



La realtà allo stato gassoso. Sul teatro degli anni zero

Insieme all'intervista ad Attilio Scarpellini [La caduta dell'umano](#), pubblichiamo il presente saggio di Graziano Graziani. Si tratta per noi di "materiali di lavoro", punti di partenza teorici per aprire una discussione, spunti concreti da cui partire per dibattere, dissentire, dialogare.

La scena teatrale degli anni Duemila ha sviluppato, in Italia, una tale vastità di linguaggi e approcci che è decisamente velleitario cercare di sintetizzarli in un articolo. D'altronde si tratta di un'ennesima generazione senza padri – benché abbia a disposizione molti premi, festival e osservatori che si interessano di essa – che ha mosso i suoi primi passi negli spazi occupati, negli scantinati o semplicemente in spazi privati, senza alcun confronto con l'esterno, dunque, se non la propria esperienza di spettatore deformata dalla volontà di fare a propria volta teatro.

Non tutte le derive della ricerca, ad esempio, hanno sembianze “contemporanee” – questo aggettivo, al pari di “performativo”, è diventato l'ambiguo contenitore di una somma di elementi che testimonierebbero, ma il condizionale è d'obbligo, l'adesione a una certa estetica maggiormente legata agli approcci dell'arte visiva. Alcuni artisti tornano, piuttosto, a lavorare sugli elementi base del teatro: attore, dramma, parola.

Non si tratta di un'involuzione, ma del tentativo di rapportarsi alla realtà odierna con uno sguardo diverso da quello sperimentato dalle generazioni precedenti: ad esempio, se un elemento ricorrente del teatro contemporaneo nel Novecento è stata la “provocazione”, negli anni Duemila questa forma di rottura è a forte rischio di retorica, poiché il grande utilizzo che se ne è fatto (anche a sproposito) ne ha esplicitato i meccanismi e ne ha fatto un'arma spuntata. Oggi – secondo Fabrizio Arcuri¹, che con la sua Accademia degli Artefatti è passato da un teatro “performativo” alla messa in scena di testi contemporanei – la realtà lancia provocazioni molto più grandi di quelle che è in grado di lanciare l'arte, alle quali l'arte tenta di rispondere.

Di conseguenza, tutta una serie di termini con cui un certo settore della critica cerca di distinguere ciò che è interessante da ciò che non lo è – come, ad esempio, l'aggettivo “coraggioso” – perdono di senso, o perlomeno mutano il loro significato. Allo stesso modo, un valore che è stato fondamentale per decenni come quello di “progressione” – spesso legato alla sperimentazione di linguaggi altri dal teatro, come l'introduzione sulla scena dei nuovi media – ha smesso di essere un valore in sé, ed è esploso nei mille rivoli della ricerca. Di conseguenza anche il valore centrale del “nuovo” – che, per altro, congiunge fatalmente la ricerca al consumo, perché bisogna sempre essere alla ricerca di qualcosa che sia “più nuovo” – ha perso di senso nel teatro odierno; per altro si tratta di un concetto piuttosto vago e relativo, se si tiene presente che l'audience della scena contemporanea è oggi composta da “pubblici” piuttosto che da un univoco “pubblico”, le cui esperienze sono diverse per generazione (ciò che ha visto un sessantenne non è ciò che ha visto un trentenne, ma può avere ugualmente valore perché il teatro avviene qui-ed-ora e non è riproducibile come un film) o per competenza (il cosiddetto pubblico degli addetti ai lavori, ad esempio, tende a considerare “vecchie” delle forme estetiche dopo poco tempo,



anche quando non hanno ancora raggiunto un pubblico “reale”; in questo caso, pesa la grande quantità di spettacoli visti).

Fatta questa premessa, si può individuare nel rapporto con la realtà l’interrogativo principale – per quanto irriducibile ad una sola estetica – attorno a cui lavorano diverse compagnie che si sono consolidate nel decennio appena concluso. La realtà è oggi difficile da afferrare, è un oggetto mutevole e instabile, un oggetto che non ha solidità, ma che vive in uno “stato gassoso”², contraendosi e espandendosi a seconda dell’ambiente – questo sembrano dirci molti lavori della scena contemporanea, o almeno questo è il presupposto di molti di essi, a prescindere dagli approcci estetici con cui si articola il discorso. Cercare di comprendere il rapporto che abbiamo oggi con la realtà, al di là dei contenuti espliciti, è un atto necessariamente “politico”, perché si tratta di un rapporto tutt’altro che spontaneo: viviamo infatti nell’era della realtà mediale, dove la quasi totalità dell’esperienza che facciamo del mondo esterno ci viene raccontata (e quindi è stata precedentemente sceneggiata) da un qualche tipo di media.

Ma che cos’è “reale” a teatro? Già questo interrogativo, al quale si potrebbero fornire centinaia di risposte valide, ci mostra istintivamente il rapporto complesso che lo spazio teatrale ha con la realtà, fatta di molteplici angolature di osservazione. Ciò è vero già a partire dal fatto che – come osserva Massimiliano Civica³, tra i registi dell’ultima generazione che hanno ottenuto maggior riscontro e riconoscimento – a teatro non è possibile stabilire chi è che parla: non è il regista, che usa gli attori, né l’autore, le cui parole sono interpretate, né tanto meno gli attori. Secondo Civica a parlare a teatro è sempre un terzo ipotetico. Se a ciò aggiungiamo che ogni replica non è mai uguale all’altra e che la visione a teatro è un unicum dove l’occhio dello spettatore può spaziare a proprio piacimento, seguendo un proprio percorso di attenzione, appare evidente come l’opera teatrale in sé sia qualcosa che non può essere collocata in nessuno degli elementi che la compongono (testo, performance, interpretazione del pubblico, etc...), ma solo in un ipotetico “altrove” che scaturisce dall’intersezione di tutti questi reagenti.

Per i grandi visionari delle generazioni precedenti, dalla Societas Raffaello Sanzio a Giorgio Barberio Corsetti, dal Teatro Valdoca ai Magazzini, si è spesso ricorsi alla suggestione che vedeva nella realizzazione di uno spettacolo l’equivalente della “creazione di un mondo”⁴. La scena, cioè, non rimandava a qualcosa di esistente se non per via allegorica; non rappresentava alcunché se non se stessa, ciò che avviene sulla scena. Questa lettura, oltre a mettere in parallelo una parte della ricerca con le arti visive, rende conto di un nodo che ha interessato gran parte della scena contemporanea del secolo scorso: il senso della rappresentazione. Secondo il dizionario etimologico di Ottorino Pianigiani (1907) “Rappresentare” significa letteralmente “render presenti cose passate e lontane” – una definizione che ben si adatta al teatro ottocentesco, dove il succo del discorso è il testo da recitare (termine anch’esso legato alla riproduzione, e tutto italiano, giacché in francese o inglese si usa il verbo “giocare”). Il Novecento ha invece cercato, in molti modi, di mettere in discussione questa funzione rappresentativa (che è stata ereditata dal cinema), spostando l’accento sul teatro come hic et nunc, unica arte non riproducibile nell’era della riproducibilità tecnica. I fratelli maggiori della scena odierna, che abbiano



“creato mondi” tramite le visioni del cosiddetto teatro-immagine, o abbiano recuperato l’oralità della narrazione (come Ascanio Celestini) dove chi parla evoca senza rappresentare alcunché, hanno continuato a loro modo a fare i conti con questo tema – che a sua volta conteneva, come una matryoska, una serie di interrogativi ben più prosaici: come fare in modo che il teatro non venga considerato un medium obsoleto e posticcio? come catturare l’attenzione del pubblico abituato alla velocità del linguaggio audiovisivo in una dimensione, quella teatrale, che conosce esclusivamente – salvo qualche eccezione – un tempo e una visione unitari? come recuperare la sfera dell’evocazione in un’arte che non può permettersi (o non sempre) effetti speciali più “reali della realtà”?

La scena degli anni Duemila – o anni Zero, come qualcuno li ha definiti – opera uno scarto rispetto a questa preoccupazione. Da più punti di vista. Sul versante delle estetiche l’esplosione dei linguaggi e delle forme è un dato ormai assodato, non è interessante celebrarlo in un’estetica del frammento e della multimedialità, quanto cercare da questo magma di articolare una lingua non nuova o assoluta, ma coerente a ciò che si vuole dire. Dal punto di vista dei contenuti, invece, il tema della rappresentazione della realtà (e quindi della dimensione “finzionale”) riguarda oggi assai di più il nostro quotidiano, la realtà mediale che viviamo, che non il teatro. Ma il punto non è portare sulla scena questo processo così com’è, rischiando di sembrare una copia sbiadita o tutt’al più grottesca del mainstream della realtà (cosa che è accaduta, come nota lucidamente Attilio Scarpellini⁵, alla Fura dels Baus quando ha replicato l’attentato al Teatro Dubrovka di Mosca in un suo spettacolo, lasciando gli spettatori piuttosto indifferenti alla simulazione di spari ed esplosioni). Piuttosto, questa scena sembra interessata a smontare il meccanismo per mostrarne il funzionamento.

Uno degli esempi più lucidi ce lo offre il teatro di Andrea Cosentino con la sua *Telemomò*, una tv “scorniciata” dove i suoi personaggi si affacciano per restituire i primi piani, seguiti dalle barbie e i playmobil dei piani americani e piani interi – un vero e proprio “format”, che migra di spettacolo in spettacolo, e dà conto con un’ironia affilata della costruzione che opera il montaggio audiovisivo. Ma anche i blob teatrali dei Babilonia Teatri, che gridano contro il pubblico immagini “nude” rubate alla tv, e di allitterazione in allitterazione fanno slittare i significati delle parole. O ancora l’indagine sull’identità italiana operata dalle antinarrazioni di Daniele Timpano, che da uno spettacolo sul cadavere di Mussolini a uno sulla mummia di Mazzini passa per un monologo sui cartoni animati giapponesi, poiché nella coscienza di un trentenne di oggi storia e immaginario sono appiattiti in un unico flusso di racconto televisivo.

Spesso una delle lenti che permette di avvicinarsi a questa realtà mediata è quella dell’esperienza personale, unica forma apparentemente non mediata di fruizione del mondo. Non necessariamente l’aspetto biografico, che comunque compare in Timpano e Cosentino – ed è anche alla base dei lavori di Lucia Calamaro, drammaturga che riesce a recuperare una dimensione lirica della parola attraverso una scrittura che però “sgonfia” la retorica espressiva – ma anche l’osservazione del quotidiano, come avviene per Babilonia Teatri o per il teatro comico de Gli Omini, che per indagare la trivialità e il luogo comune conducono una approfondita serie di interviste con la gente del posto dove producono i loro spettacoli.

La sfera personale può essere anche “rovesciata”, e anziché diventare contenuto o punto di



osservazione, può riferirsi all'approccio con cui viene costruito lo spettacolo, ovvero come viene "agito" dai performer che lo mettono in scena: il Teatro Sotterraneo, ad esempio, ha prodotto lavori che proseguono per giustapposizioni di frammenti, quasi delle "strips" teatrali dal forte impatto e dall'ironia fulminante, dove gli attori in scena sono "semplicemente" se stessi che compiono delle azioni secondo una drammaturgia scenica, e utilizzano pertanto i propri veri nomi. Altrettanto fanno nei loro spettacoli Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, artisti di più lunga carriera ma che dal 2008 hanno dato vita a un duo con una sua peculiare produzione e poetica, dove il presunto biografico (o presunto tale) serve come strumento per affrontare, tra le altre cose, il tema dell'autenticità. È il fenomeno della cosiddetta "scomparsa del Personaggio" – come l'ha sintetizzato Andrea Porcheddu durante un incontro a *Novo Critico*⁶ 2010 – eredità della performing art degli anni Sessanta e Settanta, ma dentro un contesto meno "performativo" e più "drammatico".

Anche il percorso dei Menoventi, che attraversa indistintamente il comico e il drammatico lungo un *fil rouge* che è il rapporto attore-spettatore e le possibili implicazioni drammaturgiche delle reazioni del pubblico (un'indagine portata all'estremo in uno spettacolo, *Postilla*, con tre attori per un solo spettatore), sembra cercare una forzatura del rapporto con la realtà che siamo abituati a fruire in teatro. Ed è interessante notare come anche quelle compagnie che lavorano maggiormente nel solco di un teatro visionario o concettuale, come Pathosfomel, Muta Imago o Sineglossa, tendano a realizzare le loro visioni attraverso elementi tangibili (sabbia, pannelli, plexiglass, carrucole, ombre, diaproiezioni), assistiti da un sapiente lavoro di illuminazione, piuttosto che ricorrere all'elaborazione digitale. Le scene non vengono "ordinate" all'esterno – come avviene ad esempio per le sculture degli odierni artisti concettuali, o nelle produzioni abituali dei teatri stabili – ma sono parte di un processo di ricerca che prevede la manipolazione dell'elemento con cui si è scelto di lavorare non solo per una scelta estetica, ma anche per necessità drammaturgica: un approccio che ha a che vedere con l'artigianato, più che con l'industria. Un teatro "materico", dunque, analogico nel senso etimologico del termine.

Rodolfo Sacchetti, in un recente intervento al festival Zoom 2009, ha sottolineato come molto di quello che muove questa nuova generazione teatrale ha in qualche modo a che vedere col fatto di essere stati bambini o adolescenti durante gli anni Ottanta (e non certo un caso se Cosmesi, in uno spettacolo tutto incentrato sul video, decidono di accogliere la gente in sala proiettando una partita di Bubble Bubble – uno dei più noti videogames da bar dell'epoca – simbolicamente proposta in bianco e nero). Sono gli anni della "grande mutazione", secondo Goffredo Fofi⁷, ben più travolgente di quella del miracolo economico, il decennio in cui emerge lo strapotere della finanza, crollano le utopie, si afferma il pensiero debole, la post-modernità, e il mondo comincia a coincidere con la rappresentazione che ne danno i media, spaccandosi diametralmente tra mainstream e marginalità.

Il tentativo di riappropriarsi della realtà, la possibilità di metterci le mani, di farla passare dallo stato gassoso della comunicazione a uno più tangibile e materiale, finalmente legato all'individuo e alla sua storia (oppure il fallimento di questo tentativo) sembra costituire un terreno comune nella riflessione del teatro degli anni Zero. Non l'unico orizzonte, ma uno snodo cruciale e ricorrente che, attraverso una rinnovata idea della "presenza" a teatro, si riconnette idealmente anche con le punte più significative della danza contemporanea (come Alessandra Cristiani, Ambra Senatore, il Gruppo Nanou, ma anche le ultime produzioni, ironiche e affilate, degli MK di Michele Di Stefano); e non è un caso che un



coreografo come Roberto Castello – un altro dei “fratelli maggiori”, riferimento per un pezzo importante di questa scena – abbia diretto il proprio lavoro verso delle composizioni leggibili e intelligenti, con una forte dose di ironia, riscendo ad approdare con i codici della danza, ritenuto di solito il linguaggio della scena contemporanea più astruso e distante dal gusto del pubblico, addirittura in televisione⁸. Lo stesso si può affermare per quanto riguarda la ricerca sulla recitazione, che ha illustri predecessori – e attuali punti di riferimento per molti artisti dell’attuale generazione – in attori quali Danio Manfredini o Claudio Morganti. In questo ambito la scena contemporanea, soprattutto al sud, ha visto emergere validi tentativi di smarcarsi dalle varie tecniche di recitazione e relativi clichè, puntando piuttosto sulla presenza scenica (come Scena Verticale, Teatro Minimo, i più giovani Fibre Parallele o Oscar De Summa); oppure ha enfatizzato alcuni elementi del corpo, come la voce o la figura, costruendo attorno ad essi il proprio ambiente scenico (come Roberto Latini e Gaetano Ventriglia⁹, che pur appartenendo a un’altra generazione per età, fanno a pieno diritto parte di questa scena odierna e sono, in questo ambito, gli artisti che hanno proceduto in modo coerente, ma con una propria originalità, lungo il solco tracciato da due grandi maestri, rispettivamente Carmelo Bene e Leo de Berardinis).

Cosa collega oggi, questa scena così frammentata con l’antropologia? Per fornire anche solo un abbozzo di risposta bisogna fare una premessa. Dopo la stagione del Terzo Teatro, che ha visto la ricerca teatrale e quella antropologica intrecciarsi con forza, un’altra stagione in cui queste due discipline hanno sperimentato una convergenza importante è stata quella degli anni Novanta del secolo scorso. Le coordinate lungo cui ci si è mossi erano quelle della teoria sulla post-modernità, causa ed effetto dell’accento che è stato posto su alcuni elementi formali che hanno caratterizzato le produzioni artistiche di quella stagione: la fuoriuscita dai luoghi dedicati, dunque dal teatro e dalla cosiddetta scatola nera (ovvero il palcoscenico); una composizione per frammenti e quadri che tendevano a polverizzare la possibilità di intreccio narrativo; una spiccata tendenza alla sperimentazione di nuove tecnologie e, più in generale, un’ipertrofica attenzione alla multimedialità. A qualche anno di distanza quella stagione della ricerca viene considerata come un’estetica ben delineata, piuttosto che come un orizzonte valido per il teatro in generale.

Riacquistata la consapevolezza che il teatro ha da sempre vantato una prospettiva multimediale – poiché il palco è il luogo dove convergono molti tipi di arte contemporaneamente – molti artisti hanno sentito il bisogno di tornare nei teatri per provare a comporre una lingua nuova con quei frammenti (quelle macerie) che avevano caratterizzato i decenni precedenti. Una lingua “nuova” non tanto perché innovativa, quanto perché pertinente a ciò che si vuole dire con il proprio lavoro.

Quello che può interessare l’antropologia, in questa stagione teatrale, sono proprio i tentativi del teatro di riappropriarsi del reale, di farne materiale tangibile da poter portare sulla scena. Non è un caso se si cerca di ottenere effetti dal sapore digitale da dispositivi sostanzialmente analogici; se il cosiddetto filone del post-drammatico¹⁰, pur dissolvendo la linearità del racconto, non rinuncia però a raccontare qualcosa; se l’analisi dei meccanismi con cui la realtà viene costruita e comunicata è un materiale costantemente “dissezionato” nei lavori di questa generazione di artisti, tanto da costituirne uno dei roveli principali. Ciò che spicca è che, quale che sia l’approccio o il linguaggio usato, la sfera



finzionale del teatro non viene più rigettata allo scopo di dare vita a un teatro-evento – che ha sempre meno senso in un presente dove il potere della provocazione e della rottura, tanto evocato dalle avanguardie artistiche novecentesche, non ha praticamente più ragion d'essere. La sfera finzionale non inganna certo nessuno, è a tratti persino posticcia (c'è chi insiste proprio su questo aspetto), eppure nel suo essere meccanismo aperto, completamente svelato, può riconfigurarsi come uno dei mezzi più efficaci per confrontarsi con una realtà esterna che a sua volta presenta un alto tasso di finzionalità.

E così il teatro può tornare ad essere un luogo liminoide, nell'accezione di Victor Turner, una zona dove lo status quo – in questo caso la costruzione della realtà e la sua fruizione mediata – viene sospeso e modificato allo scopo di produrre una critica dell'esistente che non è necessariamente nel messaggio dello spettacolo, ma – in questo caso – nell'atto stesso di partecipare a un momento culturale, di incontro fisico tra individui, dove la realtà può essere letta e maneggiata secondo dinamiche diverse da quelle abituali, decentrate rispetto alla centralità del mainstream.

Note:

1 Fabrizio Arcuri, «Il terzo rigo: una melodia mancante», saggio raccolto in «Santarcangelo 06 – Scritti sulla contemporaneità», a cura di Olivier Bouin e Paolo Ruffini, Fandango Libri, 2006; vedi anche la mia intervista a Fabrizio Arcuri «Ab-uso di linguaggio», apparsa su *La Differenza* n°11 del 17 marzo

2008.

2 A usare questa definizione, a proposito dell'arte contemporanea, è Yves Michaud nel saggio «L'arte allo stato gassoso», Edizioni Idea, 2007.

3 Massimiliano Civica intervistato da Attilio Scarpellini, in «Sogno nella notte dell'estate» di William Shakespeare nella traduzione di Massimiliano Civica, a cura di Attilio Scarpellini, Editoria&Spettacolo, 2010

4 Valentina Valentini, «Sue dimore», Palazzo delle Esposizioni, 1996

5 Attilio Scarpellini, «L'angelo rovesciato», Edizioni Idea, 2009

6 «Novo Critico» è un progetto ideato e diretto da Kataklima Teatro, che consiste in una serie di appuntamenti dove di volta in volta un artista presenta dei materiali del proprio lavoro come punto di partenza per una discussione teorica con un critico e con liberi interventi del pubblico.

7 Goffredo Fofi, «I lunghi anni Ottanta, raccontati da Crainz e Lagioia», da *L'Unità* del 18 ottobre 2009; Goffredo Fofi, «Il romanzo degli anni Ottanta», da *Lo Straniero* n°113, novembre 2009.

8 A Roberto Castello e a un nucleo di danzatori da lui chiamati è stata affidata la sigla di chiusura, eseguita dal vivo, del programma di Fabio Fazio e Roberto Saviano «Vieni via con me», andato in onda a novembre del 2010.

9 La carrellata di artisti di quest'ultimo paragrafo, e più in generale quella dell'intero saggio, è necessariamente parziale.



10 Vedi l'articolo di Gerardo Guccini sul teatro dell'Accademia degli Artefatti «Un teatro con parole per raccontare il presente», su La Differenza N°16 – anno II del 27 aprile 2009