

Dieci anni del Teatro delle Moire,
una delle realtà milanesi più vivaci,
e dieci anni di Danae Festival
vengono qui festeggiati da altrettante
riflessioni a cura di artisti
e studiosi della scena contemporanea.

Ten years of the Teatro delle Moire,
one of the most vital Milanese theater groups,
and ten years of the Danae Festival
are here celebrated in ten reflections
offered by artists and scholars
of the contemporary stage.

Macula lutea · Gianni Manzella
Ora serrata · Luca Scarlini
Incisura · Marinella Guatterini
Complesso R / R-Complex · Paolo Dalla Sega
Epitelio / Epithelium · Paolo Ruffini
Diastema · Daniele Del Pozzo
Alveolo / Alveolus · Mariangela Gualtieri
Nucleo ambiguo / Nucleus Ambiguus · Michele Di Stefano
Auricola / Auricle · Danio Manfredini
End · Alessandro Bergonzoni

Con un'intervista a cura di
whit an interview by · Sara Chiappori

anatomie di un corpo scenico

anatomie di un corpo scenico

10 sezioni 10 riflessioni 10 anni di un'esperienza creativa e organizzativa **moire + danae**

a cura di
Teatro delle Moire



Electa

anatomie di un corpo scenico

a cura di
Teatro delle Moire

Electa

Celebre protagonista della cultura scritta e viva grazie alla mitologia greca e a un famoso quadro di Klimt, la figura di Danae rappresenta oggi, nell'immaginario contemporaneo milanese, il festival teatrale che da dieci anni il Teatro delle Moire organizza con successo di pubblico.

Una rassegna a cui l'assessorato al Tempo Libero ha subito aderito con entusiasmo in virtù delle sue forti potenzialità nell'ambito della progettualità e della creatività. Rivolto alle donne, ma pian piano esteso a fermenti artistici nell'ambito del teatro, della musica e della danza, il Festival Danae è ormai un appuntamento consolidato per la nostra città.

Un'importante vetrina per talenti artistici ma anche un'occasione di formazione grazie alla ricca proposta di laboratori e workshop curati da esperti.

Il mio più sincero augurio, nell'anno del decimo compleanno, va quindi al Teatro delle Moire perché possa continuare questo lavoro con la dedizione e la passione di sempre.

Giovanni Terzi

Assessore al Tempo Libero del Comune di Milano

Milano ha sempre dedicato particolare energia alle nuove espressioni dell'arte, dello spettacolo, della creatività in genere. Grazie all'attenzione di molteplici sale, proiettate verso il nuovo, o sensibili al dialogo fra tradizione e innovazione, e grazie a una trama di progetti, festival, rassegne, la città è tuttora il palcoscenico inevitabile per l'emersione e affermazione di nuovi talenti, di ricerche le più spericolate, del dialogo fra linguaggi, ambiti, discipline.

Fra le fucine più spumeggianti è da annoverare senza incertezze "Danae", la vetrina delle nuove tendenze delle arti performative, virate appena di rosa e con ospiti anche internazionali, che il Teatro delle Moire ha condotto fino a oggi, al giro di boa dei dieci anni, sempre con successo e restando fedele al nome della madre di Perseo, legato così profondamente al mito della creatività. Poteva non sedurmi la complementarietà dei due nomi, l'uno legato alla creazione, l'altro alla distruzione, proposta dagli attivisti del gruppo?

Il Teatro delle Moire è una delle realtà più attive a Milano, grazie tanto alla sua attività produttiva, tanto alla realizzazione del Festival Danae che agita la primavera teatrale della città. Lo prova anche la realizzazione di questa pubblicazione, con la quale si festeggia la prima decade di compagnia e festival. Il volume, infatti, rinuncia a ridursi a occasione per conservare la memoria, per farsi strumento di riflessione su alcuni temi proposti con frequenza dal gruppo. Che poi è retto da un duo, già performativo di per sé, assortito com'è nella morfologia dei corpi: un allampanato Attilio Nicoli Cristiani e una generosa Alessandra De Santis, entrambi a recitare ruoli e personaggi molteplici. Ho potuto apprezzare la Danae, o se volete la Moira, del gruppo in veste di “sirenotta”, distesa su un letto marino, in una creazione con più apporti, prodotta da un altro singolare gruppo attivo in città, Animanera, per Palazzo Reale, in due felici occasioni. Nel volume vi sono i contributi di artisti e studiosi, che si interrogano e fanno il punto sulla scena contemporanea.

La creatività del Teatro delle Moire si è applicata, dunque, anche nel gioco enigmistico, per il quale sono state scelte dieci definizioni di parti del corpo, le cui iniziali formassero i nomi MOIRE e DANAE.

L'Assessorato alla Cultura del Comune di Milano, attraverso il Settore Spettacolo, non soltanto ribadisce l'apprezzamento al gruppo, ma in occasione dei dieci anni di attività raddoppia il sostegno economico (che resta comunque inadeguato, lo sappiamo). Perché di realtà come il Teatro delle Moire, e di occasioni come quelle che esso offre alla città, Milano ha bisogno. Con le sue ricerche, le relazioni fra le arti, le sperimentazioni e le invenzioni, le esperienze, sempre verso un pubblico nuovo, il Teatro delle Moire rende più ricca la nostra città, aiutandoci a comprendere i cambiamenti e mantenendo vivo lo spirito necessario alla crescita della creatività.

Vittorio Sgarbi

Assessore alla Cultura del Comune di Milano

Il Festival Danae è stato, in questi dieci anni, prima di tutto un forte motore di rinnovamento nel modo di pensare la cultura a Milano. È un festival di danza e teatro contemporanei, che però ha sempre lavorato secondo moduli e formule non convenzionali. "Danae" ha organizzato performance in luoghi inaspettati, dimostrando che lo spazio della cultura, oggi, supera i confini tradizionali dell'unità di tempo e luogo. Gli spettacoli di “Danae” sono spesso diventati dei progetti indipendenti, esportabili. Un modo di guardare alla cultura dinamico ed eclettico, adattabile, in sintonia con l'anima di Milano, che cerca continuamente nuovi canali di espressione. Anche quest'esigenza, che proviene dal profondo della città, è stata interpretata da “Danae” con spregiudicatezza. Il festival si è confermato negli anni un luogo di osservazione di artisti e idee provenienti non solo dall'Unione Europea (Francia e Germania in testa), ma addirittura da Israele e dal Nord Africa. Accanto a questa vocazione internazionale, che non è rimasta carta bianca o retorica del momento, concretizzandosi invece in opportunità di espressione, vetrina di canovacci e proposte, “Danae” ha insistito nello sforzo di valorizzare i talenti milanesi. È un impegno su cui il Teatro delle Moire ha incontrato l'accordo convinto della Provincia di Milano. La collaborazione storica con “Danae” è per noi motivata dal desiderio di coinvolgere le nuove generazioni di artisti nella costruzione di un palcoscenico per la creatività emergente di Milano. Un discorso che vale per il contemporaneo artistico e anche per il confronto con i movimenti avanguardistici attorno a noi. “Danae” è un laboratorio di questi elementi milanesi e non, un festival di contaminazione e di sperimentazione. È bello che la città possa contare su un Teatro coraggioso, proiettato verso il futuro. La Provincia crede fermamente che il sostegno a realtà di questo tipo, inserite in un tessuto fertile e dinamico, sia il fondamento della politica culturale di una metropoli grande e moderna. È dalla valorizzazione di teatri e di festival come questo che daremo una direzione alla cultura di domani.

Daniela Benelli

Assessore alla Cultura della Provincia di Milano

Il volume che qui si presenta – dedicato al decimo anniversario del Teatro delle Moire e del Festival Danae – offre un contributo di grande valore culturale, volto a illustrare l'attività artistica di una delle compagnie più attive non solo di Milano, ma dell'intera Lombardia. Un contributo che, col sussidio di un apparato esplicativo di altissima qualità, fa meglio intendere la storia, le vicende, i progetti artistico-culturali del Teatro delle Moire e del Festival.

Dieci nomi di prestigio scelti fra i più rappresentativi ospiti della rassegna Danae – ma anche fra intellettuali e critici – hanno voluto celebrare questo evento con una riflessione su temi che stanno particolarmente a cuore alla compagnia; in particolare, muovendo da una definizione anatomica del “corpo”, elemento centrale del Festival e della ricerca che ne forma l'oggetto, gli autori riflettono su un complesso ventaglio di argomenti destinato a divenire parte integrante del dibattito sul teatro contemporaneo. Così il corpo è strumento efficace per raccontare la realtà in cui si vive, è parte di una sintassi contraddittoria che trova la sua ragion d'essere nella società moderna, in bilico tra forma perfetta e deformità.

Sullo sfondo di una produzione varia e articolata, il Teatro delle Moire e “Danae” hanno fortemente intrecciato le loro proposte artistiche alle istanze di un pubblico non omologato, sempre più attento al nuovo e alle nuove performance, catturando così l'attenzione di una platea che non si accontenta dei soliti repertori, ma desidera superare il tradizionale livello di fruizione artistica. L'Assessorato alle Culture, Identità e Autonomie della Lombardia ha così dato valore a questi generosi propositi, contribuendo concretamente alla loro realizzazione. Un prestigioso percorso, una sinergia d'intenti, che non poco ha contribuito a innalzare il teatro lombardo a una dimensione sovranazionale: sicché artisti europei, accanto a illustri protagonisti della scena contemporanea italiana, hanno avuto l'opportunità di apprendere un virtuoso linguaggio rivolto anche alle nuove generazioni.

Complimentandomi con i direttori artistici, Alessandra De Santis e Attilio Nicoli Cristiani per l'impegno profuso a favore della cultura teatrale, mi è gradito osservare come Milano e la Lombardia, ancora una volta, siano al centro di uno straordinario percorso di sperimentazione formale che non poco contribuirà a migliorare l'esperienza teatrale – fra attori e pubblico – nelle più diverse sue forme.

Massimo Zanello

Assessore alle Culture, Identità e Autonomie della Lombardia

Ho pensato a lungo a questo mio intervento. Per la prima volta, nonostante la mia consuetudine allo scrivere, sono stata assalita dal panico. Forse per l'ansia di voler dire quello che mi sta a cuore e la paura che le parole, come spesso accade, tradiscano il senso delle cose.

Mi trovo a essere la porta per entrare nei meandri degli interventi che fanno ricca questa pubblicazione e che ci hanno evitato l'imbarazzo e anche l'inutilità di autocelebrarci. E sono anche la chiave. O meglio, il Teatro delle Moire è la chiave per ritrovare qui tutti assieme artisti e studiosi che hanno accettato di apparire su questo libro, regalandoci i propri pensieri.

Molte, troppe sarebbero le cose da dire su questi ultimi dieci anni di battaglie. Nel riordinare il passato per la creazione di questo libro, abbiamo sorriso, abbiamo ricordato, ci siamo commossi. Quanta strada, quanti cambiamenti, quante imprese, quante persone incontrate. Fa bene a volte ripensare a quel che si è fatto, rincuora, dà coraggio.

A parte le inenarrabili difficoltà a realizzare un festival o a realizzare le proprie creazioni, a parte la continua disattenzione da parte della politica nell'incoraggiare le forze creative di Milano e dell'Italia tutta, a parte l'incapacità della stessa di intercettare i cambiamenti e anche di comprenderli, a parte queste e altre miserie, una domanda ci assilla soprattutto in questi ultimi tempi. La stessa domanda che pone uno degli interpreti dell'ultimo toccante spettacolo di Danio Manfredini, *Il sacro segno dei mostri*: “Ma poi il teatro a cosa serve?” – subito segue la risposta: “A niente”.

È chiaro che questa domanda si pone di frequente. E spesso la risposta è la stessa anche per noi. Ma c'è qualcosa che ci fa andare avanti. Una necessità a frequentare una materia, la sola dentro la quale riusciamo a rintracciare uno spazio per la ricerca di un senso nel nostro percorso di esseri umani. Una forma di fede, forse, che ci fa credere profondamente che il teatro possa servire, pur continuando a chiederci se e come questo nostro agire possa in qualche modo ancora incidere o, ancora meno, possa lasciare un piccolo infinitesimo segno del nostro passaggio in qualcosa, in qualcuno. Crediamo fermamente che il teatro sia un territorio di pericolo e di assunzione del rischio. L'ultimo luogo (non fisico) di libertà, di estrema libertà, non del pensiero, ché quello non può portarcelo via nessuno, ma della possibilità di esprimerlo in un'infinità di modi e di linguaggi. Uno dei pochi ambiti, se non l'unico, in cui si può ancora riflettere sul presente e sulla scena in stretto e continuo dialogo con il pubblico, infischandosene dell'audience, dei numeri e dei risultati. È una possibilità. Ed è per questa possibilità che stiamo qui.

In questi anni abbiamo sofferto di molte mancanze. Non abbiamo mai avuto un nostro spazio da abitare e questo, a lungo andare, ha pesato. Siamo quindi stati indotti a trovare formule nuove per la creazione e la sopravvivenza, che ci consentissero di continuare a frequentare la materia. Abbiamo anche immaginato un contesto, un festival, che fosse occasione di scambio e di visibilità per altre realtà che condividono per la maggior parte le stesse nostre difficoltà. Abbiamo cercato di operare – per quanti errori abbiamo potuto fare – con onestà nei confronti di noi stessi e nei confronti degli artisti per i quali c'è sempre meno rispetto in questo nostro Paese.

Siamo diventati grandi e la nostra creatura più impegnativa, “Danae”, è cresciuta con noi. Compie dieci anni. E questo è un fatto.

L'abbiamo coltivata con passione e mi sento di dire che ora siamo in grado di intercettare e programmare alcune delle compagnie più significative italiane e straniere, la maggior parte delle quali ha avuto con “Danae” l'unica possibilità di presentarsi a Milano.

Nel nostro artigianale, ostinato operare e dal nostro parziale osservatorio di “agitatori” culturali, sappiamo che ben poco si è fatto e si fa per seminare nella prospettiva di un cambiamento, di una crescita e di un ricambio. Ci sono pochi, pochissimi agricoltori. Pochissimi zappano, rivoltano, seminano nel silenzio, nell'attesa, nella cura.

Nell'attuale contesto politico e culturale dobbiamo combattere strenuamente per restare fedeli a noi stessi. Per non trasformarci in burocrati e ragionieri, per non aderire alla Milano da bere, per continuare a sentirci scomodi, per cercare di agire secondo quel “modo femminile” che è stato uno degli spunti iniziali del nostro festival e cioè tentando di trascendere i nostri interessi personali in favore di progetti e interessi comuni, sapendo che tutto questo ha un prezzo.

Abbiamo creduto fosse importante prendere per sé, rubare gli spazi possibili, senza aspettare che questi ci venissero dati, abbiamo cercato e trovato crepe in cui operare; voglio pensare e sperare che tutto il poco che abbiamo realizzato sia servito e possa ancora servire come passaggio, come ponte per le generazioni presenti e future.

E ora: buon compleanno a me, buon compleanno ad Attilio e buon compleanno ai nostri compagni e alle nostre compagne di ventura.

Alessandra De Santis

per il Teatro delle Moire

C'è una parola che informa e struttura questo catalogo: anatomia. Ci sembrava che l'“arte di esaminare un corpo separandone le parti per conoscerne la interna struttura e le funzioni” potesse fare al caso nostro; da qui siamo partiti, cercando una regola e assumendo un codice, constatando infine, una volta di più, che il corpo è strumento e insieme materia prima della nostra indagine, misura esatta e necessaria, parametro assoluto dal quale traggono origine tutte le altre tematiche legate alla scena e alla rappresentazione. Radice sensibile delle manifestazioni emotive, sezionato e parcellizzato il corpo diventa metafora organica per esprimere i nostri stati d'animo, potremo dire di avere cuore, stomaco o fegato per esempio: rappresenta così altro da sé e pertiene al linguaggio simbolico. Il gioco ci sembrava divertente, e siamo andati oltre, fino a comporre una specie di “corpo poetico”, o se si vuole un *monstrum*. Un atlante anatomico in mano, abbiamo individuato tra i tanti quei nomi che per noi fossero più enigmatici, evocativi e non rimandassero immediatamente alla fisicità corporea, che in qualche modo infine potessero prestarsi ad altri ambiti, potessero dilatarsi fino a contenere e accogliere una riflessione sull'evoluzione della scena teatrale contemporanea. Dieci sezioni corporee, alcune infinitesimali e nascoste (auricola), altre molto estese, visibili e a diretto contatto con l'ambiente esterno (epitelio), ciascuna scelta anche con un'iniziale che potesse andare a comporre, se letta in sequenza con quella delle altre, i nomi di “Moire” e “Danae”. Una sorta di giochino enigmistico dunque, un acrostico da cui muovere per trovare una via, una sequenzialità tra le pagine di questo catalogo. Le parti e il tutto.

Ci siamo divertiti a immaginare un corpo sproporzionatamente occhiuto, dove il meccanismo dello sguardo viene indagato spostando l'attenzione ora su una “zona oscura” che necessita di occhi nuovi per essere guardata e di uno “sguardo altro” puntato su una scena in cerca continua, che sperimenta e si contrappone alla grigia routine di certa prosa senza più qualità; ora sulla duplice possibilità del processo visivo, dove il confine tra il guardare e il vedere non è solo limite fisico, ma è anzi “perfetta rappresentazione di una diversa visione del reale”. Mancante di certi organi e ipertrofico per certe altre parti, il corpo che qui consideriamo possiede incisure fisiche legate a doppio filo all'“incidere” e dunque alla specifica funzione che la critica dovrebbe esercitare su tutti gli aspetti della cultura e della società. È un essere macrocefalo, del suo cervello prevale la parte profondamente arcaica, quel complesso R sede dell'aggressività, del senso del territorio e delle gerarchie sociali, che lo porta lontano da luoghi e scene convenzionali, per muoversi in uno spazio urbano da difendere e da ri-occupare, per ri-creare e ri-crearsi. Ecco allora l'epitelio, la superficie – e non la superficialità – di un corpo che si mostra, di quel

corpo scenico che oggi “bisogna inventare o ricostruire nella nostra immaginazione”, che ci viene restituito nuovo e cambiato dalla percezione e dallo sguardo dello spettatore. Siamo alla bocca e ai denti, a quello spazio che tra questi si crea per sottrazione o per mancanza, a quel vuoto che può essere colmato, sul quale si lavora con tenacia, ridisegnando la definizione di femminile e promuovendo “una personale estetica della differenza”. Così il Teatro delle Moire, esempio concreto di come certi fatti sorprendenti accadano “nel piccolo piccolo, nel poco” di realtà che molti si ostinano a non voler conoscere.

Infine è col cuore che il nostro “mirabile uomo” si pone in ascolto, nella speranza di cogliere qualcosa, come “un'onda silenziosa, quel silenzio che sta alla base della grande arte”, fiducioso che questa possa raggiungerlo “anche in mezzo al rumore nel quale viviamo” e che ancora una volta riesca a sorprenderlo.

Fin qui gli artisti e gli studiosi che, offrendoci il loro sapiente punto di vista su alcune delle tematiche che più ci stavano a cuore, hanno gentilmente partecipato, diventando nostri complici, affinché questo nostro gioco prendesse forma e potesse trasformarsi in un libro. Ma la forma del catalogo presuppone anche altro. Un catalogo infatti enumera, elenca, ordina, sistema, mostra. È l'esito finale di una raccolta minuziosa e scrupolosa di dati e di informazioni inventariati con rigore: è un repertorio che si compone selezionando quegli elementi vari e assortiti, tutti appartenenti allo stesso genere di cose, indicazioni utili alla presentazione e alla comprensione di un tema e qualche volta occasione celebrativa dell'argomento stesso.

1999-2008, un decennio per accumulare notizie, segnalare “percorsi e tracce di un nuovo teatro”, testimoniare sconfitte e vittorie, contare tutti gli spettacoli, quelli pensati e realizzati, quelli ancora da pensare e quelli difficili da realizzare, denunciare difficoltà, accogliere compagnie, offrire opportunità, inventare nuovi spazi e nuove forme di produzione, creare scene alternative, interpretare nuovi scenari, sperimentare nuovi linguaggi, ricordare nomi di attrici e attori, ringraziare amici e compagni di lavoro che hanno lasciato un'impronta o ancor di più che continuano a dialogare e a tessere rapporti umani e artistici con il Teatro delle Moire e con “Danae”. Infine testimoniare una passione. Buon compleanno.

Barbara Panzeri

Barbara Panzeri lavora come caporedattrice per le Edizioni Ubulibri ed è direttrice esecutiva del *Patalogo. Annuario dello spettacolo*. Si occupa attivamente di scrittura e di drammaturgia, collaborando talvolta con giovani compagnie.

Conversazione con Sara Chiappori

Sono due guerriglieri gentili, Alessandra De Santis e Attilio Nicoli Cristiani, fondatori e anime artistiche del Teatro delle Moire. Determinati, anzi implacabili. Ma con la leggerezza di chi ha scelto di usare le armi dell'ironia, del gusto scanzonato per il gioco, della smorfia impertinente. Anche a costo di passare per naïf. In questi dieci anni, antagonisti, eccentrici e garbati hanno abitato lo spazio della scena milanese e non solo, occupandola progressivamente con la sfrontata estetica pop delle loro performance e, insieme, con il Festival Danae, piccolo miracolo organizzativo che riconcilia con l'abusato concetto di "off".

Cominciamo dall'inizio. Dai due nomi mitologici che vi siete dati, per esempio. Teatro delle Moire e Danae.

Alessandra: Moire per una serie di motivi, tra cui anche quello numerico, perché all'inizio eravamo in tre. Con noi c'era Corrado Piazzetta, con cui venivamo dall'esperienza del gruppo Metropolis. Oltre al numero tre, il nuovo nome doveva dare conto anche della nostra situazione di passaggio, del nostro stare in bilico. Le tre figlie di Zeus che tessono, svolgono e tagliano il filo della vita ci sembravano una buona immagine. Che poteva capovolgersi anche in uno sberleffo, scaramantico, una pernacchia alla morte.

Attilio: È un'immagine legata all'idea di ineluttabilità: il teatro come luogo inevitabile. Per quanto male ci stiamo, non riusciamo a pensarci altrove.

Danae invece era la madre di Perseo, fecondata da Zeus sotto forma di pioggia dorata. Perché avete chiamato così il vostro festival?

Alessandra: Le prime edizioni erano concentrate sulla creatività al femminile, sulla sua forza capace di dare la vita anche nelle condizioni meno adatte. Il mito di Danae, che riesce a generare pur rinchiusa in una torre, ci sembrava perfetto.

Attilio: Ci interessavano progetti la cui idea generatrice venisse da una donna, coreografa, regista o drammaturga che fosse. Il potere creativo del femminile...

Eppure non siete mai stati un festival gender.

Alessandra: Non in senso stretto, anche se il concetto di differenza ci ha sempre interessati. È fuor di dubbio che esiste ancora un pensiero unico dominante, che è quello maschile. In quanto artisti, lavorare sul femminile e sui suoi principi (la relazione, l'accoglienza, la comprensione), significava imparare a spostare lo sguardo. Invitando il nostro pubblico a fare altrettanto.

Facciamo un po' di amarcord. Le prime edizioni al Teatro Out Off, che allora stava in via Dupré. Me le ricordo bene.

Abbastanza sgangherate, molto underground.

Attilio: Non sapevamo nulla di organizzazione, di finanziamenti e legislazioni varie. Abbiamo appreso tutto a nostre spese e attraverso i nostri sbagli. Facevamo tutto da casa, senza nemmeno i cellulari che, da ingenui teatranti duri e puri, rifiutavamo. La prima edizione di "Danae" è del marzo 1999. Una cosa minuscola, arrangiata con poche lire, ma in cui credevamo moltissimo.

Alessandra: Oltre al mio spettacolo su Camille Claudel, ospitavamo prevalentemente artiste del territorio, che conoscevamo personalmente, incontrate soprattutto quando orbitavamo intorno ai seminari di Danio Manfredini, che è poi il nostro maestro.

Quindi anche degli irregolari come voi hanno avuto dei maestri...

Alessandra: Ma ci siamo scelti uno come Danio, un cane sciolto, rigoroso, coerente e senza pregiudizi. Da lui abbiamo imparato a coltivare la nostra anima anarchica. È l'artista che ci ha maggiormente segnati e nel quale abbiamo immediatamente riconosciuto quello che stavamo cercando dentro noi stessi.

Attilio: Più che di maestri parlerei di incontri. In fondo "Danae" nasce soprattutto come occasione per costruire relazioni, rafforzare i rapporti e averne cura. Penso a figure per me fondamentali come Monica Francia, che mi ha voluto come danzatore nella sua compagnia. Ma anche a Michele Di Stefano, che ho conosciuto quando lavoravo con Monica, e che ho coinvolto nel nostro festival. È stato a seguito dell'incontro con lui che è nata in noi l'idea di creare "Perseo", la sezione al maschile inserita nell'edizione del 2001 con ospiti come Ascanio Celestini e Leonardo Capuano.

Con l'edizione del 2001 "Danae" fa il primo salto. Da estrosa rassegna di nicchia a festival che si apre anche verso l'estero.

Alessandra: Diciamo che con quell'edizione il salto lo abbiamo fatto noi. Da artisti che si improvvisano organizzatori per necessità a curatori molto più consapevoli. Cominciamo a girare per l'Europa, a coinvolgere gli Istituti di Cultura per invitare ospiti dall'estero. Nel 2001 apriamo una finestra sulla Spagna con il gruppo Conservas e con Sol Picó.

Attilio: Ma quello è anche l'anno in cui cominciamo a uscire dal teatro, inteso come spazio fisico e convenzionale. La prima tappa è l'occupazione delle cantine dell'Out Off per il *Peep Show* di Anna Albertarelli e Catia Della Muta.

Da qui "Danae" comincia a mostrare la sua vocazione nomade e vagabonda, insofferente verso i codici e gli spazi istituzionali...

Una specie di ribellione al teatro, ma anche alla danza, con una decisa sterzata verso i territori della performance.

Alessandra: Il teatro è una questione di persone, è quel che si crea tra chi lo fa e chi lo guarda. A teatro dovrebbe succedere qualcosa, lo spettatore dovrebbe tornare a casa "diverso" da prima, magari anche solo per una visione, un'immagine rubata dentro un intero spettacolo. Ci spaventa e ci deprime un pubblico passivo che fa massa addormentata.

Attilio: È per questo che anche nelle nostre creazioni, cerchiamo di provocare il pubblico, di coinvolgerlo su temi che riguardino direttamente il nostro presente, le emozioni più immediate.

Facciamo una piccola parentesi sul vostro lavoro artistico, che si evolve parallelamente a "Danae". Tutte le vostre performance,

dall'esplorazione dei personaggi disneyani ad *Assaggi da Vetrina* in cui occupavate le vetrine dei negozi con corpi femminili ingabbiati

nei loro archetipi, fino al recente progetto dedicato all'icona trash di Britney Spears, mi sembrano accomunate da due fattori:

l'interesse verso l'immaginario pop e il protagonismo assoluto del corpo.

Attilio: Il corpo è lo strumento più efficace per comunicare e veicolare immagini. Niente esprime meglio il disagio contemporaneo. Non ci interessa il corpo perfetto. Anzi amiamo i corpi franti, deformi, diversi. Corpi che non si riconoscono più e diventano segni, si fanno alfabeto primario. Da questo punto di vista ci entusiasmano sia i corpi strutturati dentro una coreografia, sia i corpi alla Duane Hanson.

Alessandra: Oggi si parla moltissimo di corpo, trasformato in oggetto di culto. È il trionfo esasperato della sua immagine di perfezione: la magrezza, la forma fisica, l'estetica patinata. Noi andiamo nella direzione opposta, affermando l'esistenza di corpi diversi, dell'originalità di ogni essere umano e di una possibilità di bellezza non appiattita su alcun modello.

Attilio: La scelta dell'immaginario pop è invece dovuta a fattori diversi. Le figure di Disney, Biancaneve e Minnie sono pensate per agire in esterni e inserirsi in contesti urbani diversi, da una piazza rinascimentale a un centro commerciale. Devono essere immediatamente riconoscibili, intercettando l'attenzione dei passanti colti di sorpresa. In più c'è il gioco della deformazione e del ribaltamento: ottengono il risultato opposto al mondo incantato di Disney, sono maschere inquietanti. Le due Biancaneve che vagano per la città sono più simili alle gemelline di *Shining* che alle protagoniste di una fiaba.

Alessandra: È un modo per ribaltare i cliché, per contaminarsi con il presente e viverne le contraddizioni. In questo senso, il progetto *Absolutely Britney* è ancora più radicale. Se milioni di persone nel mondo hanno almeno un suo disco in casa, qualcosa vorrà pur dire. La cultura contemporanea è anche questo: ci preme indagarla. E lo facciamo invitando le persone a trasformarsi in quell'icona, a osare con il tema del travestimento, della maschera, dell'esibizione di sé e del proprio corpo. Chiunque può essere Britney Spears, scippando le diverse identità del più vuoto dei miti contemporanei. Giocare con questo modello è anche una scelta contro un certo snobismo che affligge il nostro teatro e la nostra danza.

Un manifesto anti intellettuale?

Alessandra: Una dichiarazione anti intellettualistica direi, con tutti i rischi che questo comporta, come quello per esempio di essere accomunati a ciò che indaghiamo. Insomma ci interessa mescolare l'alto e il basso. Anzi per me non esistono una cultura bassa e una alta, esiste la cultura che ha anche a che vedere con l'insieme dei comportamenti. Ogni fenomeno del nostro tempo ci parla del presente e non solo, pur con linguaggi differenti. Quello che conta è l'uso che se ne fa.

Torniamo a "Danae", che nel 2002 lascia l'Out Off e occupa diversi spazi della città, dal Litta allo Spazio Xpò,

dalla stazione di Cadorna all'Officina Treni di Novate, da San Celso alle vetrine di corso Garibaldi. Sempre meno "al femminile"

in senso stretto e sempre più aperta alla contaminazione. Con ospiti come la Valdoca, Monica Francia, Mk...

Attilio: Un'edizione importante, faticosissima ma piena di meraviglie. L'inizio della collaborazione con

la Valdoca, che poi tornerà per altre quattro edizioni, lo spettacolo di Monica Francia itinerante sui treni...

Nel 2002 occupiamo la città.

Alessandra: È anche il primo anno dei nostri *Assaggi da Vetrina*, con cui poi andremo al Festival di Rovereto Oriente e Occidente.

Negli ultimi anni "Danae" diventa crocevia di esperienze e temi diversi. Fiabe e pornografia, esibizionismo e voyeurismo, eros e morte,

globalizzazione e disagio, identità e frammentazione. Parallelamente anche i linguaggi ospitati nel festival disegnano una geografia

eterogenea. Penso alla danza di Virgilio Sieni, alla ricerca teatrale dei Lenz, alle rigorose partiture coreografiche di Yasmeen Godder,

alle irriverenze performative di Sara Wiktorowicz, all'indagine sul corpo di Sonia Brunelli, Francesca Proia, Silvia Rampelli, agli enigmi

di Kinkaleri, ai nomadismi underground delle scatenate feste notturne organizzate da Animanera...

Attilio: "Danae" è un po' come un figlio, che cresce, cambia e comincia a camminare da solo. Quando è piccolo lo manipoli come vuoi, poi devi lasciarlo andare. Tu continui a rispecchiarti in lui, anche se prende strade che non ti corrispondono immediatamente. A mio parere, se c'è una cosa che accomuna le esperienze artistiche raccontate da "Danae" in questi anni è la connessione con il presente, la schizofrenia connessa allo spirito del tempo, la fluidità necessaria alla sopravvivenza.

Alessandra: Spesso ci domandiamo cosa sia diventato "Danae". Difficile rispondere. Quel che posso dire è che abbiamo bisogno di voler bene agli artisti e alle persone che lavorano con noi. Se artisti di grande rilievo della scena nazionale e internazionale dimostrano una grande disponibilità nel proporsi a cachet ridotti pur di esserci, vuol dire che la relazione, umana e creativa, è al primo posto. È una questione di cura, come quando tieni fertile un terreno per farlo germogliare. Ecco, mi sembra che "Danae" sia un luogo dove germogliano rapporti.

Dieci anni sono una ricorrenza importante. Più che un bilancio, vi chiederei una piccola proiezione sul futuro.

Alessandra: Credo che un festival come "Danae" abbia senso di esistere fino a quando saprà creare e raccogliere entusiasmo, curiosità, sguardi non omologati. Sia per quanto riguarda noi sia per quanto riguarda il nostro pubblico, che continuiamo a non dare per scontato e a considerare un mistero da interrogare ogni volta.

Attilio: A volte ho pensato seriamente che fosse il caso di chiudere. Anche perché la mole di lavoro che "Danae" comporta ci tiene lontani dal nostro lavoro artistico. Ma questa conflittualità tra la concentrazione solitaria necessaria al progetto creativo e l'apertura verso l'esterno, altrettanto necessaria, richiesta dall'organizzazione di un festival, è un sintomo del nostro tempo. "Danae" è anche un modo per rimanere agganciati alla realtà, per misurarci con quel che accade intorno a noi, per contaminarci con il cambiamento.

Sara Chiappori, giornalista, vive e lavora a Milano. Si occupa di cultura e spettacoli, con un'attenzione particolare al teatro. Collabora, tra

gli altri, con il quotidiano "la Repubblica", e con i periodici "TuttoMilano", "D - La Repubblica delle Donne", "Diario", "GQ", "Hystrio".

12
Macula lutea
Gianni Manzella

19
Ora serrata
Luca Scarlini

25
Incisura
Marinella Guatterini

31
Complesso R
Paolo Dalla Sega

36
Epitelio
Paolo Ruffini

57
Diastema
Daniele Del Pozzo

62
Alveolo
Mariangela Gualtieri

69
Nucleo ambiguo
Michele Di Stefano

74
Auricola
Danio Manfredini

81
End
Alessandro Bergonzoni

92
English Text

MOIRE + DANAE



M

M A C C U L A L U T E A



Macula lutea

È una zona della retina di forma ellittica situata nel polo posteriore dell'occhio. Nel suo centro è presente una piccola depressione, in cui la retina possiede i coni, fotorecettori specializzati per la percezione dei colori e la visione diurna. Nella periferia della macula lutea sono situati i bastoncelli, fotorecettori specifici per la visione crepuscolare.





Dalla parte oscura dello sguardo

Solo i crepuscoli sono chiaroveggenti

La mia posizione è chiara, all'apparenza. Consolidata dall'uso e dal tempo. Sono seduto qui, davanti al luogo che convenzionalmente prende il nome di scena. Questo è lo spazio che mi compete, in quanto spettatore. Da questa posizione il mio sguardo si allarga allo spazio scenico che ho di fronte. Consapevole della distanza critica che mi separa da esso. Se poi il luogo in cui sono seduto porta i segni della storia e dei secoli (la platea di un ottocentesco teatro di tradizione, gli spalti del teatro greco di Siracusa...) posso persino percepire, quasi fisicamente, la presenza di chi mi ha preceduto in quel posto. E sentirmi confermato nella mia posizione, come dentro una tradizione. Anche loro sono stati qui. Il loro sguardo si è posato su queste stesse pietre. Lì qualcosa è accaduto.

Da dove viene allora questo senso di precarietà, questa strana incertezza che tende i nervi dell'attenzione fisica, mentre guardo il corpo che ha preso ambiguamente possesso della scena? Come se non solo il mio potere di giudizio, ma anche quello descrittivo si fosse affievolito. Cos'è quel corpo enigmatico, dall'identità imprevedibile? Qualcosa meno di un personaggio, qualcosa di più di una situazione. Forse creatura dell'interprete, o sua maschera. Un fantasma verrebbe da dire. E tuttavia presente eccome, fisicamente, perché almeno sulla verità di quel corpo in scena non si può dubitare. Un fantasma che si ribella al suo autore allora? O anche la ribellione è un fantasma dell'autore?

Sono le domande che si pone lo spettatore, costretto a fare i conti con la frontalità dello sguardo a cui è condannato. Nel dubbio che sarebbe invece necessario un altro sguardo, più obliquo o trasversale, per penetrare quella realtà opaca, sfuggente. O capace di mettere in gioco una visione crepuscolare, se è vero l'assunto del mago Cotrone dei pirandelliani *Giganti della montagna*, che solo i crepuscoli sono chiaroveggenti.

I. Intermezzo o un nuovo sguardo per un nuovo teatro

Fu allora. Negli anni sessanta cominciava ad agire un nuovo teatro che poneva al centro della propria azione la scrittura scenica, cioè un principio com-

positivo fondato sul montaggio dei diversi elementi del linguaggio scenico, lo spazio come la parola, l'immagine come il gesto, il suono come il movimento. Che vuol dire togliere al testo *prescritto* la funzione dominante di cui aveva goduto fin lì, non più punto di partenza e tanto meno scopo della rappresentazione. Restituendo all'uomo di teatro il ruolo di autore dell'evento scenico e a quest'ultimo la propria autonomia in quanto fatto artistico. Teatro in quanto teatro.

Erano i *Mysteries* del magnifico teatro vivente di Beck e Malina. Era Peter Brook che lasciava le scene londinesi e si rivolgeva ad Artaud alla ricerca di un "teatro della crudeltà". Era Carmelo Bene che smontava criticamente i "classici" per sospendere l'azione drammatica e riempire di vita il tempo scenico che vi si apriva. La vita, ecco. Che d'improvviso si fa avanti. Senza una vera transizione. Senza sipari che si aprano o chiudano a ritagliare il tempo extraquotidiano dell'evento teatrale. Come un gorgo o un flusso in cui si finisce dentro.

Nuovo teatro lo si era voluto chiamare, in quegli anni densi di novità. Forse per esorcizzare la brutta parola di avanguardia, con quel tanto di sapore militare: quasi che si trattasse di una pattuglia inviata in avanscoperta, per preparare il terreno all'avanzata delle truppe. Cosa per altro che l'avanguardia storica aveva sempre rifiutato di essere. Ché anzi quel teatro aveva posto con forza la questione del proprio superamento in una prassi rivoluzionaria, rivendicando la libertà di rimanere possibilità incompiuta, fra salvezza e perdizione.

La prima prova di forza del nuovo teatro si esauriva però nel fatidico '68 con la constatazione di una impotenza, o di una impossibilità, proprio rispetto al pubblico che doveva esserne il destinatario. Teatro dell'errore, lo chiameremo allora Leo e Perla andandosene al *sudd* di Marigliano, mentre il Living si dissolverà per generosità scegliendo la strada o le *favelas* piuttosto che i velluti dei teatri. Ma proprio a partire da lì, da quella sconfitta, il lavoro dei gruppi e degli artisti si sarebbe tradotto in un'utopia di rinnovamento di pratica artistica, e di vita, rinnovando anche errori e furori di una ribellione soggettiva. Cambiare la vita attraverso il teatro, non viceversa. Ed ecco allora, sul finire degli anni settanta, una seconda prova di forza già indirizzata nella consapevolezza di un "dopo", cioè del superamento del concetto stesso di avanguardia, per rifiuto dei padri e richiesta di radicale rifondazione del linguaggio artistico, preludio al recupero *spettacolare* di operatività del decennio successivo, aperto non a caso a tutte le forme della cultura di massa.

Ma intanto quel nuovo teatro reclamava con forza un nuovo sguardo, una nuova disponibilità dello spettatore a confrontarsi con l'evento scenico in quanto tale, rinunciando ai comodi appigli dell'interpretazione. La disponibilità a lasciarsi sorprendere dall'altro (e da se stessi). Senza la rete di protezione del dramma. Senza possibilità di rispecchiamenti, di catarsi o di consolazione. Senza uscita di sicurezza, insomma. Che vuol dire anche una rinnovata responsabilità politica, giacché la politica

del teatro sta tutta nel punto d'incontro fra percezione ed esperienza vissuta, e nella memoria dell'immagine che vi si produce, di contro all'indifferenza prodotta dall'onnipresente immagine dei media.

Ma oggi?

Se la notizia della dipartita della modernità è forse un'esagerazione, non c'è dubbio che lo scenario del mondo è davvero mutato. E non di un semplice mutamento stilistico si tratta, la trasformazione culturale è andata di pari passo con quella produttiva in cui si è ristrutturato lo spazio del capitale, la produzione estetica si è integrata nella produzione delle merci. Sicché sembra delinearsi un nuovo spazio globale che abolisce ogni distanza critica e incorpora ogni spinta culturale. Anche quelle all'apparenza più antagoniste. L'approdo a questa neo-modernità rende improponibile la possibilità stessa di una "avanguardia" capace di minare il consenso e pone la questione di un riposizionamento dello sguardo.

Non vale solo la considerazione che lo sguardo (e la scrittura che ne segue, perché uno sguardo c'è solo in quanto soggetto capace di elaborare ciò che ha visto) compie sempre una traduzione. O per dir meglio: una riscrittura. Come fa il lettore di un libro o di una poesia, che la riscrive leggendola.

Lo sguardo è sempre interno all'evento – e lo modifica. Vale anche qui infatti quel principio di indeterminazione per cui la presenza dell'osservatore modifica inevitabilmente l'oggetto osservato e dunque è vana ogni pretesa di oggettività dello sguardo. E men che mai una pretesa di verità della visione. Ogni visione è parziale e frutto *anche* dello sguardo dell'osservatore, giacché non conosciamo l'evento senza quello sguardo. Anzi, solo una prospettiva parziale permette uno sguardo oggettivo.

Ma anche lo spettatore è *guardato* dallo spettacolo, e ne è cambiato. O così dovrebbe essere. E si producono allora due moti a luogo che richiedono un punto di incontro. Uno spazio/oggetto dove possono ritrovarsi insieme lo sguardo e l'evento.

Torna in mente la richiesta *alta* di Carmelo Bene. Di uno spettatore critico, anzi: uno "spettatore estetico", cioè a suo modo artista, capace di sognare un proprio spettacolo. Se l'attore è colui che è capace di *agere*, cioè letteralmente di "portar via" lo spettatore, da un'altra parte, perché l'evento si compia è necessario anche uno spettatore che sia capace di farsi portar via. Disposto a essere posseduto, giacché non c'è niente da capire. Lì comincia la sua partita doppia: essere nel "qui e ora" dell'evento e però continuare poi da solo il proprio gioco. Là dove risuona il grido di Rimbaud, io è un altro.

La scena della contemporaneità ci dice che l'altro è lì su quel palcoscenico. Che lì lo spettatore deve trovare da sé il proprio altro.

II. Intermezzo o della ricerca di contemporaneità

Secondo il dizionario etimologico, contemporaneo è ciò che vive o si verifica nello stesso tempo. La definizione suona semplice, plausibile, facilmente applicabile. Ha persino un certo fascino evocativo di mondi che ci vivono intorno. Giacché ci è contemporaneo ciò che vive o si verifica nel nostro tempo.

E la scena è allora la più contemporanea delle arti, nel suo vivere il "qui e ora" dell'evento. Il teatro non può che essere contemporaneo, già ammonivano del resto i cari maestri, intendendo: il teatro non può essere compreso fra dieci o cento anni, a differenza di un libro, o forse di un film.

Eppure, già a metterla giù così, semplice semplice, si vede subito che non tutto combacia. Cosa vuol dire *comprendere*? E *chi* dovrebbe comprendere? E che cos'è che *vive*? Perché c'è un teatro che ci sembra *morto*, che certo non ci è contemporaneo. Che non sentiamo tale. Di questo almeno siamo ragionevolmente certi. È l'orrenda senescenza del teatro di *prosa*, cioè del teatro di rappresentazione. È l'avvilente routine degli stabili o non stabili, che fanno a gara nella rincorsa al teatro commerciale, incanagliati dentro la logica mortificante dello scambio di spettacoli senza qualità, incapaci di trasmettere una tradizione e di far crescere una nuova generazione di artisti. È la dilagante pornografia di spettacoli tanto più costosi quanto inutili, di mystificate ambizioni *colte* e reale ricerca del consenso più facile e illusorio, scenografie oceaniche, testi *impegnati* su problematiche di nessun conto ma con un attore di cassetta.

Se non che questa malattia dei teatri pubblici e privati non è mortale (purtroppo), anzi il carcinoma genera ingrassamento. È una grigia apocalisse quella che vive l'apparato teatrale italiano. Non una morte fiammeggiante ma al contrario una sopravvivenza oltraggiosa, in cui prosperano mediocri cortigiani. Ma dire quel che invece vive, e dunque ci è contemporaneo, ecco che già ci sembra problematico. Tanto che verrebbe voglia di rifugiarsi nella negazione, là dove suona il poetico "quel che non siamo / quel che non vogliamo". Non vorremmo che la contemporaneità venisse ridotta a sinonimo di marginalità, ecco. Formule belle e pronte certo non ce ne sono. C'è una sensibilità degli artisti per il nuovo, per la sperimentazione: contemporanea potrebbe allora essere un'attitudine dello spettatore a mettersi in contatto con questa sensibilità, che appartiene da sempre al presente dell'esperienza artistica. L'unificazione dei teatri, per usare una formula degli anni ottanta, ha rotto argini e liberato energie, mescolato le carte delle discipline, invogliato gli artisti a misurarsi su terreni diversi dal proprio. Qui stiamo, voglio dire su questo terreno vago, e non se ne sfugge.

La contemporaneità insomma è un problema. Vuol

dire: come bisogna porsi di fronte a forme artistiche che sperimentano il nuovo ed escono dai canoni del conosciuto? Di più ancora: che spesso appaiono ai più brutte, sgradevoli, noiose, incomprensibili. Giacché la sgradevolezza è sovente inscritta nello statuto della contemporaneità e "non si capisce" è sovente la reazione che suscita.

E qui siamo di fronte di nuovo all'altro termine del problema. Quel *chi* di cui si diceva, senza di cui l'esperienza della scena non ha luogo e senso – anche questo ci hanno insegnato i cari maestri. Che intanto, il *chi*, lo spettatore insomma (anche scrivente), dovrebbe almeno aver messo da parte la pretesa di comprendere a ogni costo, e "tutto e subito". E aver invece compreso che quel che viene dalla scena, quando c'è, è un'emozione, cioè qualcosa in grado di provocare un *motus* secondo il sunnominato dizionario, un movimento interiore, un gorgoglio, un rimescolamento delle nostre troppo placide acque interne, un po' di sana confusione nelle nostre sedimentate convinzioni. Perché oggi non di forme nuove c'è bisogno, come invocava quel tal giovane personaggio cechoviano. Abbiamo bisogno di guardare con occhi nuovi.

Sono seduto qui, davanti a una scena che mi comunica un senso di insicurezza, che lascia la traccia di un vago malessere. E mi ricorda che da secoli lontani sta a fondamento del teatro un irraggiungibile, una zona oscura che esige di essere guardata e costringe a distogliere lo sguardo. Testimone di una possibile verità del linguaggio, contro i dispositivi totalitari del potere.

Gianni Manzella è scrittore e studioso indisciplinato di teatro e altre arti viventi. Fra i suoi libri è *La bellezza amara*, romanzo-saggio dedicato alla vita nell'arte di Leo de Berardinis. Collabora da parecchi anni alle pagine culturali del quotidiano "Il manifesto". Ha fondato e dirige la rivista "art'ò cultura e politica delle arti sceniche".

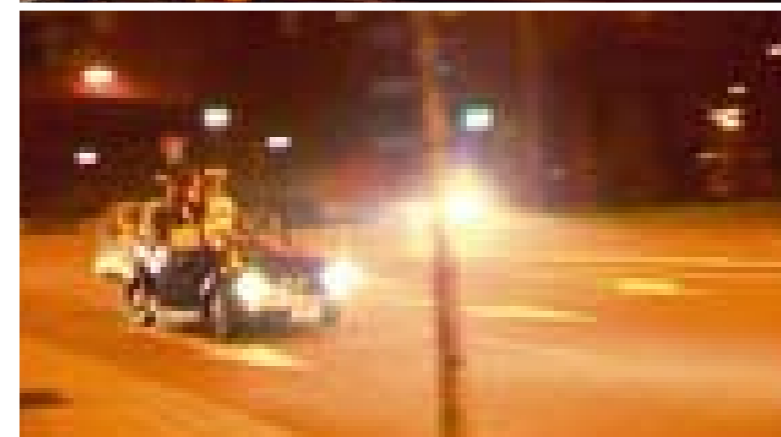
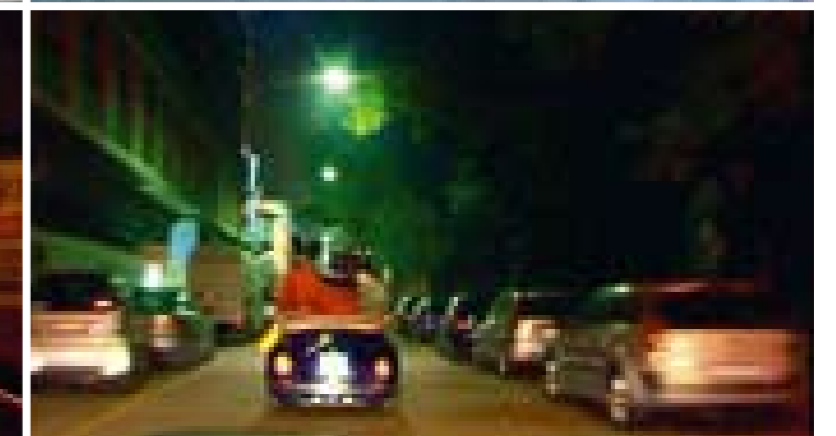
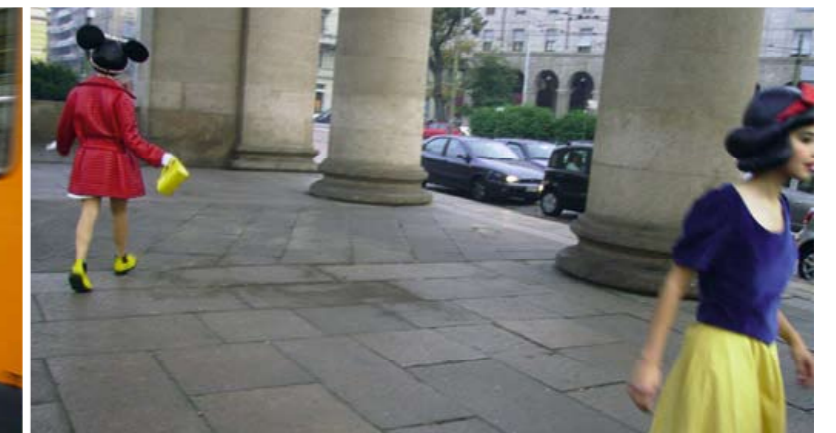


Ora serrata

Situata all'interno della retina, l'ora serrata è una linea sinuosa di confine, determinata da un brusco cambiamento di struttura. Divide la retina in due parti, quella posteriore od ottica caratterizzata dalla presenza dei fotorecettori e la parte anteriore, o parte cieca, priva invece di fotorecettori.



O
R
A
S
E
R
R
A
T
A



Ora serrata retinae:
per una teologia dello sguardo

Sant'Agostino al tramonto della classicità spiega una volta per tutte per l'era seguente quale sia la suggestione primaria di ogni spettacolo: l'entrata nel circo o in altro luogo dove si svolge una tensione mimetica equivale infatti di per sé all'ingresso in un mondo diverso, altro, affascinante e pericoloso. La porta della percezione, gli occhi, è quella da cui entra anche la violenza di una macchina del gesto dalle ripercussioni imprevedibili, allorché si dispiegano i cruenti giochi del teatro, le finzioni, subito definite disoneste, eppure così seducenti, fondando quella che sarà la continua relazione tra contatto e ripulsa del cristianesimo, per cui egli andava, quasi compulsivamente "in cerca di sensazioni dolorose, sì che nelle sciagure altrui, false, istrioniche, l'arte dell'attore mi piaceva di più e mi avvinceda più efficacemente quando mi strappava le lacrime"¹. Il modello spettacolare d'altra parte risulta ben presente allorché, nella parte conclusiva delle sue capitali *Confessioni*, il filosofo discute della vista, come una specie del tema *La concupi-*

scenza della carne, che pure ribadisce la centralità di un fenomeno inteso come potenzialmente pericoloso, ma accettato comunque come necessario, in un senso quasi modernamente biologico. Per questo: "La regina dei colori, la luce su tutto quello che cade sotto i nostri occhi, in qualunque luogo io sia, a qualunque cosa io attenda, senza che vi faccia attenzione, di proposito mi blandisce con lusinghe molteplici"², anche se ovviamente egli preferisce di gran lunga l'illuminazione dello spirito a quella più ambigua offerta dalle leggi dell'ottica. Il meccanismo dello sguardo è stato indagato da filosofi e poeti: esso è basilare a qualsiasi confronto con l'oggetto scenico, per quanto esso possa essere alluso, celato, messo tra parentesi o perfino rimosso. Pierre Klossowski fornisce nel suo capitale *Bagno di Diana*, commento illuminante agli affreschi ermetici del Parmigianino a Fontanellato (Parma), una chiave importante: Atteone vede la dea della caccia e la sua visione lo muta immediatamente in debole creatura, permeabile al pensiero iconografico altrui. La divinità lo vede bestia: lo dota delle corna del cervo e del destino amaro di essere sbranato dalla sua amata muta di cani. La

percezione, in ogni suo dettaglio, è quindi presentata come un lasciarsi pervadere da una realtà alternativa. L'argomento principale è quindi la creazione di una immagine che prende vita secondo meccanismi propri, per cui il cacciatore viene proposto infine nelle vesti di statua, in apparenza immobile materia, eppure ancora capace di produrre desiderio. "Lo sguardo fisso all'orizzonte, egli *la* spiava ancora, come scolpito per sempre dalla sua visione. Così un simulacro immortalò l'amore della verità di colui che rifiutava il simulacro..."³, in un continuo concatenarsi di messinscena in cui si riflette l'esistenza, come negli specchi divini illustrati da Meister Eckhart, in cui le fattezze riprodotte all'infinito approdano infine al nulla. Carmelo Bene sognò a lungo una versione sua del fondamentale romanzo iniziatico *Bafometto*, che gioca con i sacri misteri dei Templari per introdurre una dimensione di continua revoca in giudizio dei parametri usuali di visione, verificati nei moltissimi disegni che lo scrittore ha lasciato, in dialogo costante con le sue parole cerimoniali.

Si tratta quindi di un meccanismo primigenio, precedente anche alla definizione di un gusto estetico o di una scelta ideologica: lo stesso scatto dei corpi che agiscono sulle tavole o sui tappeti da danza bianchi o neri sempre secondo un'economia diversa da quella quotidiana, spesso scandita da ritmi differenti dall'usuale, a volte perfino opposti, provenendo da un precedente periodo di inattività forzosa in camerini disadorni, di rituali scaramantici, di spuntini convulsi o di digiuni preliminari. Ciò chiarisce, anche di fronte all'esito più disastroso, alla più decerebrata proposta *boulevardière*, alla più dissennata rivendita di celebrità televisive di breve durata, a cui per esempio la programmazione italiana ci ha abituato, che l'azione dell'osservare, fissando le pupille, al massimo della possibile tensione, fa scattare l'ingresso a un'altra dimensione.

Pavel Florenskij introduce nel suo capitale *Ikono-stas* (portato in Italia negli anni settanta da uno studioso del calibro di Elémire Zolla con il titolo *Le porte regali* nell'edizione Adelphi) la relazione con l'icona, centrale per l'ortodossia, come rappresentazione del divino che accede alla quotidianità. Proprio il concetto di soglia è centrale nella riflessione: la

tavola sacra per gli ortodossi trova per lui origine nelle maschere funebri che onoravano la morte dei santi; in una trasformazione da tre a due dimensioni, ma mantenendo intatto il medesimo potere rituale. Esse per il grande pensatore russo sono quindi vie di accesso a un'altra condizione, cui si può giungere attraverso un'adeguata tecnica di comunicazione. Come in antico si cercavano soluzioni alle problematiche di ogni giorno nella dimensione magica del sogno (secondo i percorsi illustrati da Artemidoro e da Elio Aristide), qui è centrale l'esicasmò: la ripetizione del nome sacro all'infinito (pratica ben nota anche al cristianesimo di Occidente nella definizione di "pregare senza intermissione"), come in un mantra buddista o nella tecnica di trance dello *zkr*, usata dai sufi per attingere l'estasi, permette la comunicazione. Non per caso questa opera dell'autore di *La colonna e il fondamento della verità* (che giunge finalmente a una maggiore presenza anche in Italia), è stata spesso frequentata dagli autori di teatro (e per esempio essa è stata citata a suo tempo dalla Societas Raffaello Sanzio). Qui infatti si indaga in dettaglio su due coordinate principali della rappresentazione, traslate su un piano mistico, ma pur sempre frequentabili in una estrema concretezza d'esperienza: l'azione del vedere e quella della parola-suono, analizzate nei loro più estremi poteri di influenza su chi riceve.

Maurice Maeterlinck arrivò a concepire il suo mirabile repertorio di fantasmi, che tanta influenza esercitò sulla stagione simbolista come anche su tutto il Novecento, Beckett incluso, a partire dal match giovanile con uno dei massimi autori fiamminghi: il mistico Ruysbroeck l'ammirabile. Egli tradusse infatti il capitale *L'ornamento delle nozze spirituali*, sull'onda della riscoperta di questo straordinario volume, composto tra 1330 e 1335 e rilanciato da Huysmans in *Controcorrente*. Uno dei temi principali che animano la riflessione complessa dello scrittore medievale, sospeso tra slanci di amore totale e momenti di cupa visionarietà, mentre rappresenta la congiunzione con il sacro sposo, è appunto la presenza e in seguito la gestione di una seconda vista, per cui secondo la chiara definizione reperibile nel primo capitolo, *Qui comincia la vita attiva*: "È necessario che i principali strumenti, gli occhi, siano sani e senza macchie, perché gli oggetti materiali vi si possano riflettere sottilmente"⁴. La auspicata sottigliezza è quindi la dinamica che anima le *pièces* principali dell'autore di Gand: *Pelléas e Mélisande*, come *La principessa Maleine* e *I ciechi*, ossessive risonanze di un'attesa, narrate per tramite di figure legate all'occhio, che rimandano una visione dell'esistenza, di difficile controllo, dalle misteriose sfaccettature, dalle improvvise rivelazioni. Valerio Magrelli usò nel 1980 il titolo *Ora Serrata Retinae* per una sua acclamata raccolta di liriche, suddivisa in due correlati segmenti oculistici, che in

una edizione seguente recava in copertina una fotografia futurista di Arturo Bragaglia, *Il miope*, perfetta rappresentazione di una diversa visione del reale. Fantasmi femminili popolano infatti un paesaggio che è osservato da uno *short-sighted*, che la sera, nel momento in cui va generalmente in scena il teatro, o se si vuole, proseguendo la metafora, nel buio della sala, abdica a una capacità percettiva, per assumerne un'altra, impreveduta. Come stabilisce una lirica della sezione *Rima Palpebralis*: "A quest'ora l'occhio / rientra in se stesso. / Il corpo vorrebbe chiudersi nel cervello / per dormire. Tutte le membra rincasano: è tardi"⁵.

L'ora serrata stabilisce per gli esseri umani il confine fisico tra il guardare e il vedere: essa è la frontiera (determinata da un nome plurale che molti scienziati hanno rifiutato) tra il corpo ciliare e la retina: una struttura complessa, stratificata, sofisticatissima determinata alla decodifica della visione e un'altra, più semplice, che non ha questa funzione. Tra queste due zone di ricezione si dà la duplice attitudine di ogni spettatore di fronte all'atto spettacolare, che si manifesta in tutti i contesti, e per tutti i ricettori che reagiscono sempre duplicemente alla sollecitazione dell'immaginazione. Nel tempo in cui le membra soprattutto rincasano, inizia l'attività dello spettacolo, posta in un luogo fuori dall'esperienza quotidiana (Jean Genet, come è noto, avrebbe di gran lunga preferito intensificare questa condizione cerimoniale preliminare scegliendo i cimiteri come luoghi ideali di visione), per un'esperienza condivisa che prevede comunque una fiducia teologica e teleologica nella manifestazione di un'epifania infrequente, ma sempre possibile, a cui i sensori di chi riceve sono comunque preparati, in ogni possibile ambito e contesto.

¹ Sant'Agostino, *Le confessioni*, traduzione di C. Vitali, BUR, Milano 1974, p. 93.

² Ivi, p. 294.

³ P. Klossowski, *Il bagno di Diana*, traduzione di G. Marmorì, SE, Milano 2003, p. 110.

⁴ M. Maeterlinck, Ruysbroeck l'Admirable, *L'ornement des nocces spirituelles, Le Livre Timperman*, Bruxelles 1990, p. 90 (t.d.A.).

⁵ V. Magrelli, *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Einaudi, Torino 1996, p. 17.

ORA SERRATA
LUCA SCARLINI

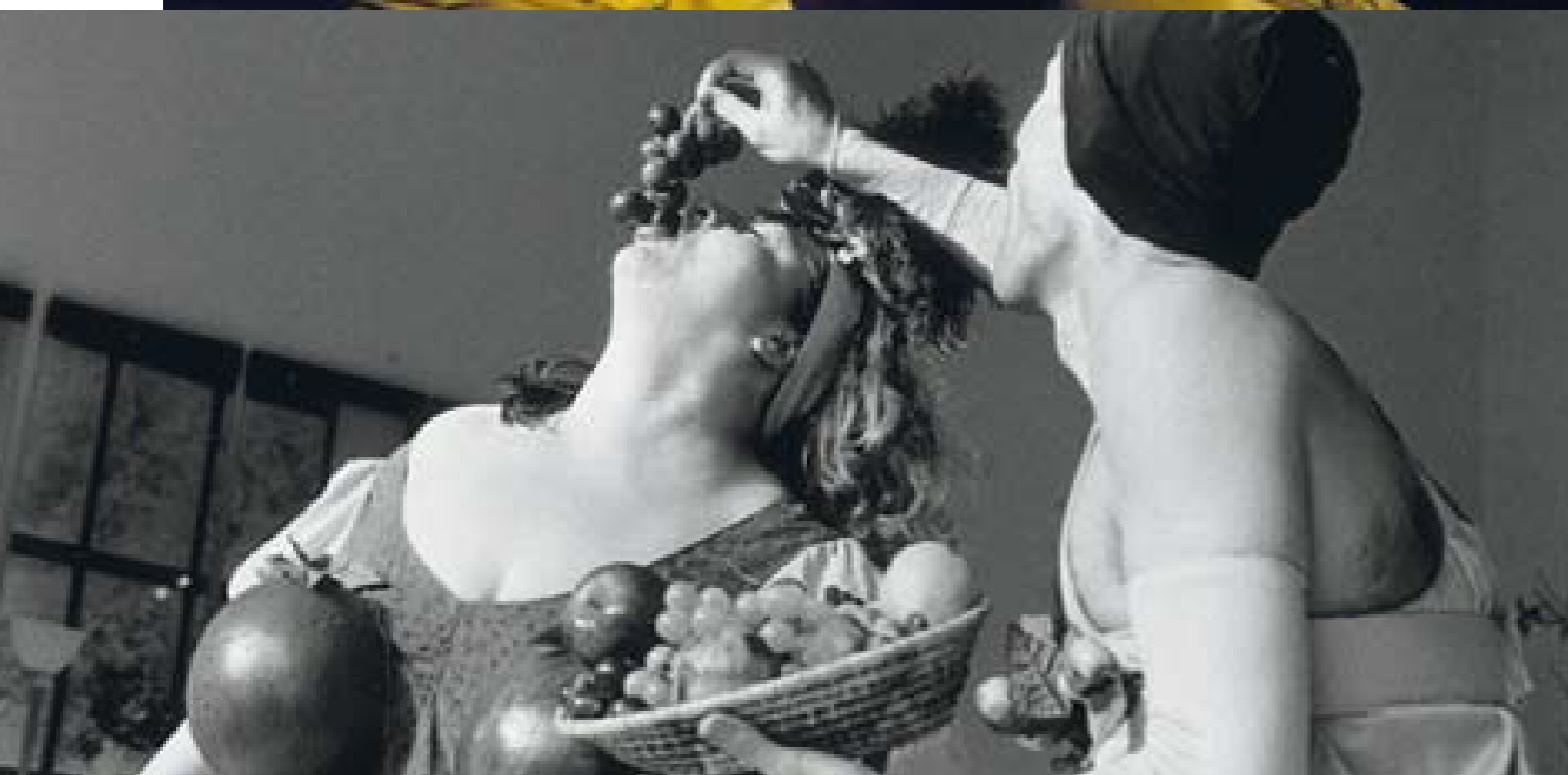
Luca Scarlini, saggista,
drammaturgo, traduttore, dirige
il festival MilanOltre a Milano,
collabora con numerosi teatri
e compagnie in Italia e all'estero.
Tra i suoi libri: *La paura preferita*
(Bruno Mondadori, Milano 2005),
***Gay* (Mondadori, Milano 2006),**
Lustrini per il regno dei cieli
(Bollati Boringhieri, Torino 2008),
Il Vate a Little Italy
(Donzelli, Roma 2008).

I N C I S U R A



Incisura

Depressione di forma e ampiezza variabili, ma a limiti netti, posta sul margine di una formazione anatomica, osso o cartilagine, o di un organo. Negli apparati interni del corpo umano sono visibili diverse incisure funzionali allo scorrimento di tessuti e liquidi, per esempio, le incisure vertebrali consentono il movimento della colonna spinale e il passaggio del midollo.







INCISURA
MARINELLA GUATTERINI

Il termine *incisura* rimanda non solo per assonanza all'*incidere* ovvero, eventualmente, alla funzione critica, tema immenso, che tocca quasi tutti gli aspetti della cultura e della società contemporanee e di paralizzante complessità – anche nel ristretto ambito delle arti sceniche e della danza – specie se non ci si voglia riferire al passato, a fantasiose e forse mai esistite età dell'oro della critica, bensì alle necessità del presente. In una società autenticamente democratica la funzione critica dovrebbe essere vitale, collettiva: proprio l'espressione di una collettività in grado di autoriflettere su se stessa e sulle proprie forze creative. In una democrazia la collettività e i vari ambiti che la compongono fanno parte di quella che un tempo era l'*agorà*: uno spazio pubblico/privato (pubblico perché di tutti, privato perché non soggetto alla potenza del potere politico) in cui esercitare una radicale critica reciproca che non riconosce alcun tabù o alcun limite e sfugge nei limiti del possibile all'influenza di interessi estranei alla sostanza del *quid* di cui si tratta.

Critica viene dal verbo greco *krino*: significa separare, distinguere (il grano dalla pula) e poi giudicare. Non è una facoltà di giudizio astratta bensì effettiva e applicata, che presuppone la capacità di esprimere una valutazione su ciò che si presenta *in concreto*. Se questa facoltà non presuppone nulla, ma esiste in quanto esiste il soggetto, allora

occorre svilupparla tramite l'esercizio e l'educazione in un'accezione non scolastica, bensì di *paideia* concernente l'insieme delle influenze formative cui è esposto l'individuo dalla nascita alla morte. La funzione critica si attiva grazie alla sinergia o complicità tra opera/autore, critico e pubblico: il triangolo è infallibile, garantito dall'istituzione sociale al punto che se un Paese ha il governo che si merita, il pubblico ha più o meno i critici che si merita. Ma qual è la situazione esistente? La formazione critica del pubblico italiano è dubbiosa: e comincia a essere tale sin dai primi passaggi scolastici non tanto perché non s'insegnano o non s'insegnano a dovere materie quali la storia dell'arte, del teatro, della musica e della danza, ma perché in quasi tutti i campi cognitivi si fa leva su di un apprendimento poco "critico" e invece molto assertivo, ripetitivo, quasi ostativo nei confronti dell'esercizio del pensiero a favore dell'applicazione di regole (per esempio matematiche) senza che si giunga (quasi mai) a dimostrazioni rigorose in cui le regole svelano i loro servizi.

Quanto alla *paideia* extrascolastica: un tempo il contesto ambientale esercitava sugli individui un'influenza non marginale (per esempio su di un abitante di Siena o di Mazzara del Vallo), oggi gli effetti ambientali sono ovunque deturpati dagli orrori architettonici, dagli spettacoli televisivi che suggeriscono un analfabetismo di ritorno e dall'eu-

foria visiva spesso triviale della tecnologia informatica. Adattarsi con spirito disinvolto alla situazione sinteticamente descritta sembra essere la soluzione migliore anche per la critica. Naturalmente il critico non può né deve sostituirsi al pubblico ma se fornisce strumenti necessari al pubblico e questo potesse giudicare da solo, sarebbe già un contributo non di piccolo conto. Una vasta e ormai storica letteratura anglosassone indica la possibilità, anche nell'ambito coreutico, di una critica "scientifica", che limita gli effetti del giudizio soggettivo ancorandosi alla descrizione ed eludendo l'interpretazione, mentre la critica militante fa appello ad Althusser nell'esaltare la scienza di una produzione critico-artistica che si affianca all'opera e ne sostiene soprattutto l'autore. In realtà non esiste una critica davvero scientifica, né una produzione critico-coreografica in grado di sostituirsi a critica e creatività coreutica se non, apparentemente, in taluni interessanti casi di meta-coreografia (Jérôme Bel) in cui il processo critico si ferma alle prime fasi di cui consta il processo critico stesso (percepire, tradurre, interpretare, eventualmente giudicare): ovvero, alla percezione e scom-

posizione dell'evento teatrale/coreografico. Smariti i doveri elementari di argomentazione la critica – anche da parte di chi scrive senza volersi arrogare alcuna patente di verginale distanza dai problemi sollevati – spesso abbandona il pubblico a se stesso, impedendogli di farsi un'opinione provvisoria sulla qualità delle *pièce* e degli eventi coreutici in discussione, di osservarli più da vicino o eluderli. Eppure questa funzione minima – appunto l'argomentazione critica – è diventata importantissima. La produzione diffusa sollecita la visione continua di spettacoli, sperimentazioni e ricerche, installazioni e performance che spesso durano lo spazio di un debutto. Non vi è alcuna garanzia che il critico segnali solo ciò che vale la pena di essere visto, ma dovrebbe esserci la garanzia che si assuma il rischio e la responsabilità di ciò che scrive. Tale responsabilità sembra essere venuta meno: nell'euforica adesione informativa, tutto promette, funziona, si sposa e si compenetra all'organizzazione spettacolare e tra l'altro senza alcuna differenza tra mercato commerciale e festival di tendenza, rassegne istituzionali e off. Il critico di danza, in particolare – cui non dovrebbe

sfuggire la caotica e irresponsabile situazione in cui versa tutta la danza italiana –, è tenuto a sostenere ogni sforzo, ad aderire a qualsivoglia manifestazione, a protezione delle patrie sciagure. Come se questa protezione potesse davvero cambiare qualcosa, "incidere", far scorrere liquidi e tessuti, come accade nelle incisive corporee, in un sistema produttivo altamente autoreferenziale e bloccato.

Naturalmente esiste anche una scarsa responsabilità critica da parte di coreografi, performer, creatori: inventare danza oggi o non danza, o qualsivoglia danza, è difficile, specie per la provinciale e antistorica pressione verso un nuovo concepito non come enigma, creazione di un mondo, ma come comunicazione; tuttavia se si lavora in un settore almeno da qualche anno è paradossale che non si giunga all'auto-giudizio, a una riflessione critica interna. Ma anche tale funzione critica affidata all'artista tende a indebolirsi in ragione del clima generale, di considerazioni produttive e urgenze di sopravvivenza per la danza italiana addirittura ineludibili. Questi fenomeni nel loro insieme seguono un'evoluzione socio-storica generale e producono un diffuso e placido conformismo. Qualcuno pensa si tratti dei frutti fatali della democrazia, ma chi autorizza a credere che la mercificazione generale sia la pena fatale della democrazia? In realtà il triangolo opera/autore-critico-pubblico sta sprofondando in quasi tutti i settori della produzione artistica, talvolta con reciproca complicità: tacita da parte del pubblico ed esplicita tra artisti e critici attraverso la mediazione degli organizzatori, veri *deus ex machina*, detentori di un potere di solito diretta emanazione del potere politico, cui non serve alcuna attività critica mentre basta e avanza quella sostenitrice, ovvero informativa.

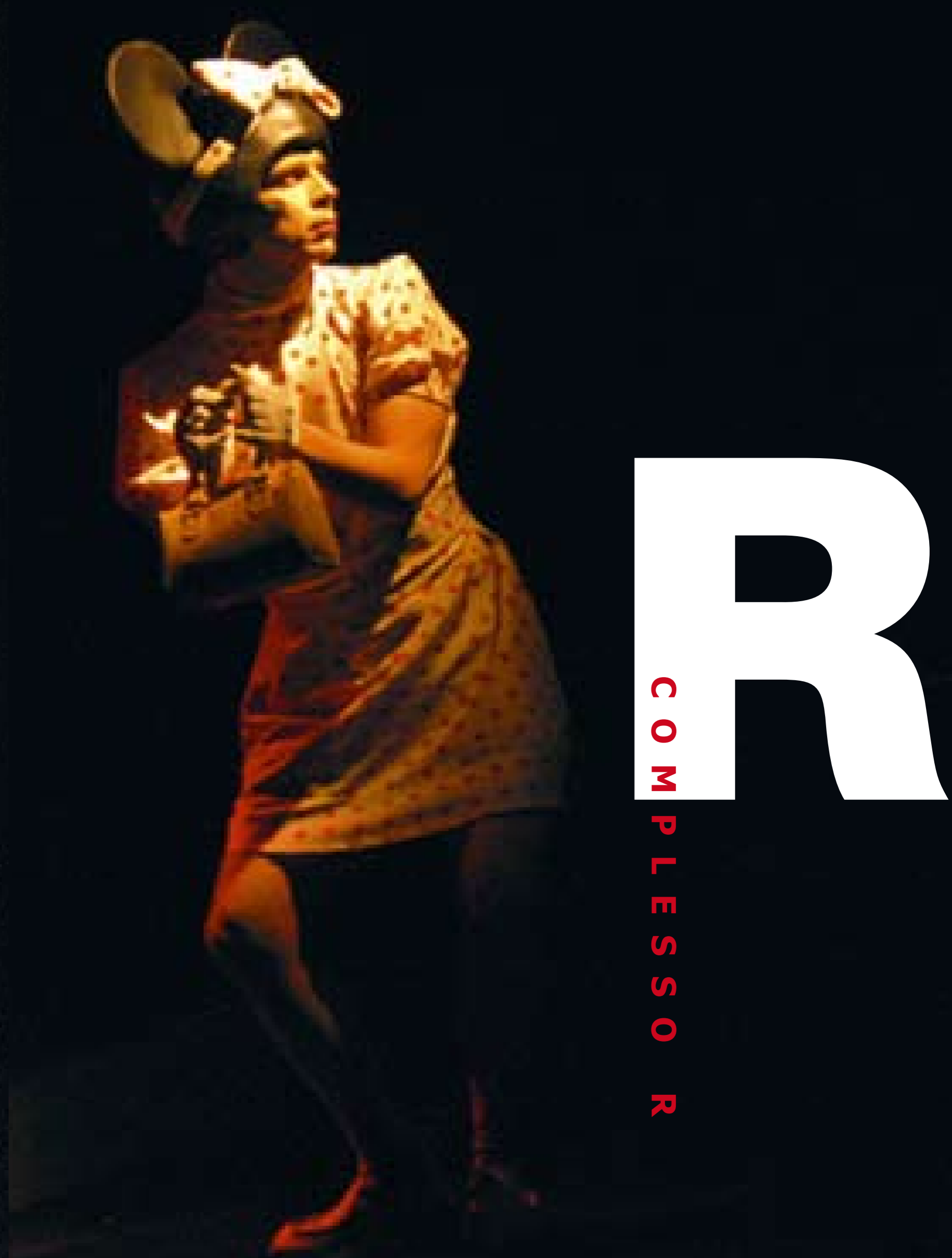
Se tutto si regola sui criteri dell'Auditel televisivo, informare è sufficiente, argomentare dannoso, criticare è invece dissonante impiego di una competenza sgradita (tanto è vero che i premi più *à la page* invitano organizzatori e artisti per assegnare palme e incoraggiamenti ai nuovi coreografi, così è davvero garantita la competenza... del mercato e l'imparzialità... dei criteri artistici). Nella danza, ormai, questa competenza si trincerava in ambienti marginali e tradizionalisti e nella migliore delle ipotesi in ambiti confidenziali. Almeno per ora.

Marinella Guatterini,
critico di danza e balletto
di "Domenica-Il Sole 24 Ore",
è docente di Estetica
della danza alla Scuola d'Arte
Drammatica "Paolo Grassi"
e ne coordina il corso
di teatrodanza; insegna
Metodologia della critica di
danza al Dams di Bologna.
È consulente scientifico per
i programmi di sala di balletto
del Teatro alla Scala.
Autrice di saggi e libri,
ha pubblicato nel 2008
L'abc della danza (Mondadori).

Complesso R

Sopra il tronco cerebrale si trova una zona del cervello detta complesso R, dove "R" sta per rettile; è la sede dell'aggressività, del senso del territorio e delle gerarchie sociali. Si sviluppò nei nostri progenitori rettili. Intorno al complesso "R" c'è il sistema limbico o cervello dei mammiferi, fonte importante dei nostri umori ed emozioni.

All'esterno del cervello c'è la corteccia cerebrale, sviluppatasi nei primati, dove la materia viene trasformata in consapevolezza e regola la nostra vita quotidiana. Il complesso R appartiene dunque alla nostra parte di cervello più arcaica e si presume quindi sia anche sede della nostra memoria più antica e primitiva.



R
COMPLESSO R





R

COMPLESSO R
PAOLO DALLA SEGA



"Le città comunicano, ci parlano, parlano di noi"
Michel de Certeau

Dev'esser ancora questa la riflessione che fa dialogare teatro e città, spettacolo e strada, quella via vitale che altrove, più intensamente e credibilmente, chiamano *rue* o *rua*. Verso una "plâtea" che mutando l'accento diventa spazio scenico pubblico, e luogo per un pubblico.

Dev'essere un'idea sentimentale e fisica di una città come organismo che vive muore e rivive, che soffre ma può anche godere, che brucia e respira. E pensa. Quanti nostri scrittori ce l'hanno raccontato bene, tutto questo, da Musil a Pamuk...

E come una persona ha una profonda e arcaica necessità sociale, come una persona che cerca altre persone, abbracci di altre persone, ritmicamente schiudendo e richiudendo braccia, mani, labbra. D'altra parte la danza, o il teatro del corpo, non è altro che questo, non è che aprire e chiudere le nostre estremità che ci congiungono con altre estremità di tanti o di un unico "altro", nello spazio e nel tempo. Questo cerchiamo, questo vogliamo: relazioni umane. Qualcosa che parli "all'identità di sogni, gioie, dolori, illusioni, speranze e paure che lega l'uomo all'uomo e accomuna l'intera umanità: i morti ai vivi e i vivi agli ancora non nati", diceva Conrad.

È un movimento fisiologicamente centrifugo e spericolato, spregiudicato, indisciplinato. La cerca di un "Graal - Comunità" che non si trova perché non c'è, non c'è più. Ne esiste la memoria, il desiderio e la nostalgia, accomunati dalla dimensione del grandioso e da un tono, una risonanza celeste. Vale appunto la cerca, l'andare sostare e ripartire, e non è poco. Vale il movimento, di questi corpi viventi e di chi li fa muovere in questa città (in ogni città) che facciamo fatica, dopo trent'anni, a non smettere di chiamare "male urbano".

Nel male, però, c'è il bene del perdersi per salvarsi; e nel buio, la forza di credere e ricordare la luce, che è ancora più della luce ed è sicuramente più del buio.

Incontrarsi: ascoltarsi, sentirsi.

Corpi mobili come questi sono sempre in difesa e in attacco, certo; sono, soprattutto, in uscita da riserve territoriali e convenzioni culturali, sociali, istituzionali.

Sono fuori, sono in strada e sono in viaggio, ed è un viaggio perlopiù di fatica e dolore, di crescita e conoscenza. Lascia cicatrici, sedimenta memorie, produce lacrime di sudore e ferite di sangue. Non è indolore e ha un colore e un odore forte.

La città è il loro territorio, ma la città è di tutti o non è, e dunque nulla è garantito, sicuro e protetto.

"Break on through - to the other side", cantava King Lizard, e risentirlo aiuta a comprendere sotto pelle tutto il rischio di questa esplorazione radicale, di questo agire, intervenire, rompere: forse anche rompersi.

Azioni e interventi sono gesti concreti, come quelli di chi non vuol più soltanto interpretare, conoscere e comprendere il mondo, e finalmente non è più disposto a rinviare atti veri di cambiamento.

Ha qualcosa da dire, anzi da fare, il mondo della scena o meglio la moltitudine di questi corpi ancora vivi e attivi che sono teatro o danza o performance o arte contemporanea, anzi sono soltanto corpi contemporanei?

Sì. Difesa - attacco - sopravvivenza. Occupare spazi. Accendere luci di notte. Suonare, far risuonare cavità silenziose.

Così, l'uscita dai teatri e dalle loro sale non è soltanto un'anticonvenzione già convenzionale a sua volta; e non è una condizione mascherata da convinzione; e neppure una necessità o una carenza o l'effetto di deficienze di vario grado e contenuto.

Ed è molto più che ritessere grandi racconti collettivi su luoghi di memoria, ricomposizioni velleitarie e a volte gratuite di un *genius loci* smarrito o distratto per dare senso d'identità e relazione, da un indistinto e apparentemente innocente "esterno", a luoghi/non luoghi/superluoghi che nella negazione o nell'eccesso di forma cercano di occultare il nulla di cui sono fatti.

Irgendwo? Nowhere, ovunque: e ci vorrebbe un esperanto meno artificiale.

Invece: uscire per occupare, liberare, accendere, far risuonare.

Perché le città sono nostre, non lasciamole in balia di urbanisti e architetti.

Le città sono l'immateriale vitale di organismi dentro un macro organismo che ha ritmi, respiri, battiti cardiaci, vene e arterie. Di corpi che si muovono e si incontrano, si sentono e si ascoltano. Traffici, intrecci, scambi, incroci.

Uscire dalle sale chiuse e coperte, dove facilmente, troppo facilmente si fa il buio, e poi luce scena e musica, è questo.

Agire e intervenire: rischiare.

"No trespassing!", intimano tanto spesso cartelli e avvisi perentori, a partire da quello bianco e nero che incomincia *Citizen Kane* e ci è rimasto indelebile negli occhi; ma ora dobbiamo soltanto (soltanto?) cancellare quel no.

Sulla strada. Siamo sulla strada. Siamo a batterla, sì, a percuoterla e percorrerla, ri-suonarla e anche ri-illuminarla.

A incontrare, far incontrare le persone e i loro corpi. Parole come festival, spettacolo, danza e pure performing art ci suonano male, a questo punto, ci paiono vecchie o troppo precise o troppo piccole. Parlano di tecniche, di linguaggi, di mezzi e strumenti. E invece il senso è più semplice, cioè più grande. Ricostruire città e cittadinanze, spazi e tempi di inclusione, abbattere barriere e muri, cancellare con la mano ferma tutti quanti i tanti "no", anacronistici o al contrario inediti, del nostro paesaggio urbano. Servono soste, pause, rotture del tempo e della storia in paradossi di mondi o calendari alla rovescia, di effervescenze che coniugando e declinando gli opposti riescano a farci sentire, vedere, esperire di più, tendenzialmente tutto o tutto quanto sta dentro quegli estremi simultaneamente e vertiginosamente espressi.

E poi, dopo la pausa, ripartire, se non scappare via. Godere e far godere di ogni partenza e ogni arrivo, e in mezzo godere di quel transito da nomadi che soli possono associare arbitrio, alterità e asilo in condizioni irripetibili di libertà. La creatività, anzi la creazione, dovrebbe collocarsi qui.

E sempre qui, in zone franche di uomini e donne metèce, più confortevole dimora dovrebbe trovare pure la voglia di incontri e relazioni, di quegli abbracci così grandi e potenti, qui, perché altrove negletti o soffocati, trattenuti come scandalosi e rivoluzionari atti.

Di queste coreografie, forse si può dire di queste geografie, insomma di queste scritture - e non di altre imperversanti - hanno bisogno le nostre città per stare meglio, un po' meglio, prendendosi cura di loro stesse malate e dei loro incolpevoli ma altrettanto malati abitanti.

Sono nuovi atlanti, mappe, *baedeker* ancora da scrivere per i nostri spazi e tempi collettivi e più profondamente per il nostro "essere città", per il nostro "incontro con l'altro" che scelga il dialogo come forma costitutiva iniziale e condizione irrinunciabile, valore indiscusso e sentimento condiviso.

Servono tracce, ora, servono belle impronte e corpi forti in grado di lasciarle chiare e leggibili su terreni impervi che spesso sono troppo duri o si rivelano scivolosi, inaccessibili, informi, impalpabili.

Corpi nuovi sulla strada.

Paolo Dalla Sega è autore
e curatore di numerosi
progetti e avvenimenti culturali
e insegna Drammaturgia
degli eventi presso l'Università
Cattolica di Milano.
Per l'Almed, Alta scuola in Media
Comunicazione e Spettacolo
dello stesso ateneo dirige
il MEC Master in Eventi culturali.
È autore di *Gli eventi culturali*,
Franco Angeli Editore,
Milano 2005.

E P I T E L I O

E



Epitelio

L'epitelio riveste la superficie esterna del corpo e anche delle labbra.

Il tessuto epiteliale è costituito da cellule di forma regolare e quasi geometrica, che aderiscono le une alle altre e che svolgono funzioni di rivestimento, di trasporto, di secrezione e di assorbimento.

Un tipo particolare di tessuto epiteliale è l'epidermide, la pelle.



EPITELIO PAOLO RUFFINI

Epitelio, il rischio

Un discorso intorno alla creazione scenica è un discorso che si *autodenuncia* per mezzo di parole e immagini, come è ovvio che sia. È un discorso di immagini e parole intrinseche o esplicite, o che si facciano carico semanticamente di ulteriori contenuti, non ultimi quelli a vocazione extrateatrale, è e rimane in sostanza un discorso *espositivo*. Si afferma un'attitudine precipuamente *espositiva* sempre e comunque – almeno nella maggior parte dei casi – anche quando si propone di tratteggiare una idea "sovversiva" della scena, sia con indagini interne a una qualsiasi tradizione e sia quando si annullano i precetti di questa stessa tradizione.

L'esposizione è dunque un dogma. Lo è quando riporta il tempo che viviamo, il tempo presente, pur non cedendo alla trappola di una riproposizione del mondo così com'è; oppure lo è quando invece si serve di quelle parole o immagini per renderlo evanescente, il mondo. Un dogma. Più o meno una immobilità di pensiero. Una condizione ancor più che una volontà, della quale buona parte

delle espressioni culturali e artistiche più recenti non riesce a liberarsi. Tant'è che nelle loro opere si dichiara, nemmeno cautamente, una certa propensione all'*emozione* d'animo facendo coincidere con quella emozione l'intuizione creativa e le aspettative dell'osservatore. Quell'esposizione altro non rappresenta che la reciproca prostituzione dell'artista versus lo spettatore e viceversa, da una parte l'offerente e dall'altra il compratore di una merce che è sempre la stessa, e come in *Nella solitudine dei campi di cotone* di Koltès l'arbitrio retorico ne assolve la negoziazione. Ma di *esposizione* si tratta. Ogni efficace immagine sostiene il tema condiviso dalle due parti configurando il malinteso concettuale di fondo, ovvero queste parti non stanno dialogando ma soltanto partecipando a un gioco di ruolo, dove il sociale è già codificato e, come nell'Opera di Pechino o nel melodramma europeo, la "inconfutabile" verità delle azioni sceniche dà forma compassionevole a quel lasciarsi vedere quanto a quel lasciarsi nullificare. Ritengo sia decisamente un fatto che il teatro e la danza in questi ultimi anni abbiano reiterato l'errore di

non correre il *rischio* del superamento di questo dogma, proprio per via di una incapacità manifesta, anzi decisamente eclatante, di non far entrare in collisione il *consumo* delle immagini o delle parole che vengono prodotte con la loro necessità di *apparenza*. Ogni rapporto sociale, ogni ricognizione del reale che si vuole "raccontare" scenicamente (sia in termini di frammentazione, oppure virtuali o ipertestuali, e oggi anche in Second Life), vengono mascherati da una fervente ideologia e così facendo si riduce l'esercizio creativo a pura finzione didascalica o di maniera.

Nulla più che un afflato espositivo, una tensione nel voler mostrare tutto ciò che è mostrabile, e quindi immaginabile, sia in senso percettivo sia evocativo. Con una affermazione un po' reazionaria direi che tutto ciò che la scena è riuscita a far evolvere come discorso di sé, oggi ha perso il suo peso specifico e non è più credibile, non dice, non esprime il disturbo e lo spaesamento *contemporaneo*. Troppe immagini, un'invasione di suoni, corpi sbilanciati ma privi di *potenza* archetipica, troppo *mood*, un glamour invasivo che ci colora la vita come fosse immaginata dalla pubblicità, troppe parole sempre le stesse, troppi gli operatori che fanno i critici e i critici che fanno i drammaturghi e i drammaturghi che fanno i professori e i professori che fanno i teatranti e i teatranti che fanno i cantanti e i cantanti che insegnano e gli insegnanti che si profilano autori, troppi sorrisi o smancerie populistiche, troppo tutto laddove – come dice Pierre Lévy – in questa convulsione dell'accelerazione rischiamo di rimanere fermi.

Ma allora chiedo, e mi chiedo, è ancora un valore il corpo scenico oggi? Forse, proprio in virtù di un rovesciamento di senso nel quale siamo ormai inabissati, come individui prima ancora che come spettatori o attori in questa *recita* estetica e sociale che è lo spettacolo, lo spettacolo di una modernità liquida – direbbe Bauman – dove è venuta meno la dialettica del conflitto e l'indeterminatezza è solo uno dei modi di confezionare un prodotto da mercato, l'unico elemento della scena che possa veramente essere in grado di esprimere un vocabolario critico nei confronti del tempo in cui viviamo è davvero e solamente il corpo. Credo, quindi, che si debba tornare di nuovo al corpo, un corpo "politico" e nerbo dell'esperienza. Il corpo scenico come rovesciamento di senso, il corpo come rischio. Da lì è possibile ripartire per configurare un nuovo concetto di opera. Lì, benché si sedimenti il *potere* della regia, in tempi in cui la regia sembra planare verso la soddisfazione di un esteticismo quasi mitologico ormai, è possibile capitalizzare la "casualità del dettaglio e la contingenza delle esperienze esistenziali"¹. È, insomma, ancora una volta il corpo a mostrare una capacità critica senza pari, perché è *nel* corpo scenico e nella sua *dilatazione* temporale che abitano i limiti e l'inadeguatezza di un'azione credibile. Ciò che gli sta intorno, la mediazione visiva (tecnologica o fisica, poco importa), la confezione che esalta la lucentezza o la miseria di uno spettacolo, la perfezione stilistica o la sua falsa provvisorietà, a mio avviso non sono che *forme senza profondità*, e in quanto forme senza spessore – dunque non più

attendibili – poco credibili di valori artistici. Anche perché è la stessa artisticità di un oggetto o di un segno a essere messa in discussione, molto di più e con più forza oggi – che viviamo nel pieno di un rigurgito d'accademismo anche del gesto eversivo – che nel passato. *Profondità*, ecco un altro termine messo all'indice, una cattiva abitudine a identificare la superficialità con la *superficie* là dove l'epitelio era indicatore pulsante e vibratile di un universo che mostra di sé la latenza di un territorio soggettivo, il disorientamento in divenire di un'attesa, una realtà plurale e prismatica della performance di un'identità eccedente nella sua concentrazione estrema.

Epidermide come estensione della percezione e non come svelamento della forma: è questo un fraintendimento che ha generato spettacoli per la danza o per il teatro pure di ottima fattura, ma asserviti a fotografare la tendenza di turno. Sarebbe utile ripensare alle parole di Didi-Huberman², quando diceva che un'immagine si manifesta dove mancano le parole e queste spesso si presentano quando sembra venire meno l'immaginazione. Come fare, allora, senza ricorrere a Lacan né al disincanto del postmoderno, per capire qual è il corpo scenico che oggi ci parla di noi? Un corpo attuale che sia *tutto cosciente* e insieme *atto dell'immagine*? Qual è lo scarto con tutti quei corpi autorappresentati, scenografati, anacronistici o decisamente derivativi della scena contemporanea degli ultimi dieci, quindici, venti anni?

Individuare una presunta nuova identità – se mai fosse possibile individuarne una soltanto – o una sua forma lecita e attendibile di quel corpo scenico, significa dare per scontato che sussista un punto di arrivo della ricerca valido per tutti coloro che la praticano o presumono di praticarla; un crinale a cui fare riferimento, una soglia che si ambisce varcare per rivendicare una personale riconoscibilità di *potenza* prima ancora che istituzionale.

Per definizione penso al corpo scenico come a un meccanismo autonomo e differenziato capace di costruire, intenzione dopo intenzione, il proprio linguaggio di segni assoluti. Sono segni che mentre si compiono mostrano una loro altra differente natura, più *fantasmatica*, impalpabile, come se in quei segni venissero a materializzarsi altre presenze, che sono probabilmente le nostre proiezioni. Sebbene – come dice Bergson³ – un evento diviene possibile soltanto nel momento in cui si realizza, questa natura si fa incalzante, un coacervo di immagini che permangono nella memoria, sedimentano nel nostro sguardo. Al corpo, allora, forma empirica e anacronistica, non rimane che assolvere la funzione di strumento, un falso o copia filologica del reale per mostrare una *potenza hic et nunc* e destinato a occupare uno *spazio temporalizzato*, in cui non c'è nulla da vedere e tutto da immaginare. Ecco, senza ricorrere al solito Artaud, questo è il corpo della scena per me oggi! Un corpo che non c'è e che bisogna inventare o ricostruire nella nostra immaginazione! Un *corpus retinico* persino sorpreso di trovarsi lì, non sulla scena ma nella percezione di chi guarda. Come ho già avuto modo di dire, cos'è, d'altronde, un'immagine se non un'azione fissata nell'atto dell'esecuzione in rapporto "con ciò

che c'era prima e nella pretesa di verità"⁴ con ciò che segue e permane in quella scena? È come dire che esiste contiguità d'intenzione fra il lavoro di ciclicità coreografica di Ouffouro e i crittogrammi barocchi di Edit Kaldor; o che all'inattuale monumento visivo di Gabriela Frídríksdóttir corrisponda l'evidenza inesplosa di Yasmeen Godder, o ancora... che il tratto immateriale di Muta Imago si coaguli nell'ologramma di Santa Sangre...

Continuo a pensare al corpo scenico come a uno *sforzo* del linguaggio che mette in discussione le proprie certezze, per dirla con parole meno suffragate da ovvietà, uno sforzo che rischia il fallimento dell'azione di artisti caparbiamente motivati da quello che Borges chiamava il labirinto dell'espressione. Perché in quella *piega* labirintica e antidescrittiva dell'espressione che è possibile incontrare lo sguardo dell'altro; la performance compromette lo sguardo dello spettatore come lo sguardo dello spettatore ci restituisce l'autonomia dell'opera. Ed è questa autonomia, questa qualità di indipendenza dell'artista che permette al corpo di esperire una purificazione del gesto.

¹ R. Ceserani, *Il postmoderno a infinite dimensioni*, in "Il manifesto", 29 dicembre 2007, p. 12.

² G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, p. 34.

³ H. Bergson, *Il ricordo del presente e il falso riconoscimento*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 110.

⁴ M. Bettetini, *Figure di verità*, Einaudi, Torino 2004, p. 4.

Paolo Ruffini, operatore culturale, si è occupato di teatro e di danza su diversi magazine e quotidiani. Ha curato presso il Teatro Vascello di Roma il convegno internazionale "Coreografi europei a confronto" (dal 1996 al 1999). Ha pubblicato Yasmeen Godder (L'Epos, Palermo 2005), Resti di scena - materiali oltre lo spettacolo (Edizioni Interculturali, Roma 2004) e, con Stefania Chinzari, Nuova scena italiana (Castelvecchi, Roma 2000). Suoi scritti compaiono nei volumi dedicati al lavoro scenico di Virgilio Sieni e di Kinkaleri (Ubulibri). Inoltre, ha curato il volume Ipercorno - spaesamenti nella creazione contemporanea (Editoria & Spettacolo, Roma 2005) e la collana "Spaesamenti" sempre per Editoria & Spettacolo. È stato condirettore artistico di Santarcangelo - International Festival of the Arts nelle edizioni 2006 e 2007. Attualmente è assistente del direttore del Teatro di Roma.







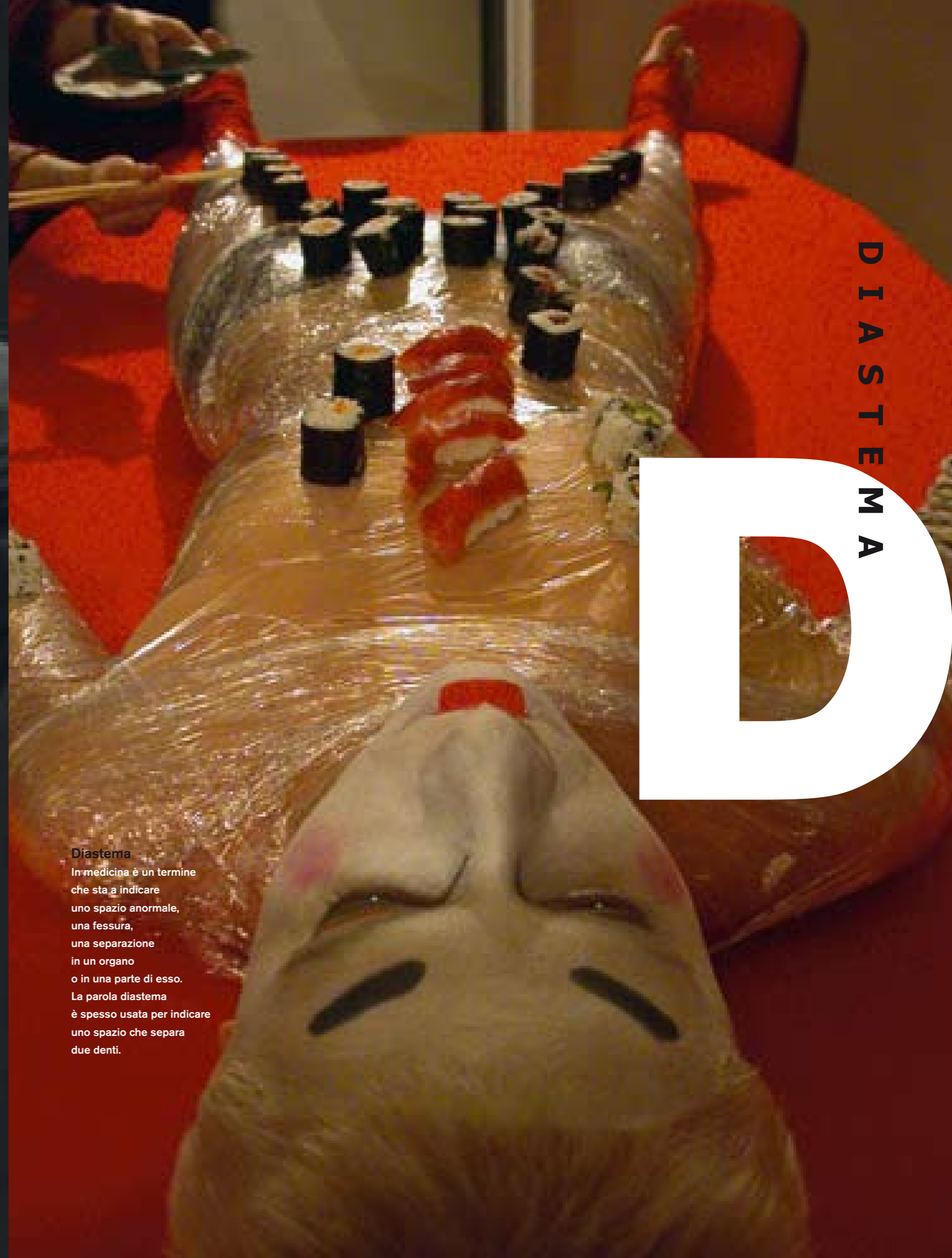












D I A S T E M A

D

Diastema

In medicina è un termine che sta a indicare uno spazio anormale, una fessura, una separazione in un organo o in una parte di esso.

La parola diastema è spesso usata per indicare uno spazio che separa due denti.



Cercando sul dizionario Rizzoli Larousse, alla voce *diastema* compare: "1. MED. Spazio che si crea tra un dente e l'altro quando tra loro ne manca uno intermedio". Uno tra i motivi che mi hanno spinto ad adottare questo termine per il mio contributo, tra i dieci propostimi dal Teatro delle Moire, è che avevo finalmente trovato il nome di quella bizzarra anatomica per cui mi trovo, fin dalla nascita, senza i due premolari inferiori. In altre parole: ho ben due diastemi in bocca. Nel mio caso specifico, questa mancanza ha comportato un fortunato assestamento dei denti della fila inferiore, che hanno spontaneamente deciso di migrare per compensare il vuoto creatosi da una distrazione della Natura. In questa loro attitudine nomade, hanno dimostrato dell'ingegno e una certa capacità di adattamento che li ha portati a occupare degli spazi altrimenti vuoti, in maniera egregia e altamente efficiente. Vorrei rendere omaggio alla mia arcata dentale utilizzandola come metafora per parlare del lavoro portato avanti in questi dieci anni dal Teatro delle Moire attraverso le produzioni e il Festival Danae. Muovendosi e agendo in maniera interstiziale e pionieristica, Alessandra e Attilio hanno colmato con il loro lavoro un vuoto critico e operativo presente ancora oggi in Italia sui temi dell'identità di genere e sulle pratiche della produzione e del consumo culturale. Hanno ridisegnato la definizione di femminile presentando una serie ragionata di opere stravaganti della nuova scena internazionale, promuovendo un festival dall'identità sempre più marcata fondato su una personale *estetica della differenza*. Allo stesso tempo, e partendo dal desiderio di trovare delle alternative concrete all'attuale sistema teatrale, si sono rivolti verso quella ricerca artistica contemporanea che tenta nuove forme di teatro, frammentandone la struttura e la durata, ricorrendo all'improvvisazione e incontrando un pubblico nuovo, coinvolto anche in maniera casuale in luoghi della città solitamente non deputati allo spettacolo.

Per formazione e interessi, lascio ad altri le letture e le analisi del sistema teatrale, preferendo dedicarmi qui alle questioni identitarie legate al genere sessuale e alla rappresentazione del corpo, sulle cui coordinate si orienta il lavoro del Teatro delle Moire, attraverso una veloce lettura dei fenomeni culturali e sociali che ne hanno accompagnato le trasformazioni dalla seconda metà del Novecento a oggi.

A cavallo degli anni settanta del Novecento nascevano le correnti artistiche della Performance e della Body Art. Come molta arte nata intorno al 1968, entrambe si proponevano, in maniera deliberatamente rivoluzionaria, di rifiutare i vari strumenti di mediazione cui l'arte si era affidata per secoli per trattare le cose, gli oggetti, le circostanze nella loro fisicità diretta. Tra le espressioni della realtà a cui giungere senza mediazioni, il corpo finiva per assumere un'importanza di primo piano diventando uno strumento agito dal performer o dall'artista per metterne in mostra la

presenza immediata, incalzante. Indagato da altri artisti e performer, il corpo poteva altresì diventare lo strumento privilegiato per esprimere un desiderio intenso di vivere altrove, in altre identità. Con modalità citazioniste, l'artista poteva indossare a piacimento i panni di protagonisti celebri di opere del passato, mostri della mitologia, santi e martiri, come nel caso di Luigi Ontani, l'artista visivo italiano che, nei suoi travestimenti da Tarzan, Garibaldi o san Sebastiano, incarna in maniera compiuta il senso polimorfo e poliforme dell'arte. Ma, allo stesso tempo, l'artista poteva saggiare piste laterali, per esempio condizioni e identità sessuali diverse da quelle che madre natura ci ha dato: perché non provare abiti femminili, se si è maschi, o viceversa? Il travestitismo è subito apparso come una delle carte più valide da giocare in questo ambito. D'altra parte il periodo storico era quanto mai favorevole a prestare ascolto alle esigenze di liberazione integrale espresse dalla controcultura giovanile, sia sul piano politico sia su quelli del costume, della vita e del comportamento estetico in senso globale. Ciò comportò, nel mondo dell'arte, un interesse per il lavoro su valori sensoriali, funzioni corporee e impulsi istintuali e libidici in precedenza banditi o repressi dalla rappresentazione artistica. È in questo clima culturale, tra l'emergere dell'equazione privato = politico, del movimento di liberazione omosessuale e delle teorie femministe, che performer e body-artist, uomini e donne come Jürgen Klauke, Katharina Sieverding, Luciano Castelli, Adrian Piper e soprattutto Urs Lüthi, adottarono il travestimento come mezzo per affrontare le tematiche dell'identità sessuale e del comportamento legato al genere. Urs Lüthi, nato in Svizzera nel 1947, a partire dal 1968 realizza una serie di autoritratti fotografici centrati sul tema dell'identità sessuale. Nelle pose, in vesti e make up femminili, dichiarava di ricercare quanto lontano potesse andare nella relazione tra un uomo e una donna, esplorando il proprio make up psicologico e come questo si relazionasse al suo legame intimo con la sua fidanzata dell'epoca. Accanto alle foto nelle quali cercava esplicitamente connessioni con i tratti femminili del proprio inconscio, Lüthi

ha spesso e sistematicamente accostato sue foto con tratti esplicitamente e a volte parodicamente maschili come il petto villosa e la barba incolta. Come ha dichiarato, l'ambivalenza in quanto tale era il contenuto più creativo e significativo del suo lavoro: mettendo in discussione i discorsi sociali sui generi, assumendo esplicitamente sulla superficie del proprio corpo caratteri e atteggiamenti apparentemente contrastanti, Lüthi con il suo lavoro ha tentato di portare alla luce e dare forma visibile ai tratti e alle sfaccettature più intime e riposte della sua personalità e del suo inconscio; costruendo con ciò uno specchio, che rappresenta un invito agli spettatori a mettere in discussione se stessi e a esplorare e riconoscere i propri tratti contraddittori, le diverse realtà che vivono sotto una stessa realtà. D'altra parte, è proprio in quegli stessi anni e grazie alle riflessioni nate in ambito femminista che inizia una vera e propria elaborazione teorica della categoria del *genere* orientata a comprendere i fattori storici e sociali che influiscono sulla creazione delle differenze e disuguaglianze tra donne e uomini. Considerando il sesso come l'insieme delle differenze biologiche, morfologiche e fisiologiche che classificano sin dalla nascita gli individui come uomini e donne, il genere si configurerà come i significati sociali e psichici attribuiti dalle culture a quelle differenze. Uno degli esiti più fruttuosi della teoria del *gender* è l'aver dimostrato che non esiste qualcosa come un'identità di genere, maschile e femminile, derivata da un universale biologico chiamato sesso. Femminile e maschile non possono essere considerati elementi dati una volta per tutte e immutabili, qualcosa di naturale e innato, qualità appartenenti ai corpi, ma vanno piuttosto visti come artefatti, modelli, convenzioni alla cui costruzione, naturalizzazione, perpetuazione e modificazione, nel corso della storia, contribuiscono in modo decisivo il linguaggio, la famiglia, la scienza, l'educazione, la religione, i media.

Tra gli anni ottanta e novanta del Novecento emerge una nuova generazione di artisti che elegge di nuovo il corpo a soggetto di comunicazione e terreno di indagine, lavorando però soprattutto sulla sua mutazione.

La chirurgia estetica e il fitness sono diventati, nel frattempo, gli strumenti impiegati da un numero sempre crescente di persone per rispondere in maniera adeguata alle pressioni sociali che richiedono una precisa rispondenza del corpo a particolari canoni di bellezza e a delle sue precise funzioni d'uso e di scambio simbolico. A questi parametri, alcuni artisti affiancano opere che ne violano, in maniera arbitraria, assunti e convenzioni. È un periodo che vede esposte le documentazioni degli interventi radicali di chirurgia a cui si sottopone l'artista francese Orlan, così come le mutazioni del proprio corpo, declinato grazie a protesi e make up al maschile e al femminile, nella serie di autoritratti fotografici dell'artista e fotografa americana Cindy Sherman. Nella stessa generazione di artisti spicca Matthew Barney, nelle cui opere, e in particolare nel ciclo di *Cremaster*, si assiste a una sfrenata celebrazione del corpo, inteso come pura potenzialità materica

dalle infinite facoltà evolutive. I personaggi che animano le sue opere diventano esseri ibridi, frutto di metamorfosi mai complete. In questo senso Barney è, insieme ad altri artisti contemporanei, testimone di una chiara propensione al teriomorfismo, alla fusione tra uomo e animale, tra l'animale e gli dèi. In questa celebrazione dell'indistinto e del mutevole giocano un ruolo fondamentale i generi e i sessi: maschile e femminile perdono la loro connotazione di estremi opposti e assoluti, diventando nozioni confuse, sfumate e indistinte, generatrici di un universo in continua, complessa e inarrestabile evoluzione.

Oggi la riflessione sul genere continua il lavoro teorico iniziato agli inizi degli anni novanta da una nuova generazione di studiose e studiosi pronta a cogliere le nuove molteplici sfaccettature dell'identità. La teoria *queer* nasce negli Stati Uniti e a introdurre questo termine è Teresa De Lauretis nel 1991. Facendo proprie le riflessioni di Michel Foucault sulla sessualità, la teoria *queer* mette in discussione contemporaneamente eterosessualità e omosessualità, considerandole non come categorie naturali, ma come prodotti storici, la prima fungendo da norma e la seconda da devianza. Ciò che ne emerge è una nozione di sessualità come qualcosa che si produce all'incrocio di situazioni storiche e culturali, di poteri e desideri, che ha molteplici forme d'espressione e di cui il binarismo omosessualità/eterosessualità non è che un sistema di controllo e regolamentazione. La decostruzione della sessualità, la sua denaturalizzazione, va di pari passo con la critica delle categorie di sesso e di genere e del binarismo maschile/femminile. A tale proposito vengono considerate strategie *queer* le pratiche e i comportamenti che mettono in discussione la

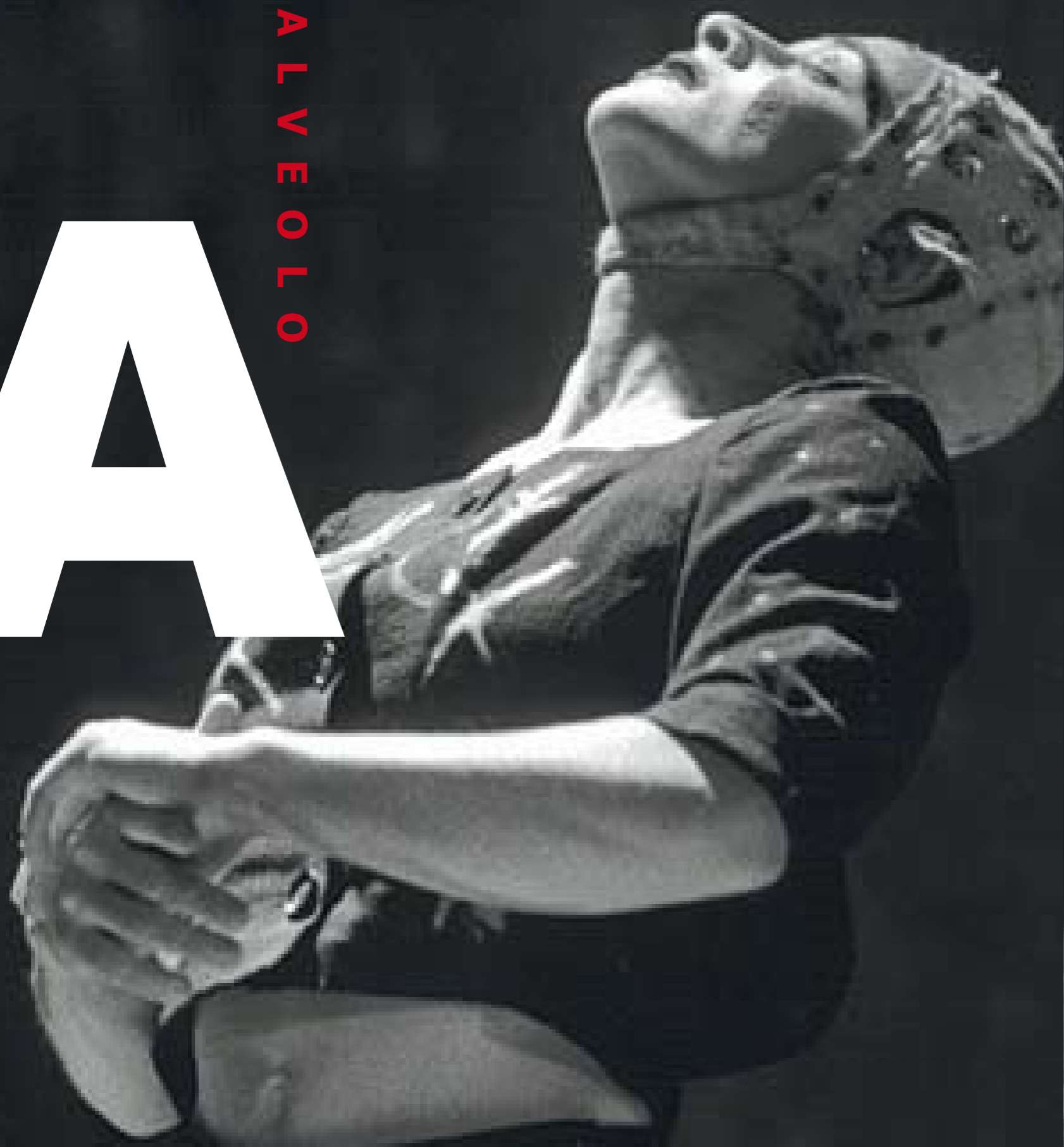
normatività dell'eterosessualità e del genere, rivendandone l'artificialità. Ne sono un esempio le forme parodiche ed esagerate di messa in scena della femminilità e della mascolinità delle *performance* di drag queen e drag king, di travestiti e di lesbiche *butch*. La rinominazione *queer* potenzialmente valorizza e sviluppa ogni contenuto di trasversalità che la nitida separazione in opposti binari sembra prevenire e controllare. Da qui l'interesse degli studi *queer* per tutti i soggetti sessuali *presi in mezzo* dalle categorie binarie che producono non soltanto soggetti ma anche *scarti* categoriali, ibridi e nuove marginalità corporee: transessuali, transgender, travestiti e travestite, ermafroditi e androgini. Oltre che una teoria, il *queer* è dunque anche un terreno di sperimentazione culturale e politica in cui possono trovare spazio soggettività, forme espressive e artistiche che non si riconoscono nei binarismi di genere e di orientamento sessuale.

DIASTEMA DANIELE DEL POZZO

Daniele Del Pozzo
idea e realizza progetti culturali.
Attualmente è il direttore
artistico di "Gender Bender
Festival" e curatore
di "bè bolognaestate",
il programma di appuntamenti
estivi del Comune di Bologna.
Ha fondato e diretto per
anni la Libera Università
Omosessuale di Il Cassero
- gay lesbian center di Bologna,
è stato tra i fondatori
del Link Project di Bologna
e ha lavorato al Riccione TTV.

A

ALVEOLOLO



Alveolo

Con il termine "alveolo" è genericamente indicata una zona incavata, uno spazio cavo; nel nostro corpo il termine è utilizzato per indicare le cavità contenute in alcune ossa, per esempio delle mascelle che ospitano gli elementi dentari (gli alveoli dentari), oppure le parti terminali dei bronchioli polmonari (gli alveoli polmonari).





ALVEOLO MARIANGELA GUALTIERI

L'alveolo è in genere un piccolo ricettacolo. Prendo questa parola nel primo dei significati che mi vengono in mente: l'alveolo polmonare. Una piccolissima cavità del polmone. È in questa piccola nicchia che l'ossigeno entra nel gran giro del sangue e poi da lì viene fatto circolare per tutto il corpo. Ciò che succede fra alveolo e sangue noi lo chiamiamo respiro. È sempre più evidente come le più alte e segrete leggi della vita siano scritte nel piccolo piccolo, nel poco e niente di certe particelle irrisorie. Porto qui di seguito una riflessione sull'attore, poche parole e forse non troppo lucide, ma vorrei onorare Alessandra e Attilio nel loro tenace lavoro di creatori del piccolo ma sorprendente Festival Danae: un falò che da dieci anni splende nel sempre più desolante paesaggio milanese.

Ciò su cui vorrei porre l'attenzione è l'eccessivo accanimento sull'umano nel teatro contemporaneo. La scuola a cui sono cresciuta, e cioè quella di Cesare Ronconi, mi ha sempre tenuta alla larga dall'umano dato nella sua norma: nella sua arte l'attore è sempre al di sotto o al di sopra dell'umano, nel subumano dunque e nel sovrumano. Per subumano intendo qualcosa che è vicino alla deformità e anche all'animale. L'attore è, nella mia tradizione, un'entità che sprigiona il tremendo e il meraviglioso, e che si affloscia immediatamente in tutti i toni intermedi. Tremendo e meraviglioso: questo è ciò che non viene dato all'interno della cosiddetta realtà. O meglio, in Occidente, molto viene fatto affinché subumano e sovrumano vengano taciuti, non visti, non turbino le vite normative, non rompano abitudini, usi e costumi.

È la tremendezza della natura, non quella rappresentata ma la natura reale, col suo timor panico di bosco, di buco, di buio pesto notturno, di vetta altissima, di fondo marino, di odore animale, di corpo che nasce lordo e strappato, con le sue deformità che per secoli abbiamo rinchiuso in cottolengo e in altri luoghi blindati. È la tremendezza del soprannaturale che una liturgia sbiadita e senza più riti efficaci ci ha fatto dimenticare, e da cui nuovi riti consolatori si tengono alla larga.

È il meraviglioso della natura, di grandi aperti che non percorriamo più, ed è il meraviglioso dell'imperituro, di ciò che "in me è più vecchio di me".

In questo nostro lato di mondo, forse solo l'arte è ancora capace di tenere vivo tutto ciò che sta sotto e sopra la norma, e nell'arte, sopra tutto sta il teatro. Il teatro ha al proprio centro l'uomo, l'attore: è davvero molto facile cadere nell'afflosciamento della norma dell'umano e raccontare storie, fare politica, parlare "del sociale", intrattenere, divertire. Ma appunto, ciò che io ho imparato è lontano da tutto questo. Sì, anche quello è teatro, ma non quello che a me sembra necessario.

Novarina scrive: "L'attore esperto è qualcuno che si assassina da sé prima di entrare, che non entra in scena senza essere passato sul proprio corpo che considera un cane morto... Ogni buon attore entrando deve averci camminato sopra. Solo allora può parlare, da vero spossessato. Come uno che non ha nulla. Non uno che sa. Uno denudato...".

L'attore parla da una nudità, da una resa di quell'io che lo ha condotto fin lì, fino al bordo della scena. È in quella resa che allora compare anche la grande anima dell'animale, perché – mi sembra – gli animali hanno un'anima più grande della nostra. Allora con quella parte animale entra in scena qualcosa che sta prima del nome e del cognome. Un punto in cui, come scrive Milo de Angelis, "il tuo nome è uguale al mio, prima di essere chiamato". L'animale pare più esperto di vita di noi, più esperto di respiro. Più di noi vicino al segreto indicibile da cui scaturiscono le cose, e noi stessi. E forse perché stupefatto da quella indicibilità, l'animale non parla, non smette di tacere da tutta la storia. Non ha bisogno di parlare.

Solo in quel vuoto io credo si possa far vivere il personaggio, non tanto indossarlo, ma tirarlo fuori dal proprio magma oscuro, dal proprio fango profondo e trasformare quella manciata di fango in luce. Il personaggio giace imbozzolato dentro quel magma e va portato alla luce, trasformato in luce.

Il personaggio non è per aggiunta, ma per spoliatura: giace nelle profondità dell'attore, nel remoto del suo sangue, del suo sangue che è antico quanto tutto il sangue della terra. Da quella profondità, da quella antichità sepolta, regista e attore chiamano in vita il personaggio come si chiama un antico morto e di nuovo l'attore gli dà voce, sangue e respiro. (Per questo forse negli spettacoli del Teatro Valdoca i personaggi vengono riconosciuti e nominati quasi alla fine del tempo di allestimento).

Proprio per questo venire da una profondità oscura, il personaggio, nella mia esperienza, ha in sé sempre il tremendo dell'archetipo, del cadavere, dell'animale, del corpo appena partorito, del divino, del numinoso.

La maschera che l'attore assume col personaggio non ha a che vedere con le innumerevoli maschere che noi tutti indossiamo quotidianamente nelle nostre vite per poter funzionare, per essere all'altezza, per metterci in salvo o credere di farlo. Quelle sono appunto maschere che si indossano per aggiunta. La maschera che dà vita al personaggio è, mi pare, l'ultima membrana sottilissima fra l'attore e il proprio silenzio, fra l'attore e il proprio niente, la propria totale nullità. La maschera è sempre un velo da cui, sotto una certa angolatura, si sprigiona una nudità nella quale lo spettatore può specchiarsi, può vedere rispecchiato l'uomo.

L'attore assume in sé il tremendo dell'essere *nella vita*, il tremendo della vita, lo incarna e lo esibisce. E per incarnarlo deve in qualche modo conoscerlo, cioè, secondo la biblica coincidenza fra il verbo conoscere e il verbo amare, l'attore deve amarlo, questo tremendo, riconoscerlo come forza ctonia della vita, dell'essere vivi. L'attore è davvero un immenso conoscitore delle forze della vita.

Nel mio lavoro di questi venti anni, ho visto la regia spingere, costringere l'attore sempre fra questi due estremi: fra l'animale e il sovra-umano. Forse la patologia artistica di questo regista è stata proprio quella di respingere l'umano, nel suo darsi normativo, corrente, narrativo, quotidiano, sociale, nel

suo veicolare senso. Abbiamo sempre tenuto fuori dal nostro teatro la norma dell'umano: l'attore era sempre animale o sovrumano, e l'ultima trilogia è la prova quasi esatta di questo. Vi sono solo animali o personaggi che portano la forza magnetica della deformità e che quella deformità la bruciano in bellezza. Hanno in sé, fusi e risolti, il tremendo e il meraviglioso. Non vi è mai un personaggio che abbia un riferimento con la così detta realtà, con la norma della così detta realtà, con i fatti della cronaca. Non vi è mai il tentativo di immettere senso. La scena è sempre un quadrilatero dell'orrore e del meraviglioso in cui i fatti, la cronaca, il sociale, aleggiavano nella loro faccia archetipica e misteriosa, antica e sempre in una presente rinascita.

È chiaro dunque come un tale scenario abbia bisogno di una lingua che abbia anch'essa in sé l'archetipo della lingua, una lingua che non rappresenti, ma piuttosto ripercuota un suono la cui origine è nascosta. Giorgio Colli, nostro caro filosofo dimenticato, dice appunto che la parola tragica non rappresenta, ma ripercuote questo suono, un suono la cui origine è nascosta. Io credo che solo il verso, solo la verticalità del verso, sia all'altezza dell'animale e del sovrumano. Forse perché credo che la poesia, la bellezza cantata dalla poesia, come dice Mario Luzi, sia una forza spirituale attiva, una forza capace di trasformare il cuore degli uomini. La poesia con la sua ritmica e la sua melodia, il verso, con la sua musica, parla a parti di noi che non sono solo la nostra intelligenza, tocca strati profondi e sotterranei di noi spettatori seduti a teatro. Massaggia gli alveoli, appunto, quelle minuscole parti vuote che ci fanno dotati di soffio, di respiro.

Mi pare che ora, troppo spesso, nel teatro vi sia un accanimento sull'umano, ancora oggi che il cinema così bene, così sottilmente e grandiosamente svolge questo compito, il compito appunto di raccontarci l'umano. Mi pare che troppo spesso, nel teatro attuale, manchi questo riferimento all'animale e al sovrumano. E soprattutto che manchi nella disciplina dell'attore, come se la questione fosse del tutto tecnica. Il cinema e i media hanno sgravato il teatro di innumerevoli compiti. Dunque il teatro può tornare a vivere della propria originalità che è certamente legata al mistero che ci tiene qui vivi.

L'attore porta la parola, nel nostro caso porta il verso, non solo lo porta ma deve tenerlo in uno stato perenne di nascita. L'attore fa con la parola ciò che il poeta fa con la lingua: la rigenera continuamente. E la parola non è solo merce di scambio, come vuole farci credere questo tempo idolatrico. Tutti noi sappiamo che la parola sta al centro di noi, nel profondo, con la sua energia misteriosa, col suo potere risonante, riverberante, con la sua provenienza misteriosa. Con la sua incapacità a dire in pieno il *pathos* che la genera, eppure, in questa impossibilità percorsa dalla poesia, essa, quel *pathos* lo ripercuote, lo fa risuonare, lo tiene vivo.

Novarina: "C'è in noi, molto in fondo, la coscienza di una presenza altra, di un altro accanto a noi, accolto e mancante, del quale abbiamo la custodia segreta, del quale custodiamo la mancanza e l'impronta. Dio

è la quarta persona singolare. È questa coscienza di un altro in noi, questa assenza straniera, questo ricordo di un'impronta lasciata, questo vuoto lasciato che ci permette di donare la nostra parola. Quando questa strana coscienza dell'estraneo ci abbandona noi ci distruggiamo, vendiamo il mondo e ci vendiamo. Nulla si comunica allora più velocemente della morte... Ciò che abbiamo scacciato dal mondo cerca oggi in ogni uomo il suo rifugio".

Come sostiene Deleuze: "In arte ... non si tratta di riprodurre o inventare forme, bensì di captare delle forze". Spesso la tecnica non viene messa al servizio di queste forze, ma piuttosto, si preoccupa di armare l'attore, di corredarlo, di attrezzarlo. La tecnica vuole fare dell'attore un bravo attore. Io credo che mai vada dimenticato, nell'insegnamento, che la meta è quella captazione di forze, e non la sola assunzione di strumenti espressivi. Anzi, spesso questa assunzione di strumenti crea un vero tappo alla capacità, alla possibilità di essere agiti da energie più profonde. Questi anni col mio regista sono stati di grande scuola per me, proprio rispetto a quanto detto fin qui. Portare l'attore a sentire che può essere abitato da energie più sottili, che può lui stesso liberarle: è dunque in nome di quelle energie, di quella captazione di forze che si appronterà poi una tecnica.

Di fronte a un teatro che sento vivo e necessario (e sia chiaro che il teatro vivo è rarissimo), sempre ho l'impressione di essere davanti a qualcosa che mi viene rivelato, o meglio, che mi viene fatto intuire, intravedere, senza che venga tradita la sostanza di quanto mi si trasfonde. L'effetto, come spettatrice, è di ebbrezza, della vaghezza confusa dell'ebbrezza, entusiasmo e gratitudine. Allora non vorrei gridare Bravo! Non vorrei proprio gridare: tengo dentro di me il mio commosso grazie. Ma molti attori sembrano macchine lanciate verso il plauso e molto pubblico va a teatro per il piacere di riconoscere le qualità del virtuoso e plaudirle. Io credo che il captatore di forze ci lascerà alla fine balbettanti, commossi, un po' confusi e con la strana sensazione di avere fatto un'esperienza, non di avere assistito a uno spettacolo.

Ma come si può condurre l'attore verso questa sua alta rotondità. Verso questo suo essere cuore arcaico e contemporaneo, bestia che ride, ragione che si incendia, umanità ferita, nudità, potenza silenziosa, intelligenza dei sentimenti.

Il poco che so, il poco che ho capito, lo ho capito seguendo il lavoro del mio regista, che ha sempre preparato i propri attori prima di portarli sulla scena definitiva.

C'è un nocciolo luminoso di cui l'attore deve impossessarsi, o meglio che deve riuscire a raggiungere dentro di sé, una sorta di accensione. Questo nocciolo risplende in una dimissione e nudità e infermità, come ho cercato di dire più sopra.

La tecnica, a volte, è invece qualcosa che arma l'attore, che lo fortifica, che lo rende invulnerabile. Ma forse la bellezza è proprio in quella vulnerabilità.

Credo che l'attore debba avere un'anima grande come l'anima dell'animale. Un vuoto silenzioso al centro, come l'animale. Credo che nessun virtuoso toccherà mai un cuore se non parte dallo splendo-

re o dal fango di questa anima d'animale.

E la tecnica può essere micidiale per quell'anima. Come può essere micidiale la mancanza di tecnica. Non posso non rilevare come la maggior parte degli spettacoli delle stagioni di prosa italiana, ma temo sia lo stesso in tutto l'Occidente, come la maggior parte di tali spettacoli sia greve, mancante di vitalità, di forza, di sacralità: un teatro mummificato, potremmo dire. E questo teatro mummificato è fatto da attori "bravi", da attori che hanno fatto buone scuole e che hanno una ottima capacità tecnica. C'è dunque qualcosa che, all'interno della disciplina dell'attore, non viene consegnato, qualcosa che le scuole non hanno trasferito ai loro allievi, qualcosa che i registi non sono capaci di far vivere sulla scena, di resuscitare, di incendiare.

Per me che scrivo versi per il teatro, l'attore è soprattutto l'alfiere della parola, colui che parla davanti a una folla come si parla quando si è da soli. L'attore è questa strana creatura che parla una lingua non sua, facendoci credere di parlarla per la prima volta, facendoci credere che quella lingua accada sempre ora, ora per la prima volta. Dunque l'attore è colui che tiene la parola sempre in uno stato di nascita, che fa riaccadere la precipitazione poetica proprio come prima è accaduta al poeta che la ha accolta. L'uomo si differenzia dall'animale per il fatto che parla. E non perché parlando comunica. Anche l'animale comunica, anche i fiori e i pollini comunicano. Ma perché parlando manifesta ciò che di lui manca, quanto di lui non è qui, non è di qui, non è venuto con lui del tutto alla luce terrestre. Parlare significa tenere in vita quanto dell'uomo non è nato, l'immenso di lui che non è entrato nella materia, che non è caduto con lui nel mondo.

Nel 1983 Mariangela

Gualtieri fonda, insieme

a Cesare Ronconi,

il Teatro Valdoca.

Pubblica varie raccolte

di versi fra le cui *Antenata*

(Crocetti, Milano 1992),

Fuoco Centrale ed altre

poesie per il teatro

(Einaudi, Torino 2003),

Senza polvere senza

***peso* (Einaudi, Torino 2006),**

Paesaggio con fratello rotto

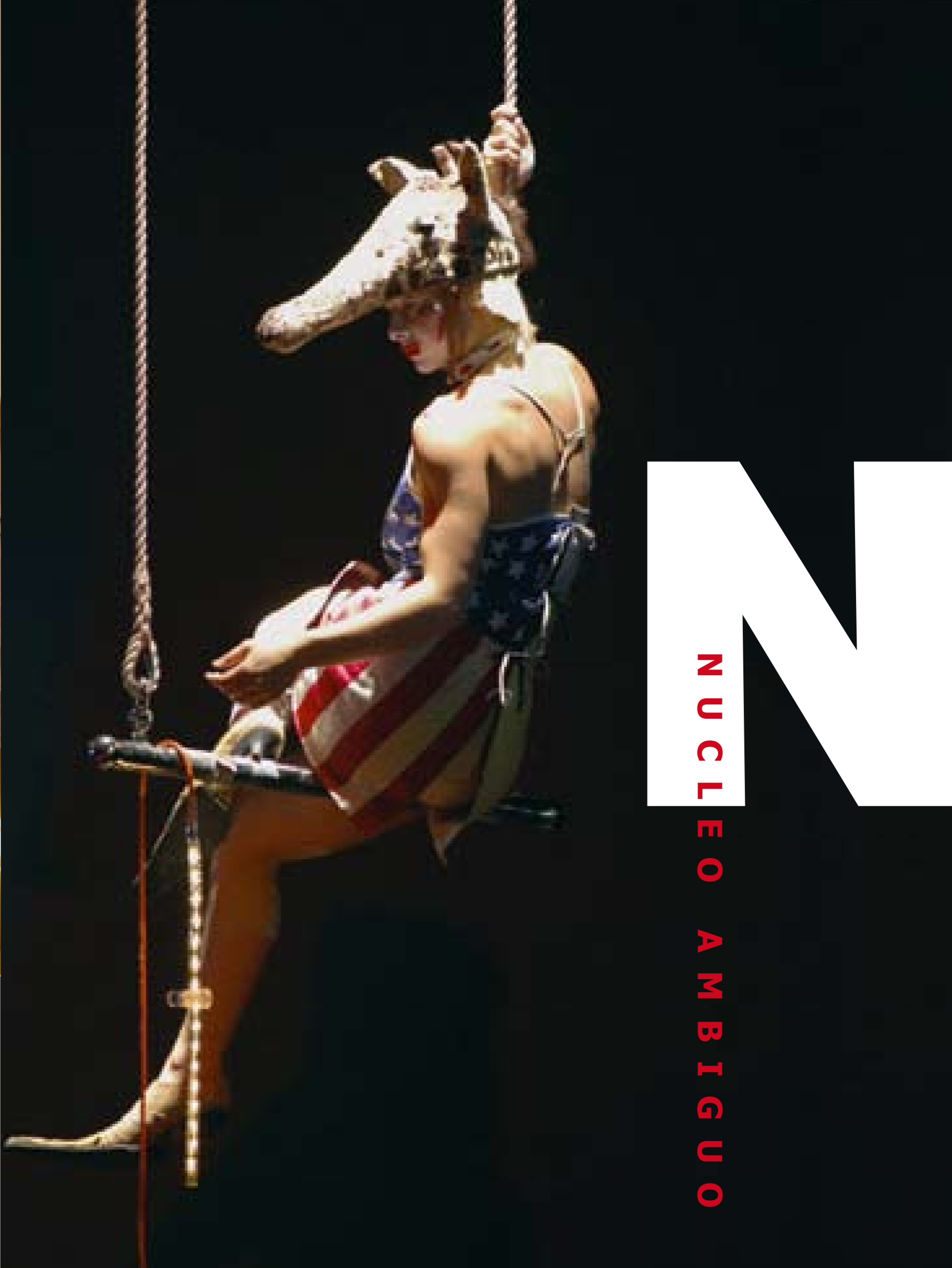
(Sossella, Roma 2008).



Nucleo ambiguo

È un raggruppamento di cellule nervose, situate nel cervelletto, e origine delle componenti motrici e viscerali di tre nervi cranici glossofaringeo, vago e accessorio.

Tra le disfunzioni del nucleo ambiguo si annovera anche la paralisi delle corde vocali.



N

NUCLEO AMBIGUO



N

NUCLEO AMBIGUO
MICHELE DI STEFANO

– Dimmi perché hai scelto questa voce.
– Nucleo ambiguo? Ma ti pare...! È per il pensiero che fa vibrare... potrebbe benissimo definire ciò che è al fondo di uno spettacolo o servire a costruire un discorso aperto sull'argomento, e poi... questo aggettivo... si addice a ogni personaggio, a ogni corpo che attraversi una scena, guarda: a ogni persona!... non ho mai capito perché si preferisca caricarlo negativamente...
– Ma è piuttosto ovvio, no? L'ambiguità è nascondimento, rinvio della verità, infedeltà alle conseguenze dei propri atti...
– Sì sì appunto, definizioni calzanti di spettacolo... quando hai davanti a te un meccanismo spettacolare che funziona – e funziona perché ti sembra di consumarlo, di leggerne la necessità giusto? Anche una necessità interna: di organizzazione e sviluppo – ecco, mentre questa eclatanza si connette con te e tu ne sei partecipe, essa si allontana, si riappropria del luogo dal quale è venuta lasciandoti lì a credere che stai ancora possedendo ciò che hai guardato. Solo nel momento successivo, quando percepisci la distanza dopo aver sperimentato la più esaltante vicinanza, solo in quel momento stai vedendo ciò che vale la pena di vedere, qualcosa che si ritrae... la coda del drago... la ritirata nel sottobosco. Penso che anche l'interprete stia vedendo con te la stessa cosa che se ne va, lui continua a produrla e quella continua ad andarsene, lui rimane lì mentre quella continua ad andarsene: infedeltà alle conseguenze dei propri atti. I grandi comici fanno questo, minuziosamente, mi pare.
– E i tragici?
– Sì, anche loro. Tutti i performer allora non devono fare altro che rimanere lì, a vista, mentre qualcosa si nasconde. C'è nell'atmosfera che sta intorno a un performer qualcosa che ricorda la densità dell'ambra nella quale è intrappolato un insetto, è una densità museale, che protegge ed espone allo stesso tempo... no, è qualcos'altro perché è permeata soprattutto da un senso di pericolo che nel museo non c'è, una densità incrinata e quindi critica, una scomparsa continuamente riproposta, la reiterazione perenne di un annullamento. Anzi guarda, cancella questa immagine dell'ambra che congela lo splendore della materia in fuga, immaginiamo una bellezza ancora più misteriosa che ci scappa, forse è la bellezza della crisi, semplicemente.
– La crisi?
– Sì, leggevo in un romanzo ambientato in carcere che la parola crisi in cinese è formata da due caratteri: uno significa "pericolo" e l'altro "opportunità", così è più chiaro quello che voglio dire? Senza una resa alle forze che generano pericolo non si presenta per noi alcuna opportunità, di conseguenza non è richiesta alcuna decisione. C'è qualcosa nel corpo di un danzatore – al limite anche un allenamento, una sapienza, ma non stiamo parlando di questo – che gli permette di generare in continuazione nell'atto questa qualità critica, c'è una capacità di decisione di fronte al pericolo che viene saggiata incessantemente

e che permette a noi di continuare a guardarlo mentre macina metri e metri di fuga. Come se si sviluppasse una danza completamente territoriale ma priva di mappa, dove è in gioco una attitudine decisionale piuttosto che un percorso.
– E noi lì a guardare una attitudine?
– No, tutt'al più potremmo guardare un percorso, se ci venisse offerto. Un'attitudine la assumi ed è lei che crea l'ambiente che ospita il percorso. Non è guardabile, la puoi percepire come tempo, e il tempo che ci metti ad assumerla è il più importante di tutti.
– Quindi noi assumiamo uno spettacolo?
– O lo licenziamo, quando non ci piace. Di fatto prendiamo le decisioni insieme al performer, è per questo che riusciamo a seguirlo anche se non ci parla. Prendiamo il tempo con lui. Anche le cervicali di uno spettatore si agitano con lui, ma solo quando prendiamo il tempo. Le sue decisioni ci dicono inoltre che l'ambiente viene inventato e che questa invenzione è pericolosa, e quindi è meglio stare in silenzio, insieme a lui. Evitare di parlarsi.
– Tu pensi veramente che un performer si occupi di questo?
– Francamente sì. Se pensassi che sta indicandoci qualcosa (una linea, un percorso, quello che è, qualunque cosa voglia farci vedere) e che è tutto impegnato nel manifestare questa attività, non so, mi guarderei un telefilm piuttosto: *The Oz*, quello ambientato in un carcere per esempio. Ma è il teatro stesso a fare questa differenza, una vibrazione impossibile altrimenti. Mettiamola così, non c'è che il teatro a farci sprofondare insieme a chi si mostra nel disagio atavico, davanti al nostro desiderio di capire le cose. Il teatro è imbarazzante e qualcuno si sta assumendo questo incarico insieme a noi, permette a noi di non morire di imbarazzo ma ci tiene in vita in questo imbarazzo.
– Ma di che imbarazzo parli?
– Parlo della crisi. Non è possibile non prendere una decisione a teatro. Puoi farlo se guardi un bellissimo film al tuo pc, puoi non prendere una decisione. E poi il teatro è là fuori e questo è sempre imbarazzante, nel senso che non è confortevole. Non so, il teatro ti chiede di assumere un'identità, implica uno sforzo che è scomparso da molti luoghi, al limite ti si presenta come il contrario del comfort e allora ti mette quasi nella condizione di appropriarti di una nuova identità per cercare un possibile nuovo livello di comfort. Il teatro ha a che fare con l'abitare.
– È una casa?
– No no, è un tentativo di abitazione che è tutto nello spostamento. Si trasloca a teatro, ma non c'è niente di definitivo. Si trasloca tutti, spettatori e performer. Ecco forse ci riesco a dire che questa precarietà è ciò che si vive veramente a teatro. Qualcuno in corsa, tutti in corsa.
– Allora uno spettacolo di un'ora con qualcuno che corre sempre...
– Lo so, inguardabile... Senti, ho visto un video ultimamente. Sono due svizzeri, si chiamano Fischli e Weiss e ci sono solo oggetti messi pericolosamente in fila come le tessere del domino che poi

cadono una sull'altra. Ma ogni caduta e ogni conseguenza è studiata con un ineluttabile senso del tempo, un calcolo che fa muovere le cose in maniera affascinante: che so, lo spostamento d'aria prodotto da una tavola di legno che cade fa spostare una scatola di cartone che tocca un recipiente che versa un solvente che scioglie delle zollette di zucchero impilate che tenevano in tensione una molla che... E via così per chilometri di secondi. Una meraviglia, non solo perché è bizzarro e inventivo e catastrofico, ma perché la suspense che creano gli oggetti ti invita a guardarlo come si guarda un giallo, nei due modi nei quali si può guardare un giallo: conosco già il colpevole – non conosco il colpevole. E poi una sensazione di fondo ma acuminata, lucida: nessuno verrà punito per questa colpa. Allora ciò che ci sembra di riconoscere è proprio ciò che più ci è estraneo, la scomparsa di una legge, la scomparsa della storia che pure si compie sotto i nostri occhi. So che è confuso ma...
– Dimmi almeno perché mi parli di questo...
– Ah, pensavo a come si potrebbe guardare quella

corsa infinita a cui ti riferivi, o meglio a come si potrebbe fare in modo che quella corsa infinita venga guardata.
– Ma nel video mi pare di capire che succedano mille cose, mentre lì succederebbe sempre solo la stessa cosa.
– Eh, appunto, questo problema mi dà la nausea.
– Forse se noi sapessimo perché questa persona continua a correre già da venti minuti...
– Sì ma il problema è durante, non è l'origine di quella corsa che mi preoccupa. È perché continua a correre...
– Che vuoi dire?
– Dovrebbe cambiare idea ogni cinque secondi... dovrebbe decidersi ogni volta, forse così. Sta fuggendo, sta inseguendo... colpevole-non colpevole.
– Ho capito...
– No, io ho capito adesso, che non si tratta di una dialettica di opposizione, di significati antitetici dentro lo stesso gesto... non più... è piuttosto una faccenda di apprendimento, di possibilità, di desiderio che quella corsa tiene in luce perché nello stesso

gesto posso inventare mille motivi per tenermi occupato a compierlo. In realtà per come la vedo io forse sono occupato a sfuggirgli. Infine, quello che mi placa veramente, quello che colma il mio sguardo è che quella occupazione resti imperturbabile come nel video degli svizzeri.
– Ma un performer non è un oggetto!
– No, certo, ed è qui che il nucleo ambiguo può rivelare la propria efficacia.

Michele Di Stefano
coreografo e performer,
fondatore di Mk,
gruppo che attraversa
la scena contemporanea
con reiterati tentativi di fuga
dall'immagine corporea.



A

AURICOLA



Auricola

Formazione simile a un piccolo orecchio situata sulla cavità del cuore in cui affluisce il sangue rifluente dal grande circolo (atrio di destra) o dal piccolo circolo (atrio di sinistra).





A

AURICOLA
DANIO MANFREDINI

C'è un popolo appartenente al mondo del teatro, della scena e quando dico scena non intendo solo ciò che è legato alla rappresentazione con il pubblico, ma anche i momenti di prova, i momenti di studio, di allenamento.

È una naturale disposizione a frequentare quel luogo come forma di ascolto, di domanda aperta.

Si attraversano i giorni della vita tra diverse vicissitudini: fatti, gioie, dolori, noie, incontri... e poi c'è quell'appuntamento: una sala da raggiungere e lì, in quel deserto respirare, prendere contatto con il proprio corpo, le proprie percezioni, la propria immaginazione e ascoltare forse proprio con l'orecchio del cuore, se una qualche indicazione gira nell'aria, qualcosa su cui porre il proprio sguardo ed entrare con attenzione in un solco che chiama. È un tema? Una musica? Un testo? Il movimento fisico?

C'è un momento di deserto, di attesa del miraggio, un'indicazione per poter mettere in azione la propria arte. Quando arriva l'intuizione inizia il lungo viaggio delle prove, dei tentativi, delle deviazioni, del perdersi, del ritrovarsi, della demoralizzazione, dell'entusiasmo, dei silenzi, delle lacrime, del riso.

Il frutto di questa fucina viene condiviso con il pubblico, è lo spettacolo. Attività inutile? Proprio per questo frequentata.

L'urgenza di frequentare questa dimensione non ha un perché, c'è o non c'è. Il lavoro creativo non ha lo scopo primario di andare verso un prodotto di successo, se il lavoro verrà ben accolto, tanto meglio; non ha come obiettivo principale il guadagno economico e neanche l'inseguimento della popolarità; neppure lo spettacolo in sé è il fine ultimo, risponde piuttosto a un bisogno di raccoglimento, di appro-

fondimento e conoscenza delle proprie risorse.

Quando iniziai il mio viaggio nella materia teatrale, frequentavo a Milano una sala laboratorio nel Centro Sociale occupato Isola. Passai lì i primi cinque anni di formazione. Gli otto anni successivi in una sala del Centro Sociale occupato Leoncavallo, i successivi diciassette nel Centro Sociale occupato di viale Bligny.

Esperienze di spettacoli autoprodotti e qualche spettacolo con alle spalle un ente produttivo. Ma il tempo vero di preparazione, studio, approfondimento si è concretizzato proprio in quelle sale abbandonate, dimenticate, trascurate, fuori dal controllo di orari, luoghi liberi e condivisi con semplici regole di rispetto e collaborazione reciproca tra le varie realtà artistiche.

Oggi sul cosiddetto mercato teatrale vediamo nominati vari personaggi che hanno alle spalle percorsi non accademici, che hanno lavorato con costanza, spesso nell'ombra, in luoghi occupati come quello di viale Bligny 22, sede dell'Unione Sindacale Italiana, che ha favorito in questi anni molte realtà artistiche e che durerà ancora per poco, visto che l'Università Bocconi ha acquistato lo stabile e lo sgombero è imminente. Purtroppo. Sappiamo infatti cosa significa pagare l'affitto di una sala adeguata a prove e seminari teatrali.

Non dobbiamo neanche dimenticare che l'avvicinamento all'espressione teatrale delle classi sociali meno abbienti è un fenomeno soprattutto degli ultimi quarant'anni, conseguenza dei capovolgimenti avvenuti tra gli anni sessanta e settanta.

Se in questi ultimi anni abbiamo assistito a espressioni artistiche interessanti nate da artisti poveri, è perché questi stessi, forse in maniera anche illegale, hanno inventato spazi creativi.

Nel teatro non si tratta solo di avere una qualsiasi infarinatura proveniente da accademie o da percorsi autodidattici e poi buttarsi nel mondo del lavoro. Indubbiamente l'esperienza della creazione di spet-

tacoli e la loro rappresentazione è una grande palestra di crescita, ma anche il tempo che precede tutto questo ha la sua ragion d'essere, è un preparare la terra affinché sia fertile. Non è mai finito il lavoro di studio e preparazione anche per chi da anni pratica la professione. Sappiamo che nella categoria spettacolo rientrano esperienze molto diverse tra loro: alcune mosse dall'intento di divertire, altre motivate dalla riflessione, altre pensate per smuovere le emozioni, altre ancora per incantare... tutte le motivazioni possono essere legittime purché si salvaguardi la possibilità per tutti coloro che creano di condividere col pubblico la propria arte. Tuttavia non possiamo non osservare come tutto ciò che non è destinato a immediato successo e riscontro sul mercato sembra inutile e destinato a morire.

Rivendico la possibilità di resistenza, di impegno nel

quotidiano a praticare l'arte, a non farsi schiacciare da un sistema che riconosce il valore delle cose solo se queste hanno una larga visibilità (magari attraverso la televisione), di non lasciarsi scoraggiare, di saper prendere dall'istituzione ciò che possiamo prendere, visto che siamo cittadini di uno Stato al quale paghiamo le tasse, e non desistere dall'inventare luoghi che diano spazio alle arti per il valore che hanno in sé senza sottostare alle vergognose proposte di affidamento degli spazi teatrali in base a un alto fatturato annuale garantito.

Sono ancora valide le visioni espresse da Kantor, quando, in *Crepino gli artisti*, il grande maestro polacco definiva la figura e il ruolo dell'artista nella società e lo collocava sulla barricata.

Non si tratta di fare gli eroi, ma di riconoscere il valore di dedicarsi a esplorare e lasciar emergere le

qualità di ognuno, diverse a seconda delle età. Sappiamo bene come in Occidente siamo un po' orfani rispetto all'Oriente che riesce a mantenere delle forme teatrali codificate dalla tradizione, che si tramandano; tuttavia, in questa nostra vaghezza, cerchiamo di cogliere nel presente delle tematiche vitali, spinose, pulsanti, nel tentativo di dare a esse una forma artistica di comunicazione.

Sappiamo che possiamo andare incontro a buoni risultati o a fallimenti, ma questo è il rischio da assumere. A volte in balia dei venti o delle onde del mare, come i poveri folli del medioevo e, tuttavia, sempre cercando di portare in porto la barca con la quale ci siamo messi in viaggio.

Quante volte oppressi dal senso della precarietà, dell'insicurezza, ci illudiamo di poter cambiare rotta e prendere una via più stabile, ma forse è proprio in quell'incertezza che rimaniamo svegli, attenti, in ascolto col cuore, nella speranza di cogliere qualcosa, come un'onda silenziosa, quel silenzio che sta alla base della grande arte, fiduciosi che possa raggiungerci anche in mezzo al rumore nel quale viviamo e sorprenderci ancora una volta.

Il percorso di formazione di autore-attore di Danio Manfredini risale agli anni settanta; la sua strada è caratterizzata dal rigore nella ricerca teatrale condotta fuori da ogni percorso codificato, apparentemente anarchico, ma basato su una ferrea disciplina etica ed espressiva. Punto di riferimento importante per il teatro di Danio Manfredini è la pittura, intesa nel senso più intimo e profondo di visioni interne che caratterizzano fortemente l'incontro tra il pubblico e l'attore, così come la sensazione, che offre possibilità d'azione, di presenza nello spazio. Vincitore di numerosi Premi Ubu, *Miracolo della rosa* (1988), *Al presente* (1999) e *Cinema Cielo* (2004), ha partecipato nella veste di attore a diversi spettacoli tra cui: *Il muro*, regia di Pippo Delbono (1991); *Parsifal*, regia di Cesare Ronconi, Teatro Valdoca (1999); *Il silenzio*, regia di Pippo Delbono (2000).

END



END
ALESSANDRO BERGONZONI

Piatta sismica, con moria di particolari interi: tavole palcosceniche tra terre e terremoti

E la realtà? Stendiamo un vero pietoso.

Si parlerebbe anche della differenza tra attore e delatore, tra dire e dirsi, è questione di cambiagioni, di piantagioni del mutarsi, astrarsi, proliferarsi, dell'essere scorsi, del non essere mai assorti ma vivaddio sorti!

Nel teatro i pensieri non sono problemi son creature.

E il quotidiano? Se sulle scarpe per incamminarsi verso l'assoluto ci ha piovuto, il quotidiano va appallottolato e ci va ficcato dentro, così che i piedi alati non si ritirino (dalla corsa al sopra).

Vedo smettere le parole di chi informa di chi gestisce di chi amministra di chi socializza di chi comunica: teatro della scomunicazione e finalmente conoscenza dell'"oddio!" Chi teme il divino, chi è terrorizzato dallo spirituale nell'essere? Chi pensa cittadino, chi pensa politico e basta, sociale e basta, umano e basta, utile e basta, progresso e basta, chi si basta così come non è: i fautori della distrazione di massa, i colpiti dal morbo di Cronak. Perché il teatro è nergia. Il teatro "co(s)mico" non va capito, va al di là, è il color toccato tra viola e violenza, muscolo sbudellare, dentresco, interiora d'essere, e non d'uomo. L'utile che uccide il dilettevole, il sacro che diventa propano, che è combustione, che fa andare (via). Il via: che meraviglia il partire di uno stato, l'andare di una condizione, lo strappo l'emulsione l'elisione d'ogni conclusione, l'uso delle ciglia apostrofiche, l'avvento del millimetro tra la folla, l'uva mattisia, gli occhi coltivati a sgrano, l'indaco (l'unico vero primo cittadino) l'urto come unica tranquillità, l'anima che fiata!

Creare e non rifare, il soffio dell'invento, il teatro è generoso se genera, se sbellica le sue risate, non scende al compromesso ma trascende, non è popolare ma popolato, abitato dallo sconosciuto, niente di integerrimo qualcosa di acerrimo, ne mico ne amico.

Non ha potere ma potenza, non ha interessi (se ne pregal) e sicuramente non rassicura, non cura, non si prende cura, non ottura, non mura, ma si oscura, si inoltra, si conficca, slapida nella sepoltura (profonda fessura futura), mette una lapide su certi vivi e la toglie su morti incerti.

Atavico lavico incandesce da sé, suicida le certezze, si permette, è odiario per detestare, sceglie, ferisce e preferisce, scocca, non vede l'ora, leva il tempo e vive nel tempio tra le tempie, toglie l'attimo, affoga e non si fa nuotare, non galleggia col chiaro dell'uno, non fa tramontare le parole sole, s'alba, ammara, non spera in faccia a nessuno, è pura letteratura, nasce, avviene, è gran porca miseria, è secreto segreto, digrigna, tasta, rumina, inghiotte rumina inghiotte, conosce la differenza tra gedia e media, tra commedia tedia e sedia. Abortisce se stesso, vaga quando sa dove andare sa cosa dire quando si deve tacere, snida uccelli dalle gabbie toraciche, brucia il fuoco bagna l'acqua, scudiscia, striscia, amalgama, putrefà (e non solo fa). È musica per selve, cioè un re della foresta che non resta, sa piovere sa nevicare, è catrame ma non catrama, si fa strada ma non per i dove, slega per impiccare, è mutante, col suo terzo occhio e il suo terzo occhio, dilata le fessure dei fessi, non canta se non incanta, fa da notte ai giorni, latra, commette mette ma non ammette, donneggia, vuole lo spirituale non sa che farsene dell'attuale, draga non indaga, smotta, subsiede, vuole lo scalpo del cervello, strina, fende, architetta tutte le volte anche quelle celesti, non bada, defenestra, se perde la chiave se ne frega perché ha il duplicato di tutte le porte, spoglia, è cane e va all'osso, scruta, muta, fa gola alla bocca, culla il nulla, è canino, dice viva la morta, sale, illama e poi abbocca, p'esce, squama chi lo odia, spira, calcia le vittorie, stravede, si crema in vita, usa la cintura di castrità, è cesareo, ombelicale, podalico, mammario, colossale madornale pieno di ombre (triviale), tonante, santifica le teste, svacca, munge, unge, è artico e catartico, monzone, inginocchia l'ingamba, odia i buoni ma a

nulla, gela, è capace ma non perché sa fare ma perché capace vuol dire soprattutto capiente, ma non perché capisce, piuttosto perché carpisce, tiene, ha, ma soprattutto è posseduto, inceduto, cornuto, mai complicato sempre complesso (che è meglio perché suona pure!). Paragona le pietre, stana, cresce come coda, sa di proboscide è elefantiaco, pachidermico, dermico, spellato, sottocutaneo, con peli di sangue sulle vene creative, storpiata la normalità, sa fare la differenza con le mani, mette il naso nelle dita, usa la lingua levatoia per portare il pensiero oltre le lacrime di coccodrillo.

È l'impensato per eccellenza il mai detto l'increduto, l'oltre, l'altrove, non il qui ora ma il là chissà dove, tocca il seno del poi, nel bagno di folla lava le masse, abita la camera delle lontananze la di-stanza, vive nel vano dei concetti la so-stanza, lecca, non bara (non finge quando è nella tomba), scala, s'erge, spala, grandina, pianta, irriga, concima, nitrisce, accavalla, stona, sgarra, delinque, asporta, amputa, caria, estrae, strema ma non ha paura, è paura. Non si crede un dio ma è un dio! Golgota le montagne chiede all'occidente di orientarsi, ha sempre qualcosa in serbo per i Croati, sa la differenza tra certi uomini e uomini certi manca, evade, sprigiona, smura,

crepa, scoda, barrisce, si contagia, degrada, coerce, detona, fora, intuba, vegeta, sbocca, conia ma non monetizza, accumula ma non risparmia, falla, del torto non se ne fa una ragione, marina le scuole di pensiero, s'apostrofa, discende dai suoi ove, ama l'apparenza (e la sparenza), froda, scatta, smacca, d'ora, riluce, viviseziona, è chiara autopsia, fà l'ange, bacia anche senza bocche, applaude con una mano sola, annusa, fiuta e poi rifiuta, è caligine lungo il cammino, sorpassa, sdossa, tampona (le ferite incidentali) abiura, sgura, fa iattura, sfigura, strugge e distrugge, colma, ricompensa, crolla, s'arrocca, s'installa, macchia (indelebilmemente) affronta, incanutisce, mesce, toglie, caglia, slitta, rapisce, restituisce, lascia, s'apposta, s'arringa, sbanda, deteriora, fluisce, sfodera, chi-ama, incarna, balla, rintrona, principia, ammantata, pedina, boccia, brandisce, brama, cabra, picchia, turla, occhieggia, implica, storna, destreggia, vara, doppia, sciala, stalla, decolla, deterge, sbianca, rade, millanta, tracheotomizza, sbottona, sfiora, inchioda, tasta, chiosa, imbratta, brancola, spugna, croma, spia, salda, incide, e lenca.

Da un lencante
Alessandro Bergonzoni

Come attore-autore teatrale
Alessandro Bergonzoni si impone con *Non è morto né Flic né Floc* (1987), e debutta come scrittore con *Le Balene restino sedute*. Artista poliedrico, collabora con Radio 2 e Rai 3 e interpreta il direttore del circo nel *Pinocchio* di Benigni. Tra gli altri libri pubblicati, ricordiamo *È già mercoledì e io no*, *Il grande fermo e i suoi piccoli andirivieni*, *Opplero - Storia di un salto e Silences - Il teatro di Alessandro Bergonzoni*. Nel 2005 debutta con *Predisporsi al micidiale*, premiato dall'Associazione Nazionale dei Critici di teatro ed espone per la prima volta una sua opera al Museo Archeologico di Aosta. Del 2005 è il libro *Non ardo dal desiderio di diventare uomo finché posso essere anche donna bambino animale o cosa* (Bompiani) e nello stesso anno è il Mago Festone nel film di Mimmo Paladino *Quijote*. Nel 2006 espone un'altra opera alla Certosa di Padula. Partecipa nel 2007 al progetto per le due porte d'ingresso del Museo d'Arte Moderna di Bologna e successivamente mette in scena il suo nuovo spettacolo *Nel*. Nel febbraio 2008 inaugura la sua prima mostra personale alla Galleria Mimmo Scognamiglio di Napoli.

