità della sua arte, ma era un alzarsi di tono per lottare contro un modo di raccontare il teatro che aveva messo l'attore ai margini, invece che al centro della scena. L'*Antologia* riporta documenti e voci che vanno da Morrocchesi a Talli, da Gustavo Modena a Viviani, dal giocoliere Rastelli a Totò o Anna Magnani, per affermare che, di fronte a ogni crisi teatrale, spetterà all'attore la «parola risolutiva». Tutt'altro che una pacifica raccolta di documenti, quindi. E il messaggio che porta può forse dire qualcosa anche sull'oggi, dove il teatro ha dovuto temporaneamente inabissarsi, e solo illusoriamente sembra poter affacciarsi dalla superficie dei nostri schermi televisivi.

Per un approfondimento biografico su Vito Pandolfi rimando alla mia *Cronologia* sul sito LTit, Letteratura tradotta in Italia <https://www.ltit.it/scheda/persona/pandolfi-vito__5513>, un lavoro che si è avvalso delle preziose testimonianze di Maria Elisa Buccella, Eugenio Buonaccorsi e Libero Pandolfi, che di cuore ringrazio.

Giulia Taddeo, *FESTIVALIANA Festival, culture e politiche di danza al tempo del “miracolo italiano”, I libri di Emil, 2020*¹

Samantha Marenzi

1955-1963. Questo l'arco cronologico che Giulia Taddeo proietta sulla programmazione di danza di due importanti rassegne: il Festival internazionale del balletto di Nervi e il Festival dei Due Mondi di Spoleto. È l'arco del boom economico. La danza vi compare come schermo su cui si riflettono le tensioni ideologiche e le scelte propagandistiche, la ricerca di una identità culturale e di forme di espressione capaci di valorizzare la tradizione e rinnovare il linguaggio espressivo.

La natura dei festival presi in esame e la scelta cronologica permettono all'analisi, pur restando centrata sugli aspetti tecnico-estetici dell'arte coreutica, di far affiorare lo sfondo storico e politico.

¹ Parzialmente pubblicato ne «L'Indice dei libri del mese», maggio 2021.

La guerra fredda. L'Italia nell'immaginario di turisti, artisti e investitori stranieri. Lo scontro culturale tra Europa e America.

Il bel libro, solido e originale, usa una prospettiva inusuale e si basa su una ricca ricerca documentaria che combina narrazione interna e percezione della stampa, lettura critica e politica di finanziamento. Le biografie degli organizzatori vi ricoprono la stessa importanza delle estetiche degli spettacoli e il discorso sulla danza si fa portatore di istanze culturali ampie.

Nato sulla scia di una scuola che voleva trasmettere la tecnica classico-accademica e formare una generazione di ballerini italiani, il festival di Nervi ha visto la luce nel 1955 grazie al sodalizio tra il danzatore Mario Porcile (direttore artistico) e Ugo D'Allara (maestro, ballerino, coreografo) e sulla scia della loro collaborazione col marchese George de Cuevas. Tra rievocazioni ottocentesche e grandi eventi, tra recital di note étoiles straniere e dimensione mondana delle serate, tra spettacoli delle celebri scuole europee e derive folcloriche, il festival si pone come terreno di confronto tra realismo e modernismo come espressione dei due "blocchi" geopolitici. Anche nel passaggio dalla dimensione aristocratica ed esclusiva dei primi anni ai fallimenti del primo cambio di direzione, questo longevo evento (attivo fino al 2004) ha avuto un ruolo importante nella rifondazione della cultura ballettistica in Italia.

Di impianto (e finanziamento) americano è il festival spoletino voluto da Gian Carlo Menotti, operista che aveva contribuito all'affermazione della lirica americana. Avviato nel 1958 il festival che ha scelto la cittadina medievale umbra come suggestiva ambientazione, Menotti ne avrebbe fatto una vetrina dell'arte americana utilizzando la danza come espressione della cultura giovanile e luogo di sintesi tra vari linguaggi artistici, oltre che come settore strategico della propaganda statunitense. Attraverso coreografi come John Butler e Jerome Robbins, capaci di contaminare balletto e *modern dance*, con l'arrivo di compagnie multietniche e di artisti afroamericani, tramite il lavoro di ensembles statunitensi creati ad hoc e aprendo finalmente nel 1961 un confronto tra i "due mondi" grazie alla presenza di Maurice Béjart, anche il festival di Spoleto arriverà alla

composizione di una sua compagnia di danza, agendo sulla diffusione del balletto in Italia sia in termini di proposta culturale che di opportunità artistica e professionale svincolata dai teatri lirici.

Arricchisce il volume una preziosa appendice che raccoglie articoli e recensioni dove si vedono, nello sguardo della critica contemporanea, i riflessi del ruolo della danza nel processo di definizione artistica, politica, sociale e culturale dell'Italia negli anni del suo "miracolo".

ISTA, i principi che Danzano

Intervista a Eugenio Barba

Gregorio Amicuzi

Traduzione: Fiorenza Sammartino

Dal 12 al 22 ottobre del 2021.

Siamo a Favignana, una piccola isola dell'arcipelago delle Egadi, in Sicilia. Un confinamento volontario, 70 persone che provengono da più di 15 paesi. Un villaggio interculturale itinerante, immaginato da Eugenio Barba nel 1979, che attraverso le sue 16 edizioni, diventa realtà grazie all'incredibile lavoro e sforzo degli organizzatori che accettano la sfida di compiere l'impossibile!

Si apre così l'incontro, con Eugenio Barba che parla dell'impossibile. Citando Fridtjov Nansen condivide il seguente pensiero: «il difficile è ciò che richiede un po' di tempo; l'impossibile è ciò che ne richiede un po' di più». E così si inaugura l'ISTA, un atto per il teatro e per la ricerca, che sembra impossibile da realizzare e ancora di più in tempi di pandemia. Non è un festival, né un congresso.

L'ISTA, Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale, è un incontro dove i partecipanti vivono, dormono e mangiano insieme

ai maestri e alle maestre. Nel corso di 10 giorni, le domande sui «principi che ritornano», come li chiama Barba nel libro *La Canoa di Carta*, trovano risposta nelle diverse tradizioni che vengono presentate.

Un programma intenso che inizia alle 7.00 del mattino davanti al mare, dove ogni giorno un maestro o una maestra cantano per dare il benvenuto al sole. A seguire i laboratori pratici e gli incontri con il maestro Eugenio Barba. Nel pomeriggio dimostrazioni di lavoro e la sera spettacoli aperti anche al pubblico esterno.

Barba crea e dà vita al concetto di Antropologia Teatrale insieme a Nicola Savarese nel libro *L'arte segreta dell'attore*, definendolo come il territorio di studio del comportamento pre-espressivo dell'essere umano in una situazione di rappresentazione organizzata. Cerca, studia, analizza tutto ciò che c'è dietro l'azione scenica, la bios dell'attore e i principi comuni nelle diverse tradizioni teatrali e popolari, in concreto lì dove esiste una rappresentazione organizzata della realtà.

Qual è il lavoro quotidiano di Parvathy Baul, cantante-guru della tradizione Baul del Bengala? Quali esercizi accompagnano i risvegli all'alba di Keiin Yoshimura, insegnante di teatro Nō e Kamigatamai in Giappone?

Qual è l'allenamento di Julia Varley dell'Odin Teatret, che permette al suo corpo-voce di essere vivo, attivo dopo più di 40 anni di lavoro? Qual è il lavoro fisico quotidiano di Ana Woolf, attrice argentina esperta della tecnica di Tadashi Suzuki?

Cosa hanno in comune la danza Gambuh, danzata dal performer I Wayan Bawa di Bali con il Flamenco di Caterina Scotti, il Bharatanatyam di Tiziana Barbiero o il Katakali di Alessandro Rigoletto, tutti e tre membri del Teatro Tascabile di Bergamo?

Che categorie dobbiamo utilizzare per mettere in relazione una tradizione popolare dello stato di Pernambuco in Brasile, il Cavalo Marinho presentato da Juliana Pardo e Alicio Amaral del gruppo brasiliano Mundo Rodá, con il Kutiyattam di Kapila Venu? O come dialogano queste tradizioni con Lydia Koniordou, attrice greca ed

esperta di dramma greco antico? Queste e altre domande accompagnano l'ISTA.

Un grande caleidoscopio di tecniche al quale il maestro Eugenio Barba si avvicina con un microscopio, alla ricerca di tutti quei dettagli che riguardano le tensioni fisiche di ogni azione. È a partire da queste osservazioni empiriche che vengono elaborati i principi dell'antropologia teatrale, influenzando così i corpi dei partecipanti che si chiedono come e se potranno incorporarli nel loro lavoro quotidiano.

Secondo la sua definizione, i «principi che ritornano» presenti nelle diverse tradizioni performative si riducono a tre: l'equilibrio nell'azione o principio dell'alterazione dell'equilibrio, la danza delle opposizioni e l'omissione o principio della semplificazione.

Le domande e i compiti scenici che Barba propone ai maestri e alle maestre si incentrano sull'apprendimento, su come si studia e su come si trasmettono le loro tecniche. Le sue domande mettono in evidenza le tensioni nel corpo dell'attore-danzatore e la sua capacità di dirigere la sua energia, influenzando la percezione cinestetica dello spettatore.

Eugenio Barba analizza, interroga, compone e soprattutto contrappone le diverse discipline con uno sguardo che diventa scuola e permette ai 50 partecipanti di aprirsi, interrogarsi e costruire la propria visione di cosa sia il teatro e soprattutto perché lo si faccia.

Alla domanda su cosa sia l'ISTA e perché sia necessaria, il Maestro risponde:

L'ISTA è diventata per me una situazione di didattica cinestetica: imparare ad imparare facendo. Posso riunire maestri che conosco da molto tempo provenienti da diverse tradizioni e generi teatrali e di danza e con loro trasmettere la nostra conoscenza dei principi tecnici della presenza dell'attore/danzatore. L'ISTA fa parte di un progetto di condivisione delle conoscenze che la Fondazione Barba Varley sta portando avanti, insieme

alla rivista ad accesso libero «JTA, Journal of Theatre Anthropology» e alla realizzazione di dieci film sull'antropologia teatrale.

Nelle sessioni ISTA, i partecipanti hanno la possibilità di incontrare maestri provenienti dall'Asia, dall'America Latina e da altre aree culturali che mostrano nella pratica i principi tecnici che permettono lo sviluppo della presenza scenica individuale dell'attore/danzatore.

Il campo dell'antropologia teatrale è lo studio dell'essere umano in una situazione di performance organizzata, ossia quando l'attore/ballerino usa la sua presenza secondo principi diversi da quelli della vita quotidiana.

L'ISTA può influenzare e aprire nuovi orizzonti per una manciata di partecipanti. Non sono molti, di solito oscillano tra i cinquanta e gli ottanta. Ma la partecipazione si trasforma nell'esperienza fisica e materiale che la terra è rotonda.

E quali sono le conseguenze per un attore o un regista della scoperta che la terra è rotonda, e quali sono gli effetti sull'ambiente sociale e artistico?

Ti racconto come hanno reagito i latinoamericani che hanno studiato e partecipato all'ISTA. Per loro l'incontro con gli attori asiatici all'inizio fu una sorpresa: a cosa poteva servire un modo così "esotico" di fare teatro, così lontano dalle tecniche teatrali dell'America Latina, degli Stati Uniti e dell'Europa? Però, scoprirono e cominciarono a capire che dietro queste forme lontane, c'erano dei principi tecnici che potevano essere utilizzati.

Cosa hanno fatto i più intelligenti di loro? Hanno guardato e analizzato la propria cultura, tutta la straordinaria ricchezza spettacolare delle manifestazioni popolari nella cultura andina o in Brasile con le danze degli Orixas del Candomble, il Cavalo Marinho, la Bumba meu boi e molte altre. Tutta una profusione di attori che ballano danze popolari le cui tecniche e la cui potenza espressiva non erano state affatto prese in considerazione dalla gente di teatro. In America Latina, a partire dagli anni Ottanta, coloro che avevano vissuto l'esperienza dell'ISTA iniziarono a utilizzare i principi dell'antropologia teatrale in relazione al patrimonio della propria cultura.

Nel prossimo numero di «JTA, Journal of Theatre Anthropology», saranno pubblicati testi scritti da registi e attori latinoamericani che descrivono come l'antropologia teatrale sia stata per loro uno strumento per avvicinarsi e comprendere le loro proprie culture indigene. Grazie alla conoscenza

dell'antropologia teatrale, senza copiare le forme esterne hanno alimentato e ispirato le loro creazioni artistiche.

In una situazione di performance c'è un cambiamento del comportamento, da quotidiano a straordinario. Questo è ciò che costituisce la tecnica dell'attore/ballerino. Questa tecnica è radicata nell'uso di alcuni principi tecnici che intensificano la presenza. La presenza è un fattore imprescindibile per attirare e stimolare l'attenzione dello spettatore e allo stesso tempo mantenerla per un'ora, due ore, tre ore... Quindi per stimolare il cervello, per alimentare l'attenzione e la percezione dello spettatore, l'attore deve produrre tutta una serie di nuovi stimoli, non solo a livello verbale/concettuale del testo, ma anche a livello di empatia fisica con lo spettatore, facendo azioni dinamiche e sonore. Questo è il mestiere dell'attore/ballerino. Questa conoscenza intrinseca dei principi tecnici permette una dinamica di variazioni somatiche e acustiche che sono veri e propri stimoli associativi e sensoriali che colpiscono il sistema nervoso e il senso cinestetico dello spettatore.

Tra i principi tecnici che l'antropologia teatrale ha individuato e che sono alla base del comportamento extra-quotidiano dell'attore/danzatore ci sono: l'alterazione dell'equilibrio e della postura quotidiana, che provoca una mutazione tonica della presenza dell'attore, una rete di tensioni organiche nel corpo che hanno un impatto sulla visione e sull'attività neurologica dello spettatore, cioè la sua percezione. Il comportamento extra-quotidiano dell'attore/danzatore genera un corpo insolito, un processo di straniamento, ossia del rendere sorprendente un comportamento che tutti conoscono: camminare, prendere in mano una penna e scrivere, fumare. Per l'attore, è la modalità in cui intensifica le sue azioni che diventa fondamentale. Qui si trova l'immensa ricchezza di saggezza tecnica nelle diverse tradizioni codificate. Quelle tradizioni sono un esempio concreto di come intensificare la presenza oltre a diventare un'ispirazione per l'individuazione di quei principi che possono aiutare l'attore che lavora nella contemporaneità a costruire il suo modo individuale di essere presente oggi, nel suo tempo e luogo.

Le diverse tradizioni vengono presentate in due sezioni di lavoro ogni mattina nelle quattro sale di lavoro, che prendono il nome dalle città che hanno ospitato le precedenti edizioni dell'ISTA.

La formazione mattutina è seguita da dimostrazioni di lavoro e momenti di riflessione con gli stessi maestri. Lezioni magistrali di Barba che, nel ruolo di direttore di questa «scuola dello sguardo», come la definisce Nicola Savarese, presta attenzione a quei dettagli che collegano l'arcipelago di tecniche presentate ai partecipanti. Si mettono in evidenza così, in questo modo i principi comuni, i "principi che danzano" nelle diverse tradizioni personali e collettive dei maestri invitati.

Nel pomeriggio, dopo il pranzo, c'è anche un momento di "baratto", uno scambio tra i partecipanti. In questo scambio di idee e pratiche, nascono relazioni, amicizie e collaborazioni.

Un villaggio necessario reso possibile grazie all'incredibile sforzo del Maestro Barba, 85 anni, dei suoi collaboratori e soprattutto grazie alla forza e alla determinazione degli organizzatori, Teatro Proskenion di Reggio Calabria e Linee Libere di Roma, che hanno preso le redini del progetto nonostante il Covid.

Si naviga su quest'isola, Favignana, dove un'antica tonnara ci accoglie e il rumore del mare all'alba ci culla, mentre i maestri e le maestre trasformano il silenzio in azione con il loro canto.

Ci portiamo con noi molte domande, molti esercizi da approfondire nelle sale di lavoro e soprattutto molta diversità, fili invisibili che grazie alle tecniche diventano tangibili.

Con tutto questo immaginiamo il prossimo incontro, in qualche paese della Spagna capace di ricevere questo grande villaggio teatrale e rendere possibile l'impossibile: un grande incontro necessario dove, grazie ai "principi che danzano", la diversità diventa un'esperienza comune.

L'Odissea fotografica dell'Atelier Boissonnas e l'esposizione dei documenti d'archivio

Simona Silvestri

Dal 25 settembre 2020 al 28 marzo 2021 al Musée Rath di Ginevra è stata allestita la mostra *Fred Boissonnas et la Méditerranée: une odyssée photographique*, una retrospettiva basata su collezioni d'archivio e dedicata a Frédéric Boissonnas, figura centrale di una dinastia di fotografi il cui atelier fu attivo dal 1866 al 1983.

Ad oggi il fondo dell'Atelier Boissonnas, acquistato dalla Bibliothèque de Genève nel 2011 e conservato nel Centre d'iconographie, è nel pieno di un lavoro di classificazione, restauro e valorizzazione. Dall'acquisizione di tale patrimonio, che conta circa 200.000 documenti, tra cui anche raccolte epistolari, diari di viaggio, articoli e cronache familiari, quasi con cadenza annuale sono state organizzate esposizioni e occasioni in cui la dimensione chiusa dell'archivio viene aperta al pubblico. Già nel 1981 lo scrittore e fotografo Nicola Bouviers, uno dei primi a essersi interessato all'argomento, aveva allestito una mostra in cui ripercorreva la storia della famiglia di fotografi. Successivamente, nel 2011 Estelle Sohler,

ricercatrice dell'Université de Genève e curatrice della retrospettiva di quest'anno, pubblicava gli esiti di ricerche interdisciplinari e collettive¹ che dimostravano la varietà degli impieghi e delle attività in cui Frédéric Boissonnas si è cimentato: la ritrattistica, la fotografia di paesaggio e di architettura, l'archeologia – che ha costituito l'oggetto di ripetute spedizioni in Grecia e nel Mediterraneo – e infine la documentazione di esperienze di danza e ginnastica. L'*Odyssée photographique*, che vede la sinergia tra Bibliothèque de Genève e l'Université de Genève, con ancor più evidenza vuole far emergere tale rete di progetti individuando nel tema del viaggio la chiave attraverso cui dispiegare l'archivio.

La mostra esplicita da subito tale intenzione offrendo in apertura una ricognizione cronologica della carriera del fotografo, mentre in uno spazio centrale un'enorme cartina geografica dell'Europa e del Medio Oriente riporta l'estensione dell'opera di Boissonnas. Dalla mappa ci si sposta dunque nelle sale sui progetti specifici: le campagne in Grecia dal primo approdo nel 1903 insieme a Daniel Baud-Bovy, storico dell'arte e direttore dell'École des Beaux Arts, fino al progetto finanziato dal governo greco per diffondere un'immagine della Grecia moderna e contemporanea sull'onda di una politica espansionistica; l'ambizioso libro *Dans les sillage d'Ulysse*, dello scrittore e traduttore Victor Berard che si serve della fotografia per provare l'esistenza di un itinerario geografico celato nell'opera omerica²; *Égypte*, volume edito nel 1932 che raccoglie la campagna di documentazione degli anni Venti commissionata dal governo egiziano sulla scia del progetto greco; *Le miracle de la Mer Rouge*, realizzato nelle terre del Sinai e rimasto inconcluso per la morte del fotografo, nel 1946.

In queste sale le scelte espositive sono molto chiare e illustrano i progetti accostando alle collezioni fotografiche alcuni documenti a esse

¹ Estelle Sohier, Nicolas Crispini (sous la direction de), *Usages du monde et de la photographie. Fred Boissonnas*, Genève, Georg éditeur, 2013, esito della giornata di studi organizzata all'Université de Genève il 3 dicembre 2011, intitolata *Usages du monde et de la photographie. Regards croisés sur l'œuvre de Fred Boissonnas*.

² Victor Bérard, *Dans le sillage d'Ulysse. Album odysséen*, Genève, Librairie Armand Colin, 1933.

inerenti come carteggi, libri o contratti. In questo modo i curatori hanno saputo creare un percorso capace di mettere in relazione le varie declinazioni del lavoro del fotografo condensate nelle diverse sale dedicate ai singoli progetti. In una sala, quella incentrata sulla raffigurazione del movimento espressivo, hanno evidenziato come la fotografia archeologica, e soprattutto l'attitudine con cui Boissonnas raffigurava i monumenti antichi, costituisse anche un metodo di osservazione e raffigurazione dei corpi in movimento. Nell'immobilità scultorea il fotografo percepisce un movimento sottile che cerca di ritrovare e amplificare nella fissità fotografica attraverso l'uso espressivo della luce: chiaroscuri morbidi fanno emergere i volumi in modo fluido senza netti contrasti, infondendo la sensazione che i corpi vengano plasmati dalla luce. Gli stessi danzatori con cui lavora prendono a modello il mondo antico e gli permettono di osservare nella versione vivente le formule i gesti e i significati racchiusi nella pietra dei monumenti. Si tratta di una zona della produzione del fotografo ancora trascurata dagli studi³, ma che nella mostra trova spazio ponendo problemi di selezione e organizzazione espositiva dei materiali d'archivio e che fa affiorare le caratteristiche moderne della dimensione performativa proprio dai resti delle antiche civiltà.

Subito prima di accedere a questa sala, la riproduzione di una fotografia indica il mutamento di repertorio: vi è raffigurata la danzatrice russa Elizaveta Nikolska, fotografata nel 1930 nell'apice di un salto e il cui corpo tonico e agile, avvolto in un velo trasparente, si staglia sullo sfondo del Partenone. L'autrice è Nelly, pseudonimo di Elli Seraidari-Sougioultzoglou, fotografa greca che si era formata a Dresda col celebre ritrattista Hugo Erfurth e che, una volta tornata in Grecia per dedicarsi alla documentazione di patrimoni archeologici, riceve frequenti visite da Boissonnas⁴. Nelle logiche curatoriali della

³ Su tale zona si incentra la mia Tesi di Laurea Magistrale, *Il ritmo e l'impulso. La raffigurazione del movimento nelle fotografie di Frédéric Boissonnas* (Università degli studi Roma Tre, a.a. 2020-2021), per cui la consultazione dei documenti d'archivio ha coinciso con la visione della mostra.

⁴ Lo scambio è raccontato in Nelly, *Self-Portrait*, Atene, Kasdaglis Emmanuel, 1989, pp. 110-111.

mostra, questa immagine può sembrare un'interferenza dal momento che lo scatto è conservato non nell'archivio dell'Atelier Boissonnas, bensì al Benaki Museum di Atene, in aggiunta al fatto che è una riproduzione su tela molto semplice, ma la sua presenza sulla soglia che divide le foto archeologiche da quelle di danza esplicita la relazione tra questi due universi.

Nella sala dedicata al corpo espressivo è esposta una selezione essenziale di due corpus di immagini. Il primo riguarda gli esercizi della ginnastica ritmica di Jaques-Dalcroze, al tempo insegnante di musica e armonia del Conservatorio di Ginevra, che agli inizi del XIX secolo ideò il suo noto sistema di solfeggio corporeo con il duplice obiettivo di stimolare lo studio del ritmo musicale radicato nel corpo, e di rendere visibile la musica nello spazio. Le immagini affisse sono cinque: quattro raffiguranti la *Fête de Juin*, rappresentazione realizzata nel 1915 in occasione della commemorazione del centenario dell'unione di Ginevra alla Confederazione svizzera, e una degli esercizi corali all'aperto del 1910. Quest'ultima in particolare è emblematica in quanto accompagnata dalle indicazioni "Dalcroze Schule" e "Hellerau" – sebbene Boissonnas non sia mai stato nel celebre Istituto dalcroziano – e dalla trascrizione di una battuta musicale: una strategia attraverso cui la musica rimane il riferimento imprescindibile del movimento.

Il secondo corpus è scandito dalle pose plastiche di Magdeleine G., danzatrice fra le più enigmatiche dell'inizio del secolo, al centro di un dibattito che coinvolgeva uomini di scienza, artisti e critici di teatro in quanto le sue danze venivano eseguite in uno stato di ipnosi indotto da Émile Magnin, professore all'École de Magnetisme di Parigi, nonché suocero di Frédéric Boissonnas. La peculiarità di questo fenomeno risiedeva nel potere della musica di far affiorare una natura sepolta in Magdeleine, e di innescare un processo artistico che in stato di veglia la donna non sapeva raggiungere.

In entrambe le esperienze la musica accende un processo creativo che fa del corpo delle *rythmiciennes* e di Magdeleine la sede del ritmo: nel primo attraverso una struttura rigorosa e nel secondo nel completo abbandono all'impulso. Questo carattere di complementarità si

rispecchia nella sala dell'esposizione, dove i due corpus sono posizionati uno di fronte all'altro, sulle due pareti opposte.

Al centro è installato un vaso raffigurante una danza dionisiaca, risalente al 470-490 a.C. e proveniente dalla regione dell'Attica, il quale non mostra solo il chiaro riferimento estetico e immaginifico di queste due esperienze di cui Boissonnas è il testimone, ma il modello diffuso nella danza di inizio secolo e il punto di convergenza nel connubio tra fotografie di danza e fotografie archeologiche. Tale legame per il fotografo è cruciale in quanto avvia la collaborazione sia con Dalcroze che con Magnin nel 1903, di ritorno dal suo primo viaggio in Grecia in cui ha modo di riprendere per la prima volta i fregi e le sculture del Partenone.

Di questa prima spedizione l'esito è una mostra del 1904, *Fred Boissonnas. La Grèce, sites célèbres, coins perdus*, organizzata nell'antica orologeria Maison Balland, un evento chiave per osservare la confluenza dei due generi fotografici in quanto vengono affissi anche 500 scatti di Magdeleine G. Il manifesto, di grandi dimensioni, è posto in fondo alla sala e attira lo sguardo del visitatore: la figura di Magdeleine vi spicca slanciata verso l'alto e con alle spalle, piccolo, un tempio su un promontorio. Accostando nello stesso spazio la danzatrice e i frammenti delle rovine antiche, Boissonnas mette in relazione due diverse dimensioni del tempo, anche se agli scatti archeologici si affiancano quelli a Magdeleine in cui l'Antichità raffigurata è del tutto fittizia. Quella del riferimento all'antico attraverso tuniche ed elementi scenici anticheggianti è una scelta ben ragionata che permette di legare la danzatrice alla cultura performativa e a un'iconografia diffusa del suo tempo. Viceversa, le vestigia del passato, accanto al corpo di Magdeleine, appaiono trasmutate e riattivate in un tempo attuale. Inoltre, la vicinanza fra le due dimensioni incrina la considerazione della fotografia come rappresentazione oggettiva, presentandola invece come il frutto di un'azione interpretativa. Su tale problematica si era espresso lo stesso

fotografo parlando di «ricerca della verità e dell'Ideale»⁵, staccandosi dall'impostazione commerciale che connotava il proprio atelier fino al 1887, anno in cui ne prese le redini. Ancora una volta, è l'occasione di una mostra che concretizza questa concezione.

Nel 1912 è stato proprio il Musée Rath ad accordare a Boissonnas l'autorizzazione a esporre delle fotografie, in quella che viene ricordata come la prima mostra fotografica in un museo locale. L'evento, «che non avrebbe in alcun caso costituito un precedente»⁶, in virtù del regolamento che stipula che le esposizioni non sono aperte che alla pittura, alla scultura e all'architettura, accoglieva gli scatti realizzati dal fotografo a Creta e nelle Cicladi esclusivamente per il loro «grande interesse didattico»⁷. Niente di più favorevole per il fotografo per ribadire, attraverso il catalogo dell'esposizione, la propria posizione e sottolineare come la visione del fotografo in ogni caso sia compartecipe della realtà fissata sull'immagine, e che "l'interesse didattico" della sua documentazione non debba nascondere un fatto fondamentale: che la fotografia esprime attraverso i propri mezzi l'anima dell'«operatore»⁸. Diventa perciò significativo che, in occasione della presente mostra, la lettera di autorizzazione del Consiglio Amministrativo della città viene esposta accanto alla danza, e il manifesto dell'esposizione del '12 accanto a quello con Magdeleine G.

A differenza degli altri progetti rappresentati nella mostra, nel caso della ritmica e della danza mancano tra gli oggetti esposti i volumi in cui erano comparse le fotografie e per i quali probabilmente erano state realizzate, che sono: *Gymnastique rythmique* e *Exercices de plastique animée*, rispettivamente della prima edizione del 1906 e della seconda edizione del 1916-1917 del *Méthode Jaques-Dalcroze: pour le développement de l'instinct rythmique, du sens auditif et du sentiment tonal*;

⁵ Frédéric Boissonnas, *Essai de photographie binoculaire par Fred Boissonnas à Genève*, Paris, Imprimeries Lemercier, 1900.

⁶ Lettera del Consiglio amministrativo della città di Ginevra a Frédéric Boissonnas, 7 février 1912. Bibliothèque de Genève – FBB MS P05-01, 08-11.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Frédéric Boissonnas, *Au gré du vent, Crète et Cyclades*, cat. expo, Musée Rath, Genève, Imp. Atar, 1912, p. 11.

L'Art et l'Hypnose, pubblicato intorno al 1905-1906, dove Magnin spiega le sue teorie sul magnetismo e le implicazioni della musica nelle azioni di Magdeleine G.

Il repertorio della fotografia di danza, che rappresenta una zona consistente dell'archivio dell'Atelier Boissonnas, ma anche la più in ombra, viene finalmente mostrato suggerendo una modalità efficace attraverso cui osservarlo. Nel fondo Boissonnas, diviso soprattutto per aree geografiche a loro volta ramificate nei diversi progetti (come mostra la mappa nella sala centrale della mostra) le immagini raffiguranti Magdeleine G. sono collocate in una sezione esterna che riguarda la documentazione e gli affari di famiglia, dove sono conservate corrispondenze e ritratti familiari, contratti con i dipendenti, brevetti, appunti, scambi epistolari con le giurie delle esposizioni, cartoline e fotografie di mostre. Qui, le cianotipie esposte si trovano in un unico faldone dedicato alla danzatrice. Tuttavia, sfogliando i documenti, appare la presenza di Magdeleine talvolta inaspettatamente: in una cartolina della mostra del 1904 accanto al diario dell'escursione di Boissonnas sul Monte Athos realizzata nel 1929; in un manifesto della stessa mostra di inizio secolo assieme alle fotografie di altre esposizioni.

Per quanto riguarda la ritmica la questione è diversa: le fotografie affisse che riguardano la festa patriottica del centenario dell'unione di Ginevra alla Confederazione svizzera si trovano in un faldone sull'evento nella sezione dedicata ai clienti e alle commissioni d'atelier, anch'essa fuori dalla struttura che segue gli itinerari geografici. Nella stessa è presente inoltre una cartella denominata *Rythmique dalcrozienne*, in cui sono raccolte centinaia di tavole preparatorie alla pubblicazione dei volumi sul metodo dalcroziano e che mostrano diverse strategie di selezione e lavorazione delle immagini per il progetto editoriale. L'ultima fotografia esposta, raffigurante gli esercizi all'aperto, spinge a spostarsi nell'archivio dell'Institut Jaques-Dalcroze, in cui Boissonnas è una presenza ricorrente. Le sue fotografie figurano in due sezioni dell'archivio: la prima denominata *Les débuts de la rythmique* che esplicita sin da subito il legame con l'antico racchiudendo decine di cartoline museali raffiguranti la scultura greca; la seconda che

riguarda il materiale per le pubblicazioni, ovvero immagini sfuse e divise in base agli esercizi. Delle copie delle stesse fotografie sono disseminate negli album dell'Istituto che raccolgono immagini eterogenee scattate in momenti diversi tra loro.

Tenendo a mente la dimensione dell'archivio è interessante constatare come del patrimonio conservato le fotografie esposte non rappresentano che una piccolissima selezione. Un patrimonio che è quasi esclusivamente visivo dal momento che, dalle ricerche svolte finora, risultano assenti tracce scritte delle due collaborazioni. Proprio per questo e sulla base della complessità degli archivi in questione, le scelte espositive della mostra risultano significative: viene scelta una documentazione che sollecita i progetti sulla danza considerandoli parte di una ricerca del fotografo molto più ampia. In questo caso, la mostra si pone anche come una strategia di ricerca, il cui tratto peculiare risiede nella possibilità di passare da una visione simultanea e complessiva dell'opera del fotografo all'individuazione di zone che richiedono conoscenze e studi specifici ancora da svolgere.



Genève, fête de juin: rythmiciennes, 06-07-1914. BGE IJD e 1914 f d09x09 14



*Rythmiciennes en plein-air (Dalcroze-Schule Hellerau), photogravure, 1909-1910.
BGE FBBP PH m 03 15-1*

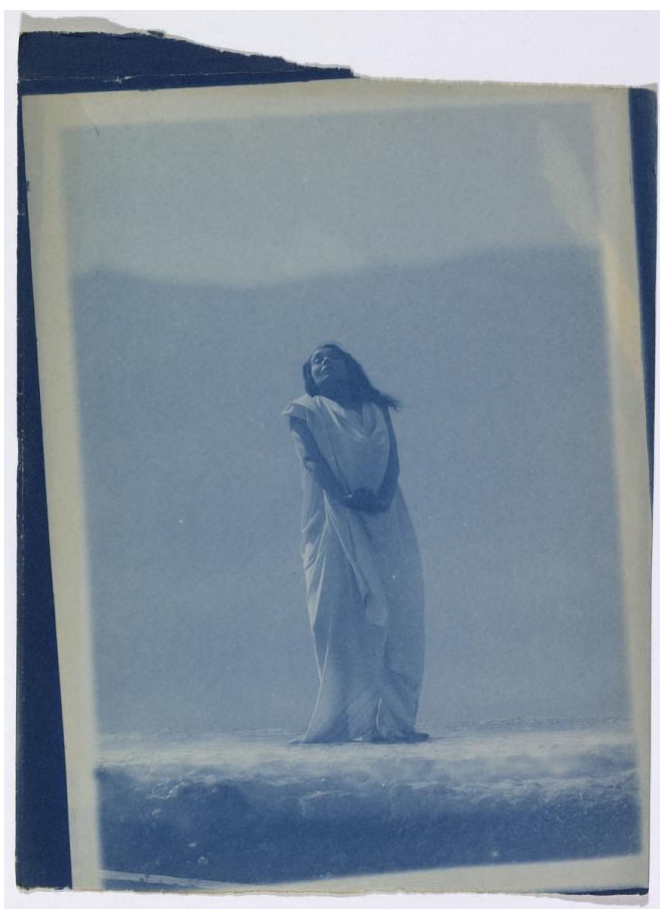


Fred Boissonnas. La Grèce, sites célèbres, coins perdus. Magdeleine, le geste en état d'hypnose, litographie, 1904. BGE Inv Ea 88



*Magdeleine G. dansant sous
hypnose, cyanotype, 08-1903.
BGE FBB P Magd 63000-1011-S*

*Magdeleine G. dansant sous
hypnose: Miserere du Trouvère,
cyanotype, 08-1903.
FBB P Magd 63000-1011-M*



Primi passi nell'archivio di Spazio Nobelperlapace: frammenti e possibilità di una storia non solo aquilana

Eleonora Luciani

A San Demetrio Ne' Vestini, a pochi chilometri da L'Aquila, esiste un attivo teatro indipendente. Spazio Nobelperlapace, questo il nome, è stato fondato dall'associazione Arti e Spettacolo nel 2009, nei primi mesi del post terremoto in una tendopoli di periferia; solo nell'estate successiva inaugura la nuova sede in una struttura non più di emergenza. Se è vero che la sua storia è importante nel novero delle pratiche teatrali in zone periferiche, meno nota e attualmente ancora nascosta è quella dell'archivio al suo interno, contenente materiale documentario che copre un arco di oltre cinquant'anni (dal 1972 a oggi) di teatro nato o transitato nel territorio aquilano. Oltre a innumerevoli libri sulle arti sceniche, ci sono locandine, copioni, lettere, fotografie di scena e di prove, bozzetti, video di spettacoli, ma anche di lezioni, convegni e intere giornate di studio dedicate al teatro. Si tratta di un archivio ancora allo stato iniziale della sua sistemazione, all'interno del

quale alcuni materiali sono stati sottoposti a una prima catalogazione, mentre la maggior parte di essi ha per ora ottenuto di essere salvata dalla polvere.

I documenti si trovano in questa sede perché sono stati recuperati e custoditi da Giancarlo Gentilucci – che è direttore artistico e cofondatore del Nobelperlapace – durante gli anni della sua formazione e poi della sua carriera tra gli anni Settanta, Ottanta e Novanta del Novecento. Nell'Aquila del tempo Gentilucci è stato giovane studente-attore, aiuto regista e tecnico, poi direttore di palcoscenico del Teatro Stabile d'Abruzzo, scenografo e costumista, docente di Costume e Regia all'Accademia di Belle Arti. Vicinissimo al TADUA, il Teatro Accademico dell'Università degli studi dell'Aquila, ha curato le scene e la regia di molti spettacoli ed è poi diventato, dal 1986 al 1989, direttore artistico di quella che ne fu una delle più importanti iniziative: il Festival Internazionale del Teatro Universitario di Ricerca e Sperimentazione. Bisogna considerare che tutti questi percorsi gli hanno permesso non solo di incontrare e collaborare con importanti protagonisti della scena teatrale, ma di essere una presenza ricettiva in un momento importante per la città, e quindi di raccoglierne la memoria.

In questo senso le sue attività come tecnico e poi direttore di palcoscenico al Teatro Stabile spiegano perché nell'archivio si trovino le fotografie di Gigi Proietti e Piera degli Esposti sul palco del Teatro Comunale, o i copioni, i fogli di sala, alcuni bozzetti degli spettacoli di Antonio Calenda, Giancarlo Cobelli, Aldo Trionfo, Beppe Navello, Glauco Mauri e Fabio Mauri. L'intenso lavoro con il TADUA e la direzione del Festival spiegano la precisione nella documentazione tecnica a riguardo e le locandine di tutti gli spettacoli prodotti. I materiali video di incontri e seminari di studiosi, così come le locandine dell'Odin Teatret o del Teatro tascabile di Bergamo sono motivati dagli anni di collaborazione tra il Teatro Accademico e la cattedra di Storia del Teatro dell'Università. Una parte importante dell'archivio è dedicata poi all'amicizia di lunga durata con César Brie: a partire da una più antica corrispondenza con il Teatro de los Andes fino ai costumi e agli elementi di scena degli ultimi lavori pensati in comune.

In questo caso infatti il quadro storico si apre alla contemporaneità, dimostrando la fluidità di un archivio ancora in divenire: la traccia più recente riguardante Brie porta la data novembre 2021¹.

Se si ripercorresse la storia lasciandosi suggerire la strada da questi materiali allora non sarebbero solo la vita, il lavoro, le amicizie di Gentilucci a venir fuori, ma quelli di molti artisti e artiste, di compagnie, gruppi teatrali, e in generale l'immagine di un'intera città in fermento. Questo è un dato che caratterizza l'aspetto più formale dell'archivio, la sua natura eterogenea, persino la modalità della conservazione nei vari cassette, oltre a suggerire come Gentilucci stesso sia tra gli altri il più inafferrabile dei "materiali". I documenti che oggi abbiamo davanti non sono da pensare neutri, tutt'altro, fortemente condizionati dal suo detentore ci restituiscono uno sguardo privilegiato, anche se strettamente personale, su una possibile panoramica del tempo. Crediamo sia importante segnalare l'esistenza di questo luogo, e invitare gli studiosi, gli studenti, gli appassionati, ad approfittare di un contesto così fresco e per nulla pacificato, in cui la memoria orale sovrasta e/o contraddice continuamente quella scritta facendo affiorare diverse complessità.

È il caso, ad esempio, di quella serie di fotografie raffiguranti Giorgio De Chirico in un giardino vicino a una scultura. È facile risalire alla loro data: sono state scattate a Parco Sempione nel 1973, De Chirico sta osservando l'esposizione di Gino Marotta, *Eden Artificiale*, nei Giardini della XV Triennale di Milano. Se tentassimo però di interrogare gli scatti tenendo presente il luogo in cui sono conservati e ciò che li circonda, se ascoltassimo chi li ha scattati, la loro storia si spaccerebbe, e soprattutto si moltiplicherebbe, come accade per gli origami. Quelle fotografie, ricordo di un'importante rassegna d'arte milanese, fanno parte di un archivio che si trova in un paesino dell'entroterra aquilano, perché?

Gentilucci ci racconta che in quegli anni Gino Marotta era professore e direttore dell'Accademia di Belle Arti dell'Aquila, è lì che ha

¹ Spazio Nobelperlpace nel 2021 ha ospitato in residenza l'ultimo spettacolo di Cesar Brie, *Boccascena. Ovvero sulle conseguenze dell'amor teatrale*.

occasione di incontrarlo e di assisterlo per vari lavori. Ma non basta. Dello stesso periodo, e per simili ragioni, l'archivio raccoglie anche alcune diapositive (oltre che i primi bozzetti) dell'allestimento di un *tableau vivant*, *La bagnante di Valpicon*, di Ingres. Le immagini lasciano intravedere tra gli altri il profilo del suo ideatore: è Carmelo Bene, professore di regia nella stessa Accademia, che quell'anno lavorava con un gruppo di studenti sulla luce e sul colore. L'anno successivo, anche questo lo testimonia l'archivio, il Teatro Stabile d'Abruzzo lo intercetterà per la produzione di *La cena delle Beffe*, in scena nel 1974. È storia nota che Bene e Marotta ebbero proprio negli anni Settanta un felice sodalizio², meno noto è invece che parte di queste collaborazioni ebbero come sfondo non Roma, ma L'Aquila. È un dettaglio che parrebbe poco rilevante, ma che in realtà aiuta a delineare il profilo di un periodo molto complesso per la città – per certi versi protrattosi oltre gli anni Ottanta – durante il quale la presenza di artisti e intellettuali di calibro, aggiunta a una comunione d'intenti e a una condivisione di vedute con gli enti preposti, portò alla creazione di un ambiente culturale stimolante e in costante movimento.

Per i motivi che questo esempio agile ci permette di ribadire, di seguito tentiamo qualche primo passo nell'archivio e proponiamo uno dei possibili inizi di questo tipo di percorso.

La scatola TADUA

La denominazione TADUA (Teatro Accademico Dell'Università degli studi dell'Aquila) occupa un posto rilevante all'interno dell'archivio di Spazio Nobelperlapace. È facile dirlo anche solo osservando il materiale raccolto e già sommariamente catalogato: tre cassette per le fotografie, un intero ripiano per le locandine. Simile discorso vale per le numerose videocassette, gli scatoloni di copioni e di altri documenti di cui ancora non si chiarisce il contenuto. Tra questi

² Marotta firmerà le sculture-costumi e le scene per il film *Salomè* (1972), la scenografia teatrale di *Nostra Signora dei Turchi* (1973) e, oltre un decennio più tardi, le scene e i costumi di *Hommelette for Hamlet*.

esiste una scatola che porta la scritta a matita TADUA e, più in basso, in piccolo: Festival XV.

Come detto il Festival Internazionale del teatro universitario di ricerca e sperimentazione fu tra le iniziative più importanti promosse dal TADUA, iniziato nel 1972 e conclusosi nel 1989 a causa dei tagli ministeriali al Fondo Unico per lo Spettacolo, e al progressivo venir meno del sostegno da parte degli enti locali. Tenendo conto dei tre anni di pausa, ebbe in totale quindici edizioni, l'ultima dal 12 al 19 novembre del 1989 al Ridotto del Teatro Comunale dell'Aquila. Gentilucci curò la direzione degli ultimi tre anni di Festival.

Della XV^a edizione in archivio troviamo subito la locandina rossa, che ci orienta sul cosa e sul quando: dodici spettacoli fino a tarda serata, ogni mattino l'incontro con le compagnie, due videoproiezioni e tre conferenze, una delle quali, *Il Fantasma di Amleto*, apre gli eventi ed è tenuta da Ferdinando Taviani³. È già dall'anno precedente, in effetti, che il TADUA ha iniziato una collaborazione con la cattedra di Storia del Teatro. Da un lato le conferenze di Fabrizio Cruciani, Nicola Savarese, Franco Ruffini, Eugenia Casini Ropa e dello stesso Ferdinando Taviani, aprivano lo sguardo del pubblico, degli studenti, degli stessi giovani attori, dall'altro la loro riflessione poteva incastrarsi ben dentro le pratiche sceniche. Un'altra conferenza fu quella di Alain Leonard, direttore e fondatore dal 1947 del Festival di Avignone Off, sul giovane teatro francese; segno anche in questo caso di un fatto accaduto l'anno prima: il gemellaggio con Avignon Public Off, che dava inizio a uno scambio di inviti e partecipazioni.

La scatola TADUA, invece, va più nello specifico. Si tratta di cartelline sbiadite, quasi tutte riportano il nome e la provenienza delle dieci compagnie universitarie invitate quell'anno (Francia, Spagna, Belgio, Polonia, Ungheria, Italia). Pare ordinata recentemente, ma il contenuto delle cartelle al suo interno dà invece l'impressione che siano rimaste nella loro forma originale, come potevano essere utili allora. Sfogliarne l'esiguo e ripetitivo contenuto è come passeggiare in una

³ La trascrizione della conferenza è stata pubblicata: Ferdinando Taviani, *Il fantasma di Amleto*, «Teatro e storia», n. 42, 2021, pp. 247-256.

città fantasma, non tanto per il fatto che vengano dal passato, quanto perché nessuna di quelle carte darebbe l'impressione di un festival agli sgoccioli della sua esistenza, tutto sembra abbandonato in un momento di grande attività. I titoli di alcune cartelle lo confermano: *carta intestata festival, indirizzi per inviti spettacoli, carta intestata con logo Avignone, lettere per il contratto di partecipazione*. Si tratta di conti, lettere d'affari, indirizzi conservati, ma non sono state raccolte come memorie, sembrano rimaste carte utili per un ipotetico futuro, e raccontano la lungimiranza di un gruppo con le mani in pasta.

La cartella *SPAGNA: UR teatro* contiene ad esempio la documentazione della compagnia di Rentería, che aveva portato al XV Festival uno spettacolo basato sulla *Penthesilea* di Heinrich Von Kleist: *REMORA*. A riguardo raccoglie una serie di copie: fogli di sala con la sinossi e una nota sull'autore del testo originale, dépliant dello spettacolo, poster, locandine, segnalazioni d'interesse della compagnia, contratti di partecipazione firmati e scheda tecnica. In cima a questo plico c'è però una busta, contenente un libro intitolato *Antihéroes* e una lettera indirizzata a Giancarlo Gentilucci, datata «Tenterie, 20 de febrero de 1991»:

Queridos amigos,

De nuevo me pongo en contacto con vosotros, para informaros de nuestro ultimo espectáculo "**Antihéroes**" escrito y dirigido por Helena Pimenta, y que estrenamos en Noviembre de 1990 en Oviedo y posteriormente presentado en la Feria de San Sebastian.

Esperando que os sea de vuestro interés, como lo fué "**Remora**".

Sin mas recibe un afectuoso saludo.

Susana de Una

Nella stessa scatola ci sono documenti simili, ma si tratta sempre di una corrispondenza precedente al 1989, data dell'ultima edizione del Festival, e quindi collezionata a posteriori. Spesso sono poche righe, colorite quel tanto che basta a suggerire una rete di rapporti, contatti e amicizie; segnalano che c'è stato un periodo a L'Aquila in cui è stato

possibile che le più lontane realtà teatrali, altrimenti irraggiungibili per una città pur sempre di provincia, riuscissero a legare le loro sorti. Questa lettera invece, datata 1991, ci racconta una storia diversa, perché *Antiheros* non ha mai debuttato a L'Aquila, e probabilmente il gruppo spagnolo non è più tornato in Abruzzo come sperava. La compagnia lanciava il suo segnale per un nuovo lavoro da presentare al noto Festival e allegava il materiale a Gentilucci, ricordato come direttore artistico, non sapendo però che negli anni successivi all'ultima edizione si era progressivamente allontanato dall'ambiente del TADUA. La storia, insomma, seguiva il suo corso cambiando drasticamente, eppure l'esistenza di quella lettera ha concesso qui spazio a verità anomale, fatto emergere le possibilità inesprese del tempo, quelle che rifiutano il corso degli eventi e restano aggrappate alla carta, e lì persistono, fedeli alla memoria delle relazioni.

Sono molti gli scaffali, le scatole e i cassetti ancora da aprire a Spazio Nobelperlapace da qui in avanti, così come molte sono le domande da fare all'archivio, in particolare ai suoi vuoti e ai suoi silenzi, per ottenere anche solo un riflesso della complessità di anni così stratificati, abitati dalle esperienze teatrali più eterogenee, percorsi da forti legami così come da inevitabili e brusche rotture.

Laura Mariani, *Il cinema nel teatro. Tre film di Marco Martinelli e Ermanna Montanari*, Luca Sossella Editore, 2021¹

Francesca Romana Rietti

Con questo saggio Laura Mariani – che già nel 2012 aveva pubblicato per Titivillus la bella monografia *Ermanna Montanari fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe* – torna a misurarsi con il gruppo ravennate per rivolgere ora lo sguardo alle prime tre opere cinematografiche realizzate dal sodalizio d'arte e d'amore Martinelli-Montanari, e di cui il primo firma la regia. Si tratta di *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi* del 2017, una trasfigurazione filmica dell'omonimo spettacolo teatrale del 2014 tutta girata all'interno del teatro Rasi di Ravenna. E, ancora, di *The Sky over Kibera* del 2019, «documentario 'impuro'» degli esiti di un lungo laboratorio sulla *Divina Commedia* condotto con centocinquanta studenti di varie età portando la prassi pedagogica della *non-scuola* in uno slam di Nairobi, Kibera. E, infine, di *Er* del 2020, omaggio rivolto

¹ Parzialmente pubblicato su «L'Indice dei libri del mese», luglio-agosto 2021.

«all'arte-in-vita» della Montanari in cui i materiali d'archivio, essenzialmente estratti da riprese degli spettacoli, si intrecciano con una camminata di spalle della protagonista che, parlando e borbottando, avanza lungo la strada asfaltata che costeggia i campi attorno alla natia Campiano. Anche chi guarda è messo in moto mentre la guarda inseguire, coi passi e con le mani, i geroglifici e gli arabeschi della sua voce, radice assoluta del suo essere attrice.

Il volume, corredato dal link per la visione dei tre film, dedica a ciascuno di essi un capitolo per chiudersi con una sezione intitolata *Due approfondimenti d'autore*, dove si possono leggere due belle interviste che ai due artisti la Mariani ha fatto, via Skype, nel gennaio di quest'anno.

La lettura di questo libro, così come la visione dei film, rivelano quanto le tre opere cinematografiche siano tra loro eterogenee perché diverse ne sono la genesi e la natura dei processi creativi e delle urgenze personali. Dalla Birmania alla Romagna, passando per il Kenya, i tre film ci restituiscono il senso della ricerca delle Albe, il suo essere figlia dell'innesto tra lo spirito visionario e poetico e la militanza politica.

Così anche la pagina scritta non può che riflettere questa stratificazione. Si narra di ricerche attoriali e registiche, di pratiche di scrittura e di metamorfosi, di istanze pedagogiche e politiche e di collaborazioni e scontri con interlocutori e maestranze cinematografiche che hanno competenze e tecniche altre rispetto a quelle teatrali. Si racconta di quanto divergano gli approcci al cinema di Marco ed Ermanna. Semplificando molto: grande attrazione per l'uno, forte resistenza per l'altra.

E di fronte a un oggetto di studio così multiforme, quale posizione assume l'autrice?

Sin dall'introduzione dichiara la prossimità e la conoscenza di lunga durata che la legano ai suoi soggetti-oggetti di analisi e, a lettura ultimata, sono queste a rivelarsi come il presupposto metodologico e l'impalcatura mentale che sostiene tutta l'indagine. Credo sia proprio l'assunzione di un punto di vista così interno che permette al volume di non limitarsi alla sola analisi dei film, ma di contestualizzarla nella

cornice del lungo percorso teatrale delle Albe e farsi così carico di alcuni interrogativi importanti e ambiziosi, che gli stessi soggetti-oggetti di studio sollevano.

Quali differenze esistono tra il teatro filmato e un film teatrale? Quali rapporti, storicamente, intercorrono tra l'arte teatrale e quella cinematografica? Cosa accade alle e agli artisti nel passaggio dall'una all'altra? E tutte queste domande, quali riflessi producono nel terreno dell'indagine scientifica e in quello degli scambi tra competenze disciplinari diverse?

Il libro, naturalmente, non ha alcuna pretesa di risolvere domande gigantesche, ma in modo coraggioso e sperimentale invita a rifondare l'analisi e a riscoprire le radici profonde del dialogo tra il teatro e il cinema. Ai film va il merito di essere un gran bell'atto d'amore verso queste due arti.

Vincenzo del Gaudio, *Théatron. Verso una mediologia del teatro e delle arti performative*, Meltemi, 2020¹

Doriana Legge

È ormai da molti anni che Vincenzo Del Gaudio si interroga sulla possibilità di definire il teatro come *medium*; il suo ultimo volume *Théatron. Verso una mediologia del teatro e delle arti performative*, restituisce opportunamente la vivacità dei rapporti tra teatro, nuovi media e tecnologia, ma senza scivolare in pericolose strettoie concettuali.

Nella prospettiva di questo libro il teatro non si limita a subire gli effetti della rivoluzione mediatica, ma diventa il terreno dove la relazione tra i media supera la giustapposizione di linguaggi, suggerendo piuttosto «una forma di interazione-integrazione tra diverse pratiche spettacolari e di consumo» (p. 117). Del Gaudio riconosce al teatro la possibilità di costruire relazioni di senso accogliendo media diversi pur rimanendo fedele alla propria natura.

¹ Parzialmente pubblicato su «L'Indice dei libri del mese», luglio-agosto 2021.

Non si tratta di badare ai prodigi della tecnica, ma tenere d'occhio una questione oggi decisiva e che non tiene conto degli schieramenti – a meno di voler considerare come parte quella che si sostanzia nelle arroccate posizioni per cui: “il teatro è il teatro”.

Le prime prospettive di indagine le aveva fornite Alberto Abruzzese sul finire degli anni Settanta, provando a costruire una sociologia del teatro attraverso il discorso mediale. Le sue pagine sono terreno di un costante confronto in questo libro, immaginato come una assemblea di voci dove teatrologia, posizioni estetologiche, scienze sociali e culturali, producono una solida riflessione sul teatro come forma mediale.

Del Gaudio rimette in circolo, problematizzandole, alcune teorie piuttosto note; offre ad esempio una prospettiva teatrologica, finora rimasta marginale, del noto saggio di Benjamin (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*) che parrebbe escludere il teatro dall'orizzonte mediale. Al centro di alcune rivalutazioni sta anche un altro testo decisivo, *Understanding media* di McLuhan, che è utile all'autore per sottolineare la natura del teatro come medium non tanto attraverso i suoi aspetti tecnologici, piuttosto negli effetti, come apparato che determina un nuovo tipo di esperienza sensibile.

È chiaro che Del Gaudio non teme di trovare le falle di pensieri estetologici ormai condivisi. È il caso del noto *loop autopoietico di feedback* di cui parla Erika Fischer-Lichte, ad esempio, e che presuppone un concetto di *liveness* strettamente legato alla co-presenza attori-spettatori. Quelle proposte qui sono invece forme più inclusive, aperte a un pubblico ibrido, fatto di spettatori in sala e spettatori a casa. L'autore riferisce di alcuni servizi *on demand* che danno la possibilità di “assistere” a spettacoli teatrali sulla propria TV, ma propone anche esempi ben più interessanti per la messa in discussione della centralità della *liveness*: un esempio tra tutti è quello dell'*Orfeo e Euridice*, dove Romeo Castellucci decide di proiettare le immagini di una donna in coma vigile che, dal suo letto d'ospedale, ascolta le musiche dell'opera cui stanno assistendo gli spettatori in sala.

Questi e altri casi mostrano che «non basta capire i processi di rimediazione innescati dalla collisione tra teatro, arti performative e

media digitali, ma è necessario comprendere se tale collisione determina forme specifiche» (p. 113). Peraltro, ed è ancora una buona parte di questo volume a segnalarlo, alcuni cambiamenti sollecitati da innovazioni tecnologiche (digitali e non) si radicano in maniera inconsapevole: è successo con l'illuminazione a gas, e poi con quella elettrica, quando il buio e la separazione hanno suggerito la trasformazione della macchina scenica in protoschermo avviando un discorso complesso tra video e teatro.

Attraverso una puntuale ricognizione storica, Del Gaudio ci invita a considerare che alcune ragioni culturali attorno al teatro valgono molto di più delle presunte ontologiche. Chiunque abbia provato ad orientarsi sul teatro e le arti performative nel quadro del panorama mediale contemporaneo, sa bene che la complessa griglia terminologica rischia di soffocare una materia che ha invece nelle domande la sua natura più attrattiva. Per tali ragioni questo libro non è affatto assertivo, ma limpido e problematico al tempo stesso.