



DRAMMATURGIE URBANE

di Sonia Arienta

www.drammaturgieurbane.com

PUNTATA I

Drammaturgia urbana, spazio, personaggi, pubblico

Nel parlare di **Drammaturgie Urbane** nel contesto milanese è imprescindibile fare riferimento a **Danae Festival** (fondato nel 1999) e all'attività del **Teatro delle Moire** (fondato nel 1997) diretti da Alessandra De Santis e Attilio Nicoli Cristiani.

Una forte attenzione al dialogo con gli spazi cittadini si riscontra sia nella progettazione di spettacoli propri, o curati in prima persona ([Assaggi da vetrina](#) 2002, [Violently snow white](#) 2004, [Pop mobile](#) 2006, [Elvis Stardust](#) 2009, [Caleidoscopio](#) 2011), sia nella scelta della programmazione del festival.

Nelle diverse edizioni di Danae, l'uso dello spazio urbano diventa uno dei connotati della manifestazione, i luoghi coinvolti sono molteplici ed eterogenei, in centro e in periferia, in esterno e in interno: le vetrine di corso Garibaldi per *Assaggi da vetrina*, il Ponte delle Gabelle per *Metempsychosis* degli Animanera nel 2007, la banchina del tram di fronte a Palazzo Litta e sede dell'omonimo teatro, in Corso Magenta per ospitare il format *Body Stop-performance da banchina*, comparso per la prima volta nel 2007 nel quale confluisce il lavoro di diverse compagnie anche negli anni successivi.

L'attenzione si rivolge a intere vie, come in *Io sono qui* di Cinzia de Lorenzi collocato lungo Corso Garibaldi, o a spazi-iconici come quello antistante le Colonne di San Lorenzo dal 2009, ad aree commerciali e pulsanti di vita: da Piazza Beccaria (2012), a via Paolo Sarpi (2013), a un caffè al quartiere Isola (2015) con [Hamlet Private](#) di Scarlattine Teatro. Nel 2016 il progetto di Salvo Lombardo (*L'archivio delle cose che passano*) è ambientato al Mercato Isola, in via Garigliano

Anche le periferie e le aree dell'hinterland sono coinvolte: Davide Tidoni porta il suo *Listening intervention* ad Affori, San Siro e Villapizzone. Nè mancano le aree verdi, in quanto compare anche il parco nord nel 2017, che ospita Rudi van der Merwe e Beatrice Graf con *Trophée*. Al 2018, edizione del ventennale della fondazione del festival, appartiene un progetto complesso ([L'uomo che cammina](#) del collettivo Dom) che si sviluppa in molteplici spazi urbani, vie piazze compresi fra piazza Duomo e la periferia sud di Milano (museo del 900, abbazia di Chiaravalle, Piscina Mincio, Hotel Corvetto, Parco avventura Corvetto, Bosco di Rogoredo).

L'interesse per l'esplorazione si estende alla ricerca di interni di natura particolare, diversa dalla sala teatrale, showroom (Annamaria Ajmone e Caned Icodà con *Slide in B*), palestre di istituti scolastici (Vero de Cendoya: *La partida* al liceo artistico Boccioni), altre strutture sportive come la piscina Natta (2018) che ha ospitato Enrico Malatesta e Attila Faravelli con *No island but other connection*.

A fronte di questa ricchezza di esplorazioni dello spazio cittadino ho chiesto ai due direttori artistici di spiegare/rivelare quale siano la loro interpretazione, visione di **drammaturgia urbana**.

Il punto di vista di Alessandra: "Il nostro lavoro nell'urbano è partito dall'esigenza di poter lavorare e renderci visibili, dal momento che avevamo difficoltà nell'inserire il nostro lavoro nel circuito dei teatri, perché c'era e c'è tuttora una certa difficoltà ad accettare nuove forme di linguaggio. Siamo usciti. Punto. Non ci siamo posti la questione drammaturgica. L'abbiamo capito sul campo questo, non abbiamo teorizzato qualcosa prima, ma ci siamo sperimentati con il corpo nell'urbano. Inizialmente abbiamo lavorato su figure molto riconoscibili dell'immaginario pop".

In particolare si trattava di personaggi disneyani "figure che esercitassero un certo impatto, fossero popolari, riconoscibili" ma "trasfigurate", spogliate "da tutto quello che poteva rischiare di farci diventare Disneyland". Ovvero gli attori hanno lavorato attraverso un "altro taglio, molto più nervoso, pazzo, grottesco. Un aspetto nervoso rispetto ai corpi e alle azioni compiute dai personaggi. Questa maschera forniva una possibilità d'impatto sulle persone che erano destabilizzate dal nostro modo di stare sulla scena all'aperto. La drammaturgia in questo senso ha cominciato così."

Il modo di muoversi nello spazio, di attraversare lo spazio, di compiere percorsi diventa centrale per queste figure rispetto al rapporto con il pubblico: "sicuramente era una parte fondante della questione drammaturgica e del modo nel quale ci ponevamo in relazione con la città e con chi incontravamo all'improvviso."

Il pubblico aveva una duplice composizione, alcuni di loro, infatti, andavano appositamente a vedere la *performance* perché conoscevano la programmazione, altre persone erano invece sorprese per caso dallo svolgimento della medesima. Con questa diversità nel grado di consapevolezza del pubblico, per gli attori, spiega Alessandra "è stato importante capire quale fosse la distanza da tenere. Con distanza non intendo solo quella fisica, ma di relazione, in modo da raffreddare qualsiasi possibilità di equivocare queste figure come personaggi da animazione nel modo più tradizionale. L'idea era che ci si trovasse di fronte a figure *aliene*."

In un contesto di *performance* urbana la questione è il dove, il relazionarsi allo spazio al luogo, eventualmente al percorso, se c'è un percorso e capire la modalità di approccio e come stare/situarsi, cioè come i corpi stanno agli spazi e alle persone."

A questo proposito Alessandra propone un esempio di relazione, un cammino-azione realizzato nel settembre 2019 dal tramonto all'alba, costruito con altre persone. Si è trattato "di un'azione politica e poetica" conseguenza di "un momento molto buio legato ai noti fatti occorsi a Mimmo Lucano", in Calabria (durante il governo Lega-5 Stelle presieduto da G. Conte).

Alessandra aveva scritto una lettera aperta "a lui e ai nostri governanti ponendo una serie di questioni su che tipo di società ci immaginiamo, che esseri umani vogliamo essere. Dopo la lettera, firmata da moltissime persone, ci si è incontrati e si è cominciato a ragionare se ci fosse la possibilità di creare un'azione artistica, performativa che potesse tradurre con i corpi quel sentimento, quelle richieste, quelle domande, scritte nella lettera."

Il cammino è stato realizzato in questo contesto. "Un fatto molto potente. Abbiamo lavorato a priori drammaturgicamente perché dovevamo tenere conto di una serie di questioni di sicurezza, non sapevamo quante persone avrebbero aderito, prima pensavamo 200, 250, trecento...Alla fine erano 500. Non avevamo una struttura alle spalle, eravamo tutti volontari. Ognuno si è assunto una responsabilità. In questa situazione il discorso drammaturgico era molto chiaro. Durante il percorso, al di là delle tappe, c'era un pensiero che legava il nostro "movimento" sottolineare ed esaltare i principi che ci muovevano.

"C'è stata la scelta di un percorso preciso che andasse a toccare zone periferiche di Milano e quella di partire al tramonto, di andare cioè dal buio verso la luce, verso l'alba. Abbiamo toccato luoghi che secondo noi erano interessanti."

Fra questi ci sono stati: una scuola elementare dove i genitori italiani ritirano i figli a fronte di una presenza al 90% di bambini stranieri di seconda generazione. "In questa situazione di emarginazione, noi abbiamo prima contattato le maestre e di notte quando siamo passati abbiamo lasciato un segno del nostro passaggio. Rappresentava un intreccio con loro: abbiamo annodato nastri colorati alla balaustra della scuola."

Un altro luogo che abbiamo attraversato lungo il cammino è stata la Casa dell'Accoglienza Enzo Jannacci dove ci si prende cura di persone senza fissa dimora e di immigrati. "Abbiamo toccato luoghi che avessero forte risonanza simbolica. Tutto questo è avvenuto anche con riti. Per esempio l'uso dei nastri alla scuola, ma anche nell'accogliere i camminanti alla partenza, andando ad annodare ai polsi di ciascuno il nastro rosso del cammino Nel Cuore Della Notte. Abbiamo lavorato quasi come in uno spettacolo, pur non volendo fare uno spettacolo, perché non desideravamo che le persone venissero per vedere, ma per esperire qualcosa, quindi queste azioni non le abbiamo dichiarate, sono state sorprese avvenute durante la notte."

Il punto di vista di Attilio: "Nel costruire una performance urbana, la prima cosa da considerare è lo spazio, inteso anche come percorso nella città e anche prendendo in considerazione l'architettura... A volte nasce proprio qualcosa da lì, attraverso l'osservazione del contesto urbano nel quale ci si deve inserire.

Abbiamo attraversato questo tipo di esperienze in maniera molto intensa, secondo la nostra modalità. Un secondo fattore importante è ovviamente la relazione con il proprio corpo e con il cosiddetto *personaggio*. Poiché avevamo deciso di lavorare con la dimensione urbana, questa scelta implicava trasformare noi stessi in qualcosa che catalizzasse l'attenzione di chi ci incrociava nel frastuono e nella confusione della strada. Da questo punto di vista occorre prendere in considerazione il discorso drammaturgico. Per esempio, quando abbiamo deciso di lavorare sul personaggio di Biancaneve (in *Violently Snow White*), il personaggio era triplice, tre Biancaneve identiche ognuna però incarnata da un corpo differente: una giovane e piuttosto caratteristica figura di Biancaneve, una matura Biancaneve dal corpo extralarge, e una Biancaneve incarnata da un corpo maschile. Questa scelta già parlava, generava di per sé un senso o una stratificazione di sensi. Con questa performance siamo andati in scena in tantissimi contesti diversi, dalle vetrine dei negozi, al mercato rionale (ad Operaestate a Bassano del Grappa), in piazze e strade come in teatri e spazi non teatrali. In tutti questi casi l'impatto delle nostre tre figure, il nostro agire astratto e surreale, la facile riconoscibilità del nostro travestimento (ci siamo ispirati iconograficamente al personaggio disneyano), hanno permesso di creare una relazione intensa tra noi, lo spettacolo all'aperto e lo spettatore.

Il terzo elemento da considerare è proprio il rapporto con il "fuori", con l'esterno. Ovvero la relazione con il pubblico che non è lo spettatore che, pagato il biglietto, si siede per guardare lo spettacolo, ma comprende anche chi in qualche modo ne viene travolto.

La componente dello spazio e dell'architettura sono stati fattori decisivi sia rispetto alla realizzazione di *Danae Festival*, sia a quella delle nostre *performance* urbane. Riguardo al Festival è capitato di aver scelto noi i luoghi, per poi chiamare successivamente gli artisti ai quali abbiamo detto "questo è il posto, che cosa potresti fare?"

Mi viene in mente, per esempio, la banchina del tram di fronte al Teatro Litta, in corso Magenta. Quando l'ho vista, ho pensato subito che fosse un palcoscenico. Era bellissima, intorno c'era un caos totale: il passaggio dei tram, delle macchine, della gente. Era una sfida."

La scelta di luoghi-chiave, luoghi particolarmente critici, nodi, percepiti come tali dagli organizzatori-artisti è stata ed è una delle componenti che rende riconoscibile *Danae Festival*. È stato chiaro per noi ad un certo punto che stavamo cercando di restituire la città ai cittadini, stavamo diventando dei "rigeneratori urbani".

"Queste azioni urbane sono stati capitoli fondamentali del nostro festival" ribadisce Attilio "ci hanno portato a una grande crescita, a una grande possibilità di ampliamento del pubblico. Questo tipo di esperienze immaginate insieme agli artisti, o gli *Assaggi da vetrina* che avevamo costruito nei negozi insieme ad altri performer, erano accadimenti dal forte richiamo, la gente veniva apposta a vederli, e non si limitava a raccogliersi lì, per caso, sul momento."

Alessandra puntualizza una differenza importante fra drammaturgia urbana, performance nella dimensione urbana e arte di strada, due realtà distinte, anche se in apparenza avvengono in esterno, in luoghi pubblici. La differenza sostanziale riguarda il grado di consapevolezza, di ricerca, inerente il progetto stesso, la dimensione e il respiro del lavoro. Si tratta di una problematica che merita una riflessione a parte e che rimandiamo ad articoli futuri.

Alessandra: "Diciamo che definirei "urbano" il lavoro che si interfaccia con l'architettura, che ha a che vedere con l'uso degli spazi. Non tanto uno spettacolo realizzato all'aperto anziché al chiuso. Sono tantissimi anni che lo "spettacolo in urbano" non è più lo spettacolo di strada. Quello che facciamo noi e altri colleghi si è scostato da quello che tradizionalmente si definisce "teatro di strada". La nostra attività in situazioni urbane è un lavoro di ricerca, sperimentale, con una drammaturgia. Lo spettacolo di strada ha più a che vedere con la dimensione circense, con l'animazione, anche di grande livello sia chiaro, però solitamente innesca un altro tipo di relazione con chi guarda. Un esempio altissimo di teatro in urbano, sono state le esperienze dell'Odin Teatret di Eugenio Barba, i cui lavori, ad esempio, venivano realizzati anche coinvolgendo le diverse comunità che ospitavano la compagnia, realizzando dei veri e propri eventi irripetibili che si impregnavano della cultura delle comunità ed era un lavoro in cui la costruzione di figure e la drammaturgia erano assolutamente innovative. Queste loro "incursioni" hanno sicuramente rivoluzionato i canoni accademici del teatro ingessato e borghese, spesso polveroso. Ecco direi che spesso il teatro in urbano può essere in qualche modo eversivo, si prende delle libertà, si prende dei rischi che raramente oggi il teatro si assume.

Attilio esprime qualche dubbio di non avere risposto in modo scientifico o canonico alla mia domanda circa la "definizione " di drammaturgia urbana..."Noi non siamo dei teorici, diciamo che capiamo quello che stiamo facendo, facendolo, sentendolo nel corpo, in zone anche sconosciute di noi stessi, per prima cosa e poi a livello intellettuale, almeno per lo più è così...", ma il bello di cercare di definire cosa sia la "drammaturgia urbana" è proprio questo. Non c'è una risposta corretta

o una sbagliata. La possibilità di differenziare le risposte evidenzia un'area di lavoro e di ricerca estremamente mobile, sfuggente, aperta e per questo molto interessante, adatta alle esplorazioni, a porre domande e sollecitare scavi e riflessioni personali. Solo in un secondo momento si potranno individuare eventualmente i tratti ricorrenti, riscontrabili nelle varie risposte inoltrate ad artisti, a professionisti diversi...

(Fine prima puntata. Continua...)

PUNTATA II

Drammaturgia urbana. Il rapporto fra personaggi, spazio e pubblico.

Quando si riflette attorno al concetto di Drammaturgia Urbana, fra gli elementi fondamentali da considerare, la questione dello spazio ha un'importanza centrale, posto che si è usciti dalla "confortante" sala teatrale per inoltrarsi in un ambiente esterno, più complesso. Di conseguenza, anche il rapporto con il pubblico implica rapporti e percezioni completamente differenti. Ho chiesto ai direttori artistici di [Danae Festival](#) e fondatori di [Teatro delle Moire](#), Alessandra De Santis e Attilio Nicoli Cristiani di spiegare il loro modo di intendere e rapportarsi con lo spazio, il pubblico e i loro personaggi. Cominciamo dai **personaggi** in dialogo con il mondo circostante e con lo **spazio** in generale.

Il punto di vista di Alessandra: "Le cose sono accadute in tanti modi diversi ... volevo parlarti di un'esperienza particolare, ovvero, di un personaggio a cui abbiamo lavorato e che avevo impersonato io: Elvis Presley. Questo personaggio è fuoriuscito da uno spettacolo, perché chiedeva di "uscire". Aveva già in sé una scrittura, una drammaturgia, era molto caratterizzato dal punto di vista psicologico. Era un personaggio tragico, malinconico, al limite della sua vita, con un bagaglio di rimpianti, forse anche di rimorsi alle spalle. Una di quelle figure che ha raggiunto l'apice della notorietà, ma per la quale - come Michael Jackson e Marilyn Monroe considerati da noi in altre occasioni - l'impatto con la società dello spettacolo è stato devastante.

Mi è stata proposto di fare una *performance* di un minuto al festival *Gender Bender* a Bologna, alcuni anni fa. Ho vinto il primo premio e lì è nata la storia del personaggio di Elvis in esterno. I direttori artistici di *Santarcangelo Festival* presenti in quell'occasione, Enrico Casagrande e Daniela Nicolò (Motus) hanno ascoltato un mio discorso al ritiro del premio in cui ho dichiarato che, come giustamente mi aveva suggerito Attilio, Elvis era un po' come Ginger e Fred nell'omonimo film di Fellini, un personaggio fuori contesto. E così lo immaginavo in Arizona, in una pompa di benzina, nel deserto... Uno passa... fa benzina... e vede questo Elvis che esce come un fantasma... È stato così che Enrico e Daniela dopo una settimana mi hanno proposto di lavorare in una vera pompa di benzina a Santarcangelo. A quel punto, è nata una vera e propria storia, una drammaturgia di una quindicina di minuti: il personaggio esce dal gabbiotto della pompa di benzina, fa piccole azioni, anche molto surreali, canta e poi se ne va. Con una magnifica limousine color rosa.

Sempre a Santarcangelo ho lavorato a questo personaggio anche in un negozio di arredamento (cosa che poi si è ripetuta in altre città) di cui mi ero innamorata, perché sembrava proprio di entrare in un'abitazione. C'era la cucina, il soggiorno, il salotto e tutto fantasticamente in vetrina, sotto il possibile sguardo dei passanti/spettatori. Ho pensato subito che quella fosse la casa di Elvis. Anche in questo caso c'è stata un'azione di scrittura, un breve intervento di una quindicina di minuti.

Questo iconico personaggio in una vetrina era come dentro un acquario, pesce esotico esemplare, ma anche soggetto sotto osservazione, si muoveva in questa sua residenza completamente esposto, dove tutti potevano vederlo, "spiarlo". In questo caso la scrittura è nata dall'incontro tra gli spazi e il personaggio. Per noi, ha funzionato spesso così." Attilio conferma: "Sì, lo spazio e il personaggio sono entrati in dialogo."

Nel parlare del personaggio emerge quindi una forte connessione con la situazione spaziale, con il luogo dove si svolge l'azione. L'attenzione si sposta così verso la questione dello spazio, senza soluzione di continuità, in un rapporto fluido.

Chiedo quali differenze ci sono state nel rapporto con la dimensione spaziale fra le scelte relative alla progettazione del Danae Festival come organizzatori artistici e il loro operare, a loro volta, da artisti (fuori e dentro il Festival). Per quanto riguarda Danae, si possono riconoscere due situazioni: l'identificazione di un luogo adatto da parte degli organizzatori e il confronto fra direzione artistica e artisti che porta alla scelta di uno spazio.

Il punto di vista di Attilio: "In alcuni casi abbiamo identificato lo spazio da usare in modo preliminare. Per esempio, la banchina del tram davanti a Palazzo Litta, perchè in quella situazione eravamo già operativi al Teatro omonimo nel corso del Festival, perciò aveva senso usare lo spazio urbano antistante. Era una collocazione che poteva creare una relazione, un rimando o collegamento imprevisto con quello che accadeva "dentro" la sala. In quell'occasione avevamo un *format*, una sezione, a cui avevamo dato un titolo: *Body Stop* - perché il corpo creava un momento di fermo (immagine) nell'agire cittadino, perché è innegabile che quando la performance prendeva il via, si creava un momento di surreale sospensione, fosse anche per pochi attimi, in cui tutto e tutti/e si lasciavano distrarre dalla propria attività.

Per questo progetto avevamo convocato artiste e artisti senza pensare di chiedere loro uno spettacolo, ma piuttosto di rielaborare materiali dei loro lavori come punto di partenza per la *performance*. In particolare ci eravamo rivolti a compagnie emergenti.

In altri casi con gli ospiti abbiamo ragionato insieme su progetti più articolati e ci siamo messi a cercare luoghi insieme a loro, per capire dove poterli collocare. Mi vengono in mente alcuni lavori che abbiamo fatto con *Cinzia Delorenzi* o con la compagnia *Animanera* che hanno realizzato performance indimenticabili nei primi anni del festival, in cui il Festival collaborava attivamente anche a sviscerare la questione drammaturgica e di svolgimento del progetto.

Per quanto riguarda il nostro lavoro artistico in spazi urbani, il nostro punto di partenza è stata spesso la relazione tra il personaggio e lo spazio che può innescare una drammaturgia che non avviene mai a partire da una scrittura perché non è quella la nostra esperienza, ma si appoggia a testi, letture, visioni d'arte, cinema etc. Per esempio, nel caso di *Violently Snow White* - originariamente nata per il teatro – per le azioni abbiamo attinto materiale dai Fratelli Grimm, fino a Disney e parlo di "azioni" perché il nostro è stato spesso un lavoro dove il testo era quasi assente, ma si appoggia alle azioni, al movimento e alla nostra idea di danza che viene da quella che è la nostra esperienza formativa. I nostri lavori sono infatti iscritti in una zona ibrida, non è teatro e non è danza in senso canonico.

Abbiamo costruito le scene attraverso le immagini che ci hanno attraversato in questa ricerca testuale e iconografica: per esempio, Biancaneve sperduta nel bosco. Avevano tre Biancaneve. Appariva la prima, quindi la seconda, la terza, in una sorta di incubo. In un momento successivo, il progetto è diventato un'azione urbana. Le tre figure che correvano, disperate, da una parte all'altra, erano immagini astratte: si muovevano in un "bosco" che non c'era, i personaggi erano, infatti, circondati dal cemento.

Le Biancaneve agivano come se non ci fosse il pubblico, andavano dappertutto, urlavano, rompevano le architetture della città. Coinvolgevano le persone che rimanevano disorientate. In questo caso, abbiamo spostato un elemento nato per la scena, per un teatro in un luogo della città: in particolare per le banchine del tram.

Un'altra esperienza è stata la *Pop mobile*. Per questo progetto abbiamo raggruppato una serie di personaggi: Biancaneve, Clarabella, Minnie. Ci siamo immaginati una macchina che potesse essere simile a quella dei personaggi di Walt Disney: abbiamo trovato una maggiolino decapottabile e da lì

abbiamo immaginato un percorso. L'occasione per dare vita all'idea, realizzarla è stata la festa dei teatri della Provincia di Milano.

Abbiamo pensato di attraversare la città, di coinvolgere molti luoghi. Ci siamo concentrati sul concetto di piazza, scegliendo anche gli ipermercati come piazze del contemporaneo. Ci interessavano non solo piazza Duomo, piazza Cordusio, ma tutti possibili luoghi di aggregazione. Abbiamo cominciato da sud, dall'ipercoop di piazzale Lodi, per arrivare fino a sesto San Giovanni, a un'altra ipercoop.

Abbiamo attraversato la città. A ogni tappa portavamo azioni puramente improvvisate, non c'era un copione, c'erano dei "perimetri/paletti" dentro i quali però poi eravamo liberi. I personaggi, ognuno secondo le proprie caratteristiche, si scatenavano e agivano. Inoltre le persone stesse che incontravamo, a loro volta, generano una drammaturgia. C'era chi si metteva a ballare con noi, perché avevamo una colonna sonora pop, rock, dance music di quei tempi; chi reagiva, chi urlava "andate via", e la *performance* si sviluppava, come sempre accade in urbano, anche in reazione a quanto accadeva nel qui e ora dell'incontro.

Se all'inizio uscire dal teatro è stata una questione di *fare di necessità virtù*, in seguito è diventato necessario per noi che quel personaggio "uscisse", come per Elvis. Era una nostra esigenza portarlo fuori".

[Caleidoscopio](#) propone un'altra situazione. I personaggi sono stati affidati ad attori che avevano partecipato a un laboratorio, con cui però si era creato un linguaggio comune che ci permetteva di poter rischiare anche nell'esterno. L'occasione di realizzare questa performance ha avuto origine da una commissione.

Alessandra e Attilio hanno chiesto ai partecipanti alla *performance* di dipingersi di bianco, indossare costumi d'epoca e di muoversi con un altro tempo, per poter generare semplici e lentissime azioni diventando quasi elementi scultorei, fotografie, fermi immagini in contrasto con la frenesia di quello che succedeva intorno – tutto questo con una colonna sonora che potesse creare un nuovo mondo visivo.

Un giorno, a Brescia, finita la *performance*, mentre i *performer* stavano andando nell'albergo dove si potevano lavare, cambiare etc. è avvenuto un fatto significativo. Lo spostamento dal luogo dell'azione all'albergo si è trasformato esso stesso in *performance*. Gli attori, che avevano scelto di non parlare una volta terminata l'azione e di muoversi lentamente, hanno incontrato una fontana di marmo particolarmente bella e l'hanno circondata silenziosamente, rimanendo lì per qualche minuto, immobili.

A quel punto, Attilio ha compreso che era stato introiettato il discorso relativo all'uso dello spazio urbano e che quella era la *performance*. Erano autonomi. Si era creata una dinamica di gruppo e di ascolto molto forte. Attilio, tiene a sottolineare che questo, cioè la capacità di ascolto, sia dovuta al fatto che le loro *performance* siano sovente silenziose e nella condivisione dei corpi avviene un'attivazione dei sensi a 360 gradi:

"Sei in continuo ascolto di quello che sta facendo l'altro, per cercare di entrare in sintonia e ovviamente l'altro significa il compagno di lavoro ma anche il pubblico, cioè quello che sta succedendo intorno a te, per far crescere la performance stessa."

PUNTATA III

Pubblico (in teatro e nello spazio urbano).

Un altro aspetto sostanziale sul quale desideriamo riflettere con Alessandra de Santis e Attilio Nicoli Cristiani, direttori artistici di [Danae Festival](#) e di [Teatro delle Moire](#) è la diversità di rapporto che si crea con il **pubblico** nel contesto della **drammaturgia urbana**. Quali sono le differenze per un attore che agisce in una sala "tradizionale", in un contesto di "quarta parete" e in ambito urbano?

Il punto di vista di Alessandra: "Una differenza sostanziale è che in una situazione urbana, a meno che tu non sia in un luogo dove il pubblico è seduto come se fosse in teatro, c'è sia uno spettatore informato che viene a vedere perché sa che ci sarà una performance, sia lo spettatore capitato per caso, perché è un passante. In particolare, la prima condizione che cambia è la sorpresa che puoi generare nelle persone che non sono venute lì apposta. Succede qualcosa di inaspettato. La seconda è la maggiore libertà che ti puoi prendere sull'improvvisare, sulla relazione con lo spettatore, sulle prossemiche, sulla distanza."

Per esempio, nel progetto [Assaggi da vetrina](#) buona parte del pubblico era colto all'improvviso, l'altra parte era quello del festival al corrente dell'appuntamento. Lavorare in una dimensione urbana richiede una grande capacità di ascolto e una certa potenza del *performer*. Quello che tu fai è come se si dovesse irradiare molto più lontano. Inoltre devi essere così forte che qualsiasi incidente, qualsiasi imprevisto, o atto di sabotaggio di un eventuale "disturbatore" diretto contro il *performer* non ti turbi più di tanto, devi essere come protetto da uno scudo spaziale (!).

Il nostro lavoro pedagogico con il laboratorio *Corpo scenico* mira proprio al lavoro sulla "presenza", una ricerca della potenza della presenza che nella dimensione urbana deve essere ancor più amplificata. Sostanzialmente per me come attrice e *performer* è questa la differenza.

Qualche volta è più divertente lavorare in contesto urbano. C'è la dimensione improvvisativa che ti dà una maggior libertà, per quanto è un improvvisare restando in ascolto di tutto. Si segue una traccia, ma ci si possono permettere guizzi, fuoriuscite in base a quello che accade, perché le persone diventano parte integrante della *performance*.

Per esempio, *Assaggi di vetrine* era così. Noi stavamo nella vetrina e quando si usciva ci mescolavamo con le persone. Inoltre le persone che si affacciano alla vetrina creano una struttura. In pieno giorno, vedi le espressioni, le facce. Si può instaurare un gioco con lo spettatore - sia con quello che è venuto apposta, sia con chi si è trovato lì - e contattarlo fisicamente dove si intuisce che questo sia possibile, senza creare imbarazzi. Ci sono altre modalità di coinvolgimento del pubblico, senza passare per un contatto "invasivo". Noi non siamo di quell'idea. Secondo me, il pubblico lo coinvolgi facendo, poi capisci se puoi fare qualcosa di più. Costringere le persone, stare loro troppo addosso non lo ritengo interessante, necessario.

Tuttavia, talvolta, c'era questa possibilità di contatto, a volte anche di danzare, o di abbracciarli, insomma la possibilità di entrare in un contatto più stretto, a seconda di quello che accadeva. Questo è impossibile in un'idea di teatro con la "quarta parete", con il pubblico posto frontalmente, a meno che non ti rivolga direttamente e lo chiami in causa, ma non è il nostro caso.

C'è una specie di corrente, direi di "alta tensione", che passa nel teatro urbano.

Il punto di vista di Attilio: "Anch'io penso che la questione fondamentale stia nelle barriere. La differenza sta nella loro assenza, o presenza. Ovviamente, se sono seduto a teatro, con la "quarta parete" (che a volte comunque viene abbattuta) in generale, lo spettacolo è in una zona e lo spettatore è in un'altra. Nello spazio urbano, invece, non ci sono barriere per lo spettatore. Può essere coinvolto e si trova in scena. Il *performer* lavora nello stesso posto del pubblico.

Anche per l'artista vale la stessa cosa. Se c'è un cane, un bambino, se capita qualcosa, tu inserisci tutto nella *performance*. Accadono cose meravigliose se sei forte nell'ascolto. Come se tu avessi reclutato il pubblico a fare cose bellissime, o anche spiacevoli, ma importanti.

Per esempio durante una *performance* al mercato di Bassano del Grappa, il fatto che io, un uomo, fossi vestito da Biancaneve provocava commenti, battute di scherno, c'era imbarazzo, da parte dei venditori e a me questo interessava. Non reagivo, però sentivo quelle voci e riflettevo che per me era normale essere vestito da Biancaneve, non mi creava alcun problema. Lo creava, invece, a un contesto di persone meno abituate a vedere un uomo *en travesti*.

In questi casi scattano le battute per prendere le distanze. È un modo per generare reazioni e fare i conti con la situazione. E secondo me è qui che la performance diventa in qualche modo "politica". Anche in *Assaggi da vetrina*, al di là del vetro si creano reazioni che noi possiamo percepire. Questa "vicinanza" con lo spettatore ci porta indietro ad esperienze antiche, con un salto indietro nel tempo. Penso per esempio al modo di fruire l'opera lirica nell'Ottocento, quando il pubblico in platea si muoveva ed era a stretto contatto con i cantanti. O al teatro elisabettiano, dove analogamente, lo spettatore era molto vicino agli attori.

Alessandra esprime alcune ulteriori considerazioni. "In linea generale, definirei il lavoro in urbano un'azione che si interfaccia con l'architettura, che ha a che vedere con l'uso consapevole degli spazi. Non significa solo creare uno spettacolo all'aperto anziché al chiuso. D'altra parte, sono tantissimi anni che lo spettacolo in urbano non è più teatro di strada, quello che facciamo noi e altri colleghi, si è scostato da quello che tradizionalmente si definiva così.

La nostra attività è calata in una situazione urbana, ma si muove in un contesto di ricerca, sperimentale, con una drammaturgia. Lo spettacolo di strada ha più a che vedere con la dimensione circense, o l'animazione. Per esempio, le prime proposte dell'Odin Teatret di Eugenio Barba andavano a mescolarsi con i cittadini, ma lo facevano con figure e un tipo di drammaturgia del tutto innovativa."

Per alcuni progetti ospitati da *Danae Festival* nella dimensione urbana di Milano, la grande partecipazione di pubblico inatteso è stata sorprendente. In queste occasioni la folla aveva invaso la strada e le macchine creavano difficoltà alla circolazione, un fatto che ha causato agli organizzatori qualche fonte di preoccupazione per la gestione dell'ordine. In particolare ciò è avvenuto con due lavori molto significativi della programmazione.

Il primo di essi, è stato *Metempsychosi* (2007) della compagnia [Anima Nera](#) realizzato al Ponte delle Gabelle. Il *performer* raccontava storie di coppie provenienti dalla tradizione classica, intese e declinate in accezioni diverse. In questo caso c'era un lavoro drammaturgico molto preciso e una ricerca di un luogo dove poterlo mettere in scena. Si trattava del tunnel costituito dal ponte, sul quale passa la strada e sotto al quale un tempo scorreva il Naviglio. Nel 2007 il luogo era degradato. La compagnia aveva collocato nel tunnel sotto il ponte dei materassi, a mo' di letti, su ognuno di essi si trovava un *performer* insieme a uno spettatore (uomo-donna). Il luogo è stato occupato durante il giorno e la sera è avvenuta l'azione che ha richiamato un gran flusso di pubblico.

Il secondo lavoro è stato progettato e realizzato da [Cinzia Delorenzi](#) in Corso Garibaldi e intitolato *Io sono qui* (2008). La *performance*, in questo caso, era distribuita lungo tutta la strada. Attilio mi ricorda che "La coreografa aveva costruito una drammaturgia con le persone. A partire dal luogo di incontro, alcune figure ci guidavano verso altri luoghi dove accadevano altre cose, deliranti, esilaranti, poetiche, folli, in un continuo slittare su vari piani, numerosi personaggi (animali, sante, madonne), c'erano balletti, azioni. I luoghi diventavano una perfetta scenografia. Ad esempio, a un certo punto si vedeva una figura su un albero. La via era stata completamente invasa e una massa di pubblico seguiva ciò che stava accadendo. L'artista ha investito moltissimo, con molta generosità, ha voluto essere accanto al festival e ci ha donato qualcosa di grande. Anche il pubblico. Si è creato un incrocio meraviglioso."

Con un salto temporale di una decina d'anni arriviamo a una delle ultime opere di drammaturgia urbana, fra le più interessanti del panorama italiano in questo ambito, ospitata da Danae nel 2018 e nel 2019.

"Dopo un periodo in cui abbiamo alleggerito la parte urbana e ci siamo orientati verso la sala (anche in seguito allo slittamento della programmazione dalla primavera all'inizio dell'autunno) nelle ultime edizioni siamo ritornati in esterno, ma in modi e forme diverse, con altri numeri, più piccoli anche in base alle esigenze dei progetti degli artisti. *L'uomo che cammina* del [collettivo DOM](#) per esempio è un'esperienza strettamente legata all'urbano realizzata in partnership con Zona K e la collaborazione di Terzo Paesaggio anche perché si trattava di un progetto molto impegnativo economicamente prevedendo la partecipazione di soli venti spettatori a replica. Si potrebbe definire un progetto per così dire "anti economico", ciononostante l'abbiamo replicato per due anni e siamo felici di averlo fatto perché per noi non solo è vitale ma è anche eticamente fondamentale assumerci delle responsabilità quando crediamo in un progetto. La risposta del pubblico è stata infatti esaltante, molti spettatori hanno voluto rifarlo e non abbiamo, purtroppo, potuto soddisfare tutte le richieste,."

Nel corso delle tre puntate che ci hanno permesso di conoscere il punto di vista di Alessandra e Attilio (ai quali siamo molto grati per la disponibilità) abbiamo raccolto una grande quantità di elementi su cui soffermare l'attenzione circa l'uso della dimensione urbana come luogo di accoglienza per progetti teatrali-performativi.

Dallo stretto rapporto fra spazio e personaggio, fra spazio e pubblico, all'importanza dell'ascolto da parte dell'attore nei confronti del pubblico, dalle questioni legate alla gestione dell'ordine pubblico poste da un'azione in uno spazio cittadino, fino alle considerazioni di ordine economico-organizzativo, aspetti questi ultimi al quale dedicheremo approfondimenti, poiché sono importanti quanto le riflessioni di ordine concettuale, estetico e di poetica.