



Facultat de Filosofia i Lletres
Departament de Filologia Espanyola
Doctorat en Teoria de la Literatura
i Literatura comparada

***Verso una nuova (?) definizione di teatro politico:
Strategie di scrittura scenica
nelle creazioni multidisciplinari di Motus***

Tesi doctoral presentada per Maria Giovanna Falcone
Directora: Mar Garcia
Setembre de 2015

DEDICA

Alle ANTIGONI di ogni tempo ed ogni spazio¹

¹ A Judith Malina, ai Motus, all'occupazione del Valle, a Mar e a tutti i “poetic terrorists”, perché con il loro esempio mi hanno insegnato cosa significa davvero “fare politicamente”. Un gesto politico è prima di tutto un gesto d'amore: “prima passione e poi ideologia”. Questo lavoro è un gesto d'amore dedicato a loro.

Ringraziamenti: vorrei ringraziare prima di tutto il Dottorato in Letteratura Comparata della UAB per avermi dato la possibilità di portare a termine questa ricerca così come l'avevo progettata. Un ringraziamento particolare a Mar Garcia, la mia direttrice, per la pazienza enorme e per il supporto e l'incoraggiamento senza i quali probabilmente non avrei mai finito questo percorso pieno di ostacoli.

Un grazie infinito anche tutte le persone che mi hanno appoggiato moralmente, e non solo, in questi anni: mamma, papà, Nadia, e TUTTA la mia famiglia per avermi fatto credere che ce la potevo fare. Ringrazio anche i miei amici per avermi accompagnato e sostenuto nei momenti in cui avrei voluto cedere (Giu, Barbara, Savia, Roby, Olli, Adn, Sandi, Bra e tutti quelli che sto dimenticando ma che sanno di essere qui).

INTRODUZIONE

1. Sulla nozione di teatro politico: una polisemia ibrida

Quando parliamo di Teatro Politico usiamo un'espressione che, nonostante negli ultimi lustri sia tornata in auge tra i critici, subisce un certo rigetto soprattutto da parte degli artisti: è spesso associata a pratiche chiuse, solide portatrici di una ideologia chiaramente circoscrivibile e frutto di un momento storico e sociale in cui il bipolarismo ideologico imposto dalla Guerra Fredda la rende quantomeno anacronistica². Per fare un esempio concreto, in *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*³, testo che menzioneremo spesso nella nostra indagine e su cui ci soffermeremo nei prossimi paragrafi, Lorenzo Mango evoca le paradigmatiche esperienze di Ascanio Celestini e Marco Paolini, che preferiscono parlare di “teatro civile” piuttosto che “politico”, termine che la critica usa spesso per definire la loro attività (Mango, 2012: 31). Si riferisce anche a Ermanna Montanari, fondatrice con Marco Martinelli del Teatro delle Albe, la quale già nel 1987 firmava un testo intitolato *Teatro Politttttttico* (sì, con sette t!) in cui sottolineava come a loro delle Albe la definizione di teatro politico non sia mai piaciuta, almeno *quel* teatro politico.

Parliamo di critici ed artisti, tirando in causa numerosi agenti, perché quando usiamo l'espressione “teatro politico” facciamo riferimento ad una terminologia polisemica la cui enunciazione prendiamo in esame proprio

² Lo stesso sospetto nasce anche sulla scena francese, dove Bérenice Hamidi-Kim parla di “méfiance à l'égard du vocable 'politique' en tant que tel, réduit à une acception péjorative visant le discours mensonger d'une catégorie professionnelle manipulatrice” (Hamidi-Kim, 2007: 12), enumerando altri attori che nutrono la stessa diffidenza nei confronti di una definizione che anche Oltralpe ha ritrovato nuova vita e che incontra, invece, sia tra critici che artisti, un buon *feed-back* in Inghilterra e Germania.

³ Approfittiamo per ringraziare Fausto Paravidino, non solo per averci fatto conoscere questo saggio, rivelatosi essenziale per la nostra ricerca, ma anche per avercene fatto dono nella versione on-line.

considerandola da un punto di vista che abbraccia la teoria e le pratiche. Polisemia che rimanda non solo ad una pluralità semantica, ma anche ad un altrettanto complesso sistema di agenti: l'espressione fu coniata da Piscator con la sua raccolta di saggi intitolata, appunto, *Il Teatro Politico*, e sovente è sostituita da "Teatro Civile" (Celestini, Paolini), "Teatro Documento" (Weiss), "Teatro Popolare" (Vilar), "Proletario" (ancora Piscator), e poi "Militante", "Agit-Prop", e potremmo continuare perdendo il filo che ci conduce agli autori di queste definizioni, tante sono le trame da cui nasce inevitabilmente una ampissima letteratura sul tema. Conveniamo però su un punto: al parlare di teatro politico, ci riferiamo ad una sfera che non riguarda solo estetica e poetica, ma che abbraccia la dimensione istituzionale, sociale, nonché funzionale del teatro rispetto alla comunità di riferimento.

Così come il nucleo fondante del teatro è da rinvenire nella relazione tra attore-spettatore, la trama terminologica che abbiamo proposto sottintende sempre la dimensione "collettiva" delle arti sceniche (politico rimanda etimologicamente a *polis*), motivo per cui il teatro sarebbe "ontologicamente" politico, "per la posizione che va ad occupare consapevolmente o no in un dato spazio sociale e culturale" e su questo ci soffermeremo, nonché "per gli effetti che oggettivamente produce, o non produce, anche indipendentemente da intenzioni e propositi, in un certo momento storico" (De Marinis, 2012aa: 15). Così Marco De Marinis propone inoltre un ribaltamento semantico: da "teatro politico" a "politica teatrale". Allo stesso modo Dort (tra l'altro il primo tra i critici presi in esame a parlare di "dimensione ontologicamente politica del teatro") suggerisce, col titolo di un suo famoso saggio, di riferirsi alla "vocazione politica" del teatro (1965). Sottolineiamo che sulla dimensione ontologicamente politica del teatro convergono in coro gli autori dei testi che abbiamo consultato come base teorica per la nostra ricerca (Hamidi-

Kim, 2007), (Mango, 2012), (Pustianaz, 2012), scelti sia per l'impostazione, di cui condividiamo vedute e metodologia, sia per la prospettiva che focalizza sulla produzione recente della scena italiana e d'Oltralpe. Ma prima di approfondire sul tema chiosiamo su un altro paio di questioni.

Definiti i convenevoli e messo l'accento sulla molteplicità che circonda la definizione di teatro politico, facciamo il tentativo di circoscrivere il campo e cerchiamo di tracciarne una mappatura generale. Cominciamo ancora una volta da De Marinis, che nello stesso saggio, sulle poetiche/pratiche del Novecento opera una tripartizione che definisce l' "essere politico da parte del teatro contemporaneo" (2012: 16-19):

- Teatro dai contenuti politici, o con finalità politiche ed ideologiche esplicite (Piscator, Brecht, Weiss) (2012: 16);

- Teatro politico inteso come uso politico del teatro, e cioè tendente ad un cambiamento nella relazione teatrale (spettacolo/pubblico, attore/spettatore) e quindi ad uno sconfinamento del fatto teatrale al di fuori dei suoi luoghi deputati. Quello che, per inciso, Giuliano Scabia chiama "teatro a partecipazione" e che fu poi denominato come "animazione teatrale" (2012: 16-17).

- Da entrambe le prospettive nascerebbe una varietà di proposte relative agli "usi politici del teatro" da cui potremmo tracciare una mappa che include varie tipologie, per cui metteremo l'accento su alcuni assunti: la politicità si incunea nell'esercizio teatrale non solo a livello di contenuti o di allusioni esplicitamente ideologiche, ma intendendo il teatro come "rinnovamento radicale del linguaggio e dei suoi segni", nonché

nella trasformazione dei modi di produzione (2012: 19)⁴.

Restando ancora ancorati a *Passione e ideologia*, Lorenzo Mango schematizza brevemente suggerendo in principio due caratteristiche, entrambe riferite ai contenuti, ma esaustive nel tentativo di comprendere più sfumature possibili (2012: 32):

- Teatro che presenta un racconto critico del mondo;
- Teatro che manifesta un discorso critico sul mondo, nella prospettiva del suo cambiamento.

Da questa prospettiva sul tentativo di cambiamento del mondo estende i contorni della sua definizione implicando la dimensione poetica necessaria nella pratica della vocazione politica: consapevolezza dell'impossibilità (utopia?) nel tentativo di cambiare il mondo, "ma qualcosa, in un angolo, qualcosa di noi, di qualcun altro". Si instaura il dubbio al posto dell'ideologia, i grandi discorsi fanno posto ai discorsi sul locale, sul territorio (postmoderno). E, menzionando Artaud, conclude che la politica riguarda il proprio mondo interiore, prima che quello esteriore: c'è uno spostamento dal politico al poetico (Mango, 2012: 34). Converte, infine, con De Marinis sulla determinazione dell'ultimo (?) aspetto della dimensione politica: l'essere politico del teatro è l'orientamento verso il linguaggio, la portata rivoluzionaria deve essere linguistica.

Anche Hamidi-Kim (2007:13), che ugualmente introduciamo col

⁴ Anche le esperienze che nascono da un "decentramento", o allontanamento della propria piccola comunità da quella della *polis*, intesa come forma pedagogica e laboratoriale, potrebbero essere definite come teatro dalla valenze politiche per la forte istanza di "lavoro su di sé" e di tensione verso il cambiamento che questo presuppone. De Marinis cita, e non ci sorprende, le esperienze di Grotowski e Barba, nonché quelle del Nuovo Teatro americano, che comprimono entrambe le istanze: contenuti politici ed usi politici del teatro (2012: 18). Riguardo al "lavoro su di sé" Mirella Schino parla di "regione degli 'utopisti'", spazio abitato da "santi, visionari e profeti" e aggiunge: "il teatro ha acquisito, nel Novecento, uno statuto di luogo di rivolta da cui sono rimasti esclusi solo i punti più bassi della routine" (2002: 10).

proposito di approfondirne in seguito la portata⁵, delinea uno schema che esordisce con un teatro dai contenuti politici, quello “politique révolutionnaire de combat”, ossia “centré non pas sur l'art, mais sur l'action politique”, il teatro di Piscator e Brecht, per intenderci. Ma parla anche di teatro “populaire”, quello proposto da Vilar e su cui ha ampiamente scritto Rolland agli inizi del XX secolo⁶. E qui la griglia si complica: se dovessimo proporla non per autore, ma per tendenze, dove metteremmo la nozione di Rolland, essenziale nella scena francese, ma secondaria in una riflessione che prenda in esame la storia del teatro italiano, dove, quando parliamo di “popolare”, viene in mente il teatro dialettale più che la proposta di un teatro come pubblico servizio?

E con questo urge risottolineare che le definizioni sono porose, ammettono una totale flessibilità, e lo schema di base si dirama in molteplici corollari (lo abbiamo detto: può riferirsi alla composizione del pubblico, al linguaggio usato, ai contenuti, agli obiettivi ed alle funzioni del teatro rispetto alla comunità cui si riferisce) e questo è poi uno dei punti nodali sottesi alla nostra ipotesi: come potremmo tracciare un profilo storico del teatro politico? Su quali elementi basarci? Che tipo di poetiche/pratiche potremmo definire, oggi, come teatro politico?

Lo stesso De Marinis, nel suo intervento, si affanna a chiosare in nota sulla relatività ed apertura delle prospettive per chi si accinga a voler delineare una mappatura, storica o sincronica, delle realtà definibili come

⁵ *Les cités du théâtre politique en France (1989- 2007). Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, tesi dottorale di B. Hamidi-Kim, di cui è stato editato un libro nel 2013. Ci riferiremo alla tesi in quanto è stata la prima edizione dello studio che abbiamo potuto reperire, essendo già in stato avanzato la ricerca quando abbiamo potuto disporre del libro. Non avendo rilevato differenze sostanziali abbiamo preferito lasciare i riferimenti già citati con l'impaginazione della tesi.

⁶ La prima edizione è del 1903, riproposta giusto un secolo dopo: R. Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, prefazione di Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, éditions Complexe, 2003.

teatro politico⁷. Come si spiega questa divergenza di opinioni? Evidentemente ci si riferisce al teatro politico considerandolo come genere, spesso con lo sguardo puntato verso i temi/contenuti, mentre lo studioso allarga il suo orizzonte, lo abbiamo già visto, includendo anche pratiche come quella del Terzo Teatro o le esperienze di Barba e Grotowski⁸ (De Marinis, 2012a: 26-27). Tiriamo in ballo questa precisazione, di cui l'autore ribadisce l'importanza nonostante sia editata nelle note, perché ci serve un po' come bussola per orientarci nella nostra ricerca: abbiamo già concretizzato un primo punto essenziale, ossia che il suo nucleo fondante risiede proprio in questa porosità delle definizioni, nella fluidità con cui le pratiche possono delinearci, nella polisemia che l'espressione porta con sé, si parla addirittura di "galaxie terminologique" (Hamidi-Kim 2007:13). Torniamo a chiederci: cosa si può definire oggi come teatro politico?

Dopo aver definito alcune essenziali coordinate alla base di questa ricerca, l'interrogativo appena posto ci rimanda direttamente al suo titolo, che cerchiamo di spiegare prima di inoltrarci nel livello successivo "Verso una nuova (?) definizione di teatro politico", così recita il primo segmento. Risulta quasi ovvio che la novità è rappresentata dalle nuove direttive che

⁷ Cita in nota contributi di Consolini (1981) e Castri (1976) in particolare, ma in realtà si riferisce ad una trattazione storica più ampia, che individua l'acme del TP nei '60 e ne definisce il declino già dai '70, epoca che invece per lui è caratterizzata da una densità per niente collocabile nella fase discendente della parabola (De Marinis, 2012a: 27).

⁸ Esperienze, quella di Grotowski e Barba, che a primo acchito poco potrebbero inserirsi in un discorso che prende le mosse dalla definizione di teatro come spazio pubblico, inerente alla comunità (ricordiamo che la politica di entrambi i registi prevedeva una chiusura tra i componenti che si trasformava quasi in "fortezza": il regista polacco, negli ultimi lustri della sua attività di ricerca è arrivato addirittura a prescindere dal pubblico). Ma il carattere quasi religioso del "lavoro su di sé" non è ascrivibile nella già menzionata area che Mango definisce come l' "essere politico" del teatro? A questo proposito sono interessanti i contributi di Mirella Schino, che si è occupata di registi, pedagoghi e "utopie" del teatro del Novecento, sviscerando proprio l'elemento del lavoro su di sé, praticato in spazi lontani dal centro. Ci soffermeremo su questo aspetto per inquadrare gli inizi di Motus.

artisti e addetti ai lavori vogliono imprimere alla nozione, rifuggendo, lo abbiamo evidenziato, dalla configurazione delineatasi negli anni della militanza esplicitamente ideologica. E dopo “nuova”, perché mettiamo un punto interrogativo tra parentesi? Abbiamo la coscienza che il teatro politico così come lo vogliamo illustrare si è definito in passato sia in forme che conosciamo, sia in altre di cui fonti e documenti ufficiali non ci rendono testimonianza, e siamo consapevoli che non si tratti di nulla di inedito, ma da qualche parte, nel mondo, il terrorismo poetico così come noi lo auspichiamo si sia incarnato in tempi e spazi remoti e non.

*

Determinato questo punto, torniamo alla succitata dimensione linguistica e formale connessa al “modo” politico che rinveniamo nel teatro, che ci permette di entrare nel secondo livello dell’indagine: “strategie di scrittura scenica nelle creazioni multidisciplinari di Motus”. Con questo stringiamo il campo e ci addentriamo in tema Motus. Al rispetto il presente lavoro si configura come continuazione di ricerche già effettuate dalla sottoscritta: dopo la tesi di laurea in Lettere, centrata sull’intersezione tra le arti nello spettacolo contemporaneo, un’altra indagine, nell’ambito del Master in Letteratura Comparata e Studi Culturali, ha ampliato il tema, aggiungendo il livello semiotico all’analisi degli spettacoli del gruppo sperimentale riminese. Il Master e l’avvicinamento all’area degli Studi Culturali hanno però accresciuto il desiderio di occuparsi ulteriormente di questa realtà, ubicandosi però in una prospettiva che prendesse in esame non solo la produzione testuale e discorsiva della compagnia, ma creando un ulteriore livello analitico, che si ponesse come obiettivo quello di evidenziare la relazione tra potere e discorso sottesa alla produzione artistica.

Alle motivazioni accademiche si sono poi aggregate quelle personali, derivate dalla partecipazione al MucchioMistoWorkshop tenuto da Motus al Teatro Valle Occupato di Roma nel dicembre 2012: un nuovo *fil rouge* si delineava a partire da questo momento, nella fattispecie quel grado di politicità insita in tutto il percorso del gruppo che ci apprestavamo a tracciare, nonostante la dichiarazione fatta da Enrico Casagrande, fondatore della compagnia Motus insieme a Daniela Nicolò, che dichiara la loro insoddisfazione per aver dedicato la prima parte del proprio percorso ad una ricerca dai risvolti non dichiaratamente politici, per restare legati a “quel poco di potere che ognuno si era ritagliato”⁹. In effetti, se in un principio potevano sembrare politiche solo le ultime opere della compagnia, quelle che definiremo come teatro del “dire politico”, ad una lettura più attenta e con una riflessione più ampia che prendesse in esame sia i contenuti degli spettacoli in sé, che il modo di Motus di manifestarsi nella scena teatrale sin dai suoi esordi, la politicità emergeva come filo conduttore di tutta la traiettoria che ci apprestiamo a definire. Come rinvenirne una coerenza dunque? Questo ci porta direttamente alla nostra ipotesi.

2. Ipotesi e obiettivi della ricerca

In questo senso la nostra ipotesi è già insita nella pluralità di definizioni proposte a partire dalla bibliografia presa in esame, che

⁹ Parole che si possono rinvenire negli scritti autografi della compagnia, ma che citiamo per averle ascoltate personalmente in occasione del menzionato *workshop*.

rappresenta in sé uno stato della questione includente i più recenti contributi sul tema. Benoît Denis, descrive nel suo articolo “Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature” un'**opposizione dicotomica tra compromesso e contro-compromesso, che cercheremo di contraddire stabilendo che nel teatro di Motus esista una compatibilità dei due discorsi, che permane nonostante le trasformazioni creative**. In questo senso ci rimettiamo al discorso di Hamidi-Kim sulla porosità delle *cité*¹⁰, tra cui emerge una minore flessibilità ed apertura nella prima da lei esaminata, quella del teatro “post-politico” (che corrisponde esteticamente alla definizione di “postmoderno”), che è anche quella che gode di più prestigio tra gli addetti ai lavori, nel periodo analizzato dalla studiosa. Ebbene, il teatro di Motus passa coerentemente dalla prima tendenza alla quarta, quella del teatro “di lotta”, dove il “dire politico” si fa più esplicito e codici e linguaggi diventano funzionali al discorso politico. Quale sarà dunque la colonna su cui si reggerà questa flessibilità, questa coerenza, che è anche il vettore su cui tratteremo le trame della nostra ricerca?

Rodolfo Sacchetti lo racconta così: “lo diceva benissimo Godard: 'è ora di smetterla di fare film politici, è ora di fare film in modo politico'" (2012: 54). Dal canto suo Oliviero Ponte di Pino (1996), invece: “Godard diceva 'la questione non è fare un film politico (o un libro politico, o uno spettacolo politico), ma farlo politicamente"”, e aggiunge “il punto è la relazione col linguaggio, col pubblico, con le istituzioni”.

Entrando nel centro della nostra galassia, come orientarci dunque nella fitta rete di costellazioni (significati, nozioni, definizioni) che possono

¹⁰ Lo schema proposto da Hamidi-Kim per tracciare il campo del teatro politico, facendo perno sulla definizione sociologica di *cité* proposta da Boltanski e Thévenot, orienta le sue direttive tenendo conto di una pluralità di fattori: molteplicità degli attori in gioco, dei discorsi e delle strutture analitiche, da cui si dipanano le scelte del tema, del testo e dei modi del suo trattamento (generi, codici), nonché come questo si indirizza allo spettatore (2007: 26-27). Nell'apartato metodologico di questa introduzione descriviamo più dettagliatamente questa nozione.

emergere da questa affermazione del regista francese? Famoso, oltretutto per il suo *engagement*. Non sappiamo quale sia l'affermazione corretta, neanche ci interessa entrare nel merito del dibattito filologico. Dirighiamo l'attenzione verso la seconda riflessione: ci interessa la dinamica relazionale messa in luce da Ponte di Pino. La questione è dunque la dialettica che si viene ad implicare con le istituzioni, coi linguaggi, col pubblico: è nella dinamica relazionale che individuiamo il punto nodale con cui tracciare una mappatura in cui convergano teatro politico e politica teatrale.

Fatto il punto sulla molteplicità e la pluralità non solo semantica che ruotano intorno alla definizione di teatro politico, ci conviene determinare in che modo tenteremo di dimostrare innanzitutto che le definizioni non si escludono l'una con l'altra, ma che anzi sono ravvisabili anche all'interno di una stessa pratica. E proprio qui si inserisce il caso del percorso di Motus, compagnia nata nel 1991 ad opera di Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande: con una formazione universitaria che non aveva niente a che fare con le arti sceniche (lei laureata in sociologia, lui in economia), entrambi si sono avvicinati al teatro grazie ai laboratori in università, culminati con l'incontro col Living Theatre. Il loro, soprattutto agli esordi, sarà un teatro caratterizzato da una forte dimensione collettiva (si definiscono "una banda senza capi") e multidisciplinare, che sfocia in spettacoli creati proprio a partire da questa dimensione di apertura non solo formale: si orienta la strategia di messa in scena verso le altre arti, includendo una forte pluralità disciplinare, mentre, per ciò che riguarda i contenuti/materiali di partenza del processo di creazione, ci si indirizza verso materiali provenienti dai più svariati ambiti teorici e non solo (includendo la cultura più raffinata e i feticci più rappresentativi di quella di massa).

Un teatro che in tanti hanno definito "postmoderno". Noi lo definiremo

come “post-politico”, basandoci sullo schema elaborato da Hamidi-Kim nella sua monumentale ricerca. Come anticipato: le definizioni non si escludono l'una con l'altra, possono addirittura coesistere, ed il percorso intero del gruppo, se analizzato diacronicamente, ci condurrà proprio verso la quarta *cit * individuata da Hamidi-Kim, quella del teatro politico “di lotta”.

Ma come individueremo il “modo politico”?

Lo faremo inquadrando lo schema d'insieme con la considerazione di fondo che individua nelle dinamiche relazionali la dimensione politica del fare teatro di Motus: relazione con le Istituzioni, coi linguaggi, col pubblico. Ma anche con la Storia: possiamo nuovamente servirci di una definizione di Hamidi-Kim sull'*agit-prop*, utile per  ai fini dell'edificazione della struttura della nostra ricerca: “L'une des caractéristiques essentielles de ce th atre politique tient au fait qu'il se réclame d'une r f rentialit  toujours double” in quanto s'iscrive non solo nella Storia, inclusa quella recente ed attuale, ma anche in quella teatrale, circoscrivendo l'ambizione rivoluzionaria sia nel campo scenico che in quello politico (Hamidi-Kim, 2007:16)¹¹. In definitiva, quello che cercheremo di individuare nella poetica/pratica, ergo politica, dell'esperienza di Motus   una referenzialit 

¹¹ Rispetto a questo punto   di fondamentale importanza l'articolo di Dort “La vocazione politica” (Apparso su *Esprit*, Maggio 1965), in cui emergono due elementi che   opportuno citare per la nostra ricerca. Innanzitutto sulla relazione scena-sala: “Questi due spazi si strutturano l'un l'altro: la scena fa la sala, la sala fa la scena (...) Questa esperienza comune dello spazio scenico   quello che fa della sala un tutto (...) Reciprocamente,   la sala convertita in un tutto chi, in fin dei conti, d  allo spazio scenico tutta la sua significazione simbolica.   la scena che amplia le relazioni sceniche dei personaggi dal particolare al generale, dall'aneddoto all'esempio. Qui nasce la dimensione politica del teatro” (Dort, 1975, 174-175). (L'edizione citata   quella in castigliano, la traduzione corre a carico dell'autrice di questa ricerca). Il secondo punto riguarda la drammaturgia rispetto alla Storia: sulla poetica/ pratica scenica di Piscator: l'arrivo di Piscator nella Storia del teatro rompe “il gioco di specchi” in cui il pubblico decifrava il livello storico soggiacente nel dettaglio. Piscator vuole dirlo tutto, elevare l'universale ad un livello chiuso, in cui lo spettatore non pu  dire s  o no (1975:182). Paradosso di questo teatro: con la pretesione di rivelarci la Storia Universale non fa altro che cristallizzarla. “Il cammino di Brecht: non istallare la Storia sala scena, ma situare sala/scena nella Storia. Un teatro chiuso sostituito da un teatro aperto. Un processo di adesione o rifiuto (sostituito) da un processo di comprensione” (1975:184).

ancora una volta molteplice, rapportabile a differenti poli, tutti essenziali ai fini di una definizione di ciò che si può a nostro avviso ascrivere come “fare teatro politicamente”. Entrano in gioco le istituzioni, i linguaggi, il pubblico, ma anche la necessaria contestualizzazione rispetto alla Storia ed alla Storia del teatro.

Il vettore che seguiremo si presenta abbastanza sfaccettato ed eterogeneo, con tappe differenti tra loro per estetica, codici e contenuti, ma con una lente attenta rivolta non solo verso la produzione testuale si rivelerà come varcato da una coerenza di fondo. In effetti Motus si presenta da subito contrassegnato da un elemento: la forte impronta contemporanea delle sue creazioni, che si ubicano in uno spazio dialettico col presente, uno spazio che in più di un momento si propone come anticipazione delle istanze più rilevanti dell'attualità. Questo è dovuto al fatto che il gruppo ha sempre avuto, tra le sue aspirazioni, quella di porsi come sorta di “sguardo esterno”, con il *focus* rivolto all'*hic et nunc* della contemporaneità, che viene esplorata dapprima nelle sue manifestazioni più assurde, poi nei conflitti che emergono come punti nodali da risolvere.

Di conseguenza i cambi inerenti alle dinamiche interne si determinano non come riflesso, ma come capacità di interagire con quello che loro stessi definiscono come il “virus del qui e ora”, ossia il presente esplorato nella sua evoluzione.

Motus dunque non riflette il presente, lo anticipa, e conseguentemente non subordina il suo linguaggio alla rappresentazione del mondo, ne crea uno proprio senza perdere di vista il mondo stesso. Riguardo a questo punto, nelle prime creazioni furono accusati di troppo formalismo: effettivamente quella di edificare un linguaggio proprio era una delle istanze primarie del gruppo, ma non bisogna dimenticare due elementi essenziali, che andiamo subito a decifrare. In primo luogo il teatro dei primi anni Novanta si caratterizza per essere un riflusso di

quello del decennio che lo ha preceduto, epoca caratterizzata da una forte ricerca formale da parte dei direttori (Teatro Immagine), quando parallelamente si erano perse tutte le necessità politiche e le ambizioni di militanza. Da un altro lato, e questo è opportuno ribadirlo, il gruppo che stiamo trattando ha una formazione non teatrale, ragion per cui tutte le tappe del debutto si caratterizzano per essere la ricerca di una metodologia e di un linguaggio propri, ma questo è un dato che appartiene a tanti creatori, per cui i primi anni di lavoro si contraddistinguono per un forte furore creativo che va via via scemando con gli anni. Gli studi e le composizioni dei primi anni saranno per la compagnia volti verso l'acquisizione di una dimestichezza in fase compositiva.

Poi, quando il metodo sarà padroneggiato, le caratteristiche prettamente politiche delle sue proposte emergeranno con più risonanza, come disegneremo nel corso della nostra investigazione, i cui **obiettivi** andiamo ad illustrare.

- In primo luogo descrivere la forma che adotta la definizione di “politico” in ogni tappa del percorso di Motus che esploreremo.
- Studiare poi la rentabilità di queste forme: come il lato politico della sua proposta si relaziona con gli altri componenti.
- In che punto del processo comunicativo si può precisare quel “fare teatro politicamente” che individuiamo nella nostra ipotesi: non solo nel testo o nel linguaggio, ma nell'insieme dell'intera produzione.
- Come Motus costruisce il suo posizionamento politico attraverso schemi e proposte che vanno al di là delle proposte teatrali, nella fattispecie interviste, dichiarazioni e soprattutto azioni: ci riferiamo alla prima fase, quella dei Teatri '90, ed alla conclusiva, quella della co-produzione col Valle Occupato e quella della partecipazione diretta all'occupazione degli spazi da cui sorgerà Macao.

- Determinare, a partire dal nostro studio sul gruppo, la complementarità e la compatibilità di due concezioni di teatro politico: l'appartenenza a un area "impegnata" o la ricerca formale del *art pour l'art*, che alcuni critici presuppongono come inconciliabile.
- Tracciare una nostra definizione di cosa possiamo oggi definire come teatro politico, sempre con riferimento al percorso trattato.

3. Stato della questione

Per rinvenire pubblicazioni sul teatro politico in Italia, prima del 2012, bisognava risalire al testo di Vicentini *La teoria del teatro politico* del 1981. Poi nel 2012 *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico* ha parzialmente riempito il vuoto. Diciamo parzialmente perché il saggio non si propone di esplorare il tema come mappatura storica, ma con una suddivisione teorico-metodologica che nel nostro caso si è rivelata più idonea. Sul versante francese il testo di Hamid-Kim *Le cité du théâtre politique en France depuis 1989* (2013) editato dopo la tesi di laurea (2007), è probabilmente quello più dettagliato che abbiamo rinvenuto, soprattutto per l'impostazione metodologica che interpella una pluralità di attori che si è rivelata feconda. In Spagna il testo di *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político* (2013) affronta il problema restando ancorato alla dimensione testuale, motivo per cui abbiamo operato sul testo solo una breve incursione.

Per ciò che concerne il gruppo Motus le pubblicazioni (sia quelle che inseriscono la compagnia in un contesto più ampio sul teatro attuale, sia quelle con un *focus* monografico) si centrano soprattutto sul linguaggio

sperimentale e sull'intersezione tra le arti, enfatizzando in primo luogo l'uso del video e la dimensione cinematografica dei suoi lavori: ci riferiamo ai primi saggi in cui il gruppo veniva incluso, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, di Ruffini e Chinzari (2000); *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, sogni di quattro gruppi teatrali*, di Molinari e Ventrucchi (2000); *Lo spazio aperto. Il teatro ad uso delle giovani generazioni*, di Fratus (2002); fino ai più recenti *Le arti multimediali digitali. Storie, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio* di Monteverdi e Balzola (2004) ed *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, ancora di Paolo Ruffini (2005). Tutti collocano in definitiva la compagnia nello spazio del teatro di ricerca fortemente intriso di altri linguaggi. Le pubblicazioni autografe del gruppo percorrono il proprio cammino nel teatro proprio come di un viaggio si trattasse, soffermandosi soprattutto sul processo creativo e sul perché di alcune scelte stilistiche ed autorali, mettendo in rilievo la dimensione collettiva delle proprie strategie di scrittura ed evidenziando l'importanza degli incontri nel proprio lavoro. Il tema portante della nostra ricerca, ossia il *fil rouge* prettamente politico che sottende a tutta la loro evoluzione, non è ancora stato esplorato, se non solo sfiorato alcuni punti del testo *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, che abbiamo scelto come base metodologica insieme ad altri saggi, e in *Le voci di Santiago. Dall'Italia al Cile lungo la rotta del teatro* di Katia Ippaso (2009). Ugualmente le tesi di laurea e dottorato si occupano in genere, come gli altri testi, del linguaggio multimediale ed impuro del gruppo.

In definitiva, questo lavoro si propone come novità assoluta per ciò che concerne l'esplorazione della dimensione politica di un percorso teatrale che fino ad oggi è stato indagato soprattutto nella sfera formale. L'assenza di una prospettiva monografica come quella che elaboriamo qui conferma il peso di un pregiudizio che ci propiniamo di smontare: che la dimensione politica dei discorsi artistici improntati sulla forma altro non sarebbe se non

intransitiva. Per accertare questo proposito è necessario spingere lo sguardo verso orizzonti che comprendano lo spazio istituzionale, produttivo-organizzativo e sociale del teatro oltre che quello prettamente artistico.

4. Metodologia

Che metodologia per tracciare una rete che si stratifica su più piani, come abbiamo già carpito da queste prime delucidazioni? Per indagare i diversi livelli su cui si sviluppa la pratica scenica del gruppo, che sin dagli inizi si è contraddistinto grazie ad una investigazione orientata su più versanti, riteniamo opportuna una trama metodologica che contempli una prospettiva multidisciplinare, specchio non solo della pluralità di agenti che dovremo interpellare per individuare la politica nella politica teatrale di Motus, ma anche dell'evoluzione delle strategie di scrittura scenica altrettanto multidisciplinari delle sue creazioni, sempre al servizio di un discorso più ampio, includente una *Weltanschauung* fluida, mai finita, simbolizzata nell'immagine-guida del viaggio, effigiata nel nome che ne caratterizza la mobilità non solo in senso estetico, ma anche nella più generale prospettiva della politica con cui si esercita la propria esperienza. Lo studio di queste evoluzioni rivela la molteplicità inerente alla definizione (e pratica) di teatro politico negli ultimi decenni. Una metodologia *in progress*, paradigmatica dell'apertura con cui si affrontano le scelte e si determinano gli incontri: il suo percorso è in un principio caratterizzato da meccanismi soggiacenti alla scrittura in cui materiali di riferimento provengono dalle più svariate discipline (filosofia, letteratura, cinema),

quindi da una testualità di origine non drammatica, paralleli ad una ricerca formale che contempla l'uso e l'intersezione di più linguaggi, mai fine a se stessa, ma dalla doppia funzionalità.

A questo proposito ci serviremo, di volta in volta, dei grandi testi teorici del teatro: dagli *Scritti teatrali* di Rilke e Brecht, o *Il teatro e il suo doppio* di Artaud, fino a *Il teatro politico* di Piscator. La finalità di quest'utilizzo è chiara: Motus sviluppa nel suo percorso un discorso parallelo tra forma e contenuti in cui, servendosi dei materiali teorico-estetici da cui prende le mosse il proprio lavoro, edifica la forma del proprio linguaggio con una corrispondenza riguardo ai testi di partenza. È un discorso che vedremo sparso in tutta la nostra indagine: l'incontro con Rilke determinerà un risvolto scenico in cui la “melodia dello sfondo” acquisirà un'importanza basilica; la meta-fiction letteraria americana si incuneerà in un momento del processo creativo di grande riflessione sulle tecniche narrative e sul proprio ruolo d'artista, suggerendo lo sdoppiamento del racconto in più piani che svelano la presenza autorale all'interno dello spettacolo. *Idem* per ciò che riguarda la composizione di *Rooms*, in cui si esplora lo spazio meta-narrativo mentre si erige un discorso intorno al *topos* della stanza d'albergo: la meta-fiction letteraria americana suggerisce forme e contenuti. E così negli ultimi progetti, dove alle istanze politiche esplicite, enfatizzate dalla scelta di un testo drammatico brechtiano, si accompagnerà una messa in scena in cui il metodo attoriale si edificherà secondo il principio di “straniamento” brechtiano suggerito nei modi del suo teatro epico.

Come anticipato, l'intertestualità di cui Motus si è fatto folgorante rappresentante sarà uno dei centri della nostra ricerca, tesa ad individuarne la portata: da un lato meta-discorso sulle tecniche di composizione stesse, con una riflessione implicita sul proprio ruolo di autori, dall'altro strumento critico per indagare l'iperreale, per interpretarlo

ponendo quesiti, senza dare risposte. Motus apre finestre sul mondo, eludendo dalle facili soluzioni. Questo almeno il primo segmento del tracciato che seguiremo.

Poi il cambio poetico-politico. In un secondo momento il discorso della compagnia diventa più esplicitamente politico, caratterizzandosi per una riflessione ancora legata alla contemporaneità, i cui paradossi ha già denunciato nelle tappe iniziali, ma con uno spostamento dello sguardo verso le periferie e verso il Sud: protagonista diventa ora la subalternità e conseguentemente l'uso dei linguaggi, soprattutto il video, risente di questo cambiamento. Accanto a questo subentra il tema della Rivolta, esplorato nell'intero progetto su Antigone ed amplificato con l'azione: si partecipa direttamente all'occupazione di Macao a Milano, si appoggia quella del Valle a Roma, anche con una co-produzione, motivo per cui, nella terza parte della nostra analisi, **subentrerà la riflessione politica *tout court***, già introdotta a proposito di quella sulla politicità del teatro. In tutte queste fasi sarà determinate l'apporto del già citato *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, testo redatto a partire dai contributi emersi per il congresso organizzato da Teatri di Vita ed organizzato secondo uno schema che riflette su più fronti della tematica: ricorreremo soprattutto ai saggi che esplorano la definizione teorica di "politico", citando soprattutto gli apporti di De Marinis, sempre fecondi, nonché quelli di Mango: entrambi ci aiutano a definire un teatro politico che esuli dalla sola sfera dei contenuti o delle ideologie, profilandone altre importanti dinamiche, quelle legate alla rivoluzione linguistica, nonché alla dilatazione del fatto teatrale al di fuori dei suoi luoghi deputati, come strumento di trasformazione della comunità.

Per definire invece la politicità in senso stretto amplieremo la nostra indagine con testi di carattere sociologico e teorico riguardanti soprattutto la definizione della dialettica tra individuo e *polis*, nonché tra teatro e *polis*,

soggiacente agli ultimi progetti, in cui subentra preponderante, alla dimensione estetica, quella giuridica ed organizzativa che intende il teatro come “bene comune” e che si prefigura come “azione” derivata dal desiderio di postulare la Rivolta in termini che prevedono una dialettica tra il progetto artistico e la lotta per il cambio della società.

Restando in tema, ma tornando più specificatamente alla pratica formale di Motus, la visione, da sempre fondamento della poetica del gruppo, subisce una trasformazione radicale: in un primo momento la ricerca sul video è uno strumento critico verso l'ipertrofia dell'immagine, per poi diventare un mezzo per esplorare la realtà. “Faire entrer le dehors au théâtre”, questo è il nuovo nucleo del cambio poetico-politico della compagnia (che riveleremo come complementare a quel “faire sortir le théâtre au dehors” con cui individueremo le mutazioni inerenti alla poetica relativa allo spazio, fondamentale elemento delle messe in scena del gruppo, dapprima come matrice concettuale degli spettacoli, poi come dimensione tematica che indica l'orientamento di ricerca sociologica sull'*hic et nunc* della sua pratica scenica, sempre più orientata verso una indagine volta ad esplorare il territorio, periferico in questo caso)¹².

Ebbene: torniamo alla impostazione metodologica che riteniamo opportuna per valutare la portata del cambiamento dall'estetica all'etica. Abbiamo proposto, citando Hamidi-Kim, una visione che contempli sia Motus nella Storia, che Motus nella Storia del Teatro. Aggiungiamo: Motus rispetto alla Storia, includendo la produzione testuale tra i parametri da considerare. Partiamo proprio da quest'ultimo punto: ci serviremo della semiotica del teatro per l'analisi della testualità ed intertestualità delle produzioni del gruppo. Nel suo fondamentale contributo al tema, De Marinis si chiede a che tipo di teatro possa servire la semiotica, e risponde

¹² Nel capitolo dedicato alla Politica, poetica e *poiesis* del gruppo definiremo questo cambio nel paragrafo intitolato “L'uso di spazio/video: da territori al servizio della ricerca sui linguaggi a linguaggi al servizio della ricerca sui territori”.

così:

Certamente la semiotica non serve a un teatro istituzionale che (senza mai rimettere in gioco se stesso, le proprie categorie, il proprio modo produttivo) continua a pensare e praticare aproblematicamente (e mercantilmente) lo spettacolo soltanto come illustrazione di un testo drammatico. (...) la semiotica del teatro, almeno questa che noi proponiamo può servire invece ai teatri che si interrogano sui linguaggi e sulle tecniche adoperate, che introducono l'istanza analitica in seno allo stesso processo creativo, che riflettono (...) sul fenomeno dell'attore, sui fondamenti e le regolarità intra o inter-culturali dell'espressione corporea, sul training, sulle dinamiche comunicative dell'interazione attore-spettatore (1982: 22).

Le dinamiche connesse alla produzione testuale saranno analizzate mantenendo un orizzonte che tenga conto di tutto il processo comunicativo, ossia dal polo dell'enunciazione a quello della ricezione. Anche qui il contributo di De Marinis si rivela essenziale, e cominciamo con la proposta di scindere l'analisi in due parti: co-testuale e con-testuale (De Marinis, 1982: 12). La prima si occupa "delle regolarità interne del Testo Spettacolare, delle sue proprietà materiali e formali (eterogeneità espressiva, pluricodicità, durata effimera, non ripetibilità, ecc.) e dei suoi livelli di struttura (codici, sottocodici, strutture testuali)". Il secondo livello è rappresentato dall'analisi con-testuale, in cui rientrano invece in primo luogo il contesto culturale, che si occupa dei rapporti tra il testo in questione ed altri testi della stessa sincronia culturale: l'autore specifica che per sincronia non si intendono testi temporalmente contemporanei, ma "sistema dinamico di una stessa cultura", cioè quello che Kristeva definisce come "testo generale": sono testi sincronici di un determinato sistema culturale, non necessariamente coevi, "le occorrenze discorsive che la cultura valida (riconosce) come (propri) testi" (De Marinis, 1981: 216).

Motus nella Storia. A questo riguardo l'utilità della ricerca di Hamidi-Kim assume doppia funzionalità: l'autrice inquadra pratiche teatrali

contemporanee definendole nella loro matrice estetica, istituzionale, ideologica, focalizzando ossia su quegli stessi elementi che esulano dalla produzione testuale e drammaturgica *tout court*, e questo ci può servire come base metodologica in sé. È importante sottolineare che questa classificazione non può essere trasposta in qualsiasi contesto e che, come dimostreremo nel corso del nostro studio, le particolarità nazionali, culturali, storiche ed economiche proprie del teatro italiano impediscono di trovare corrispondenze esatte con le quattro *cit * stabilite dall'autrice. Vogliamo inoltre puntualizzare che non è nostro proposito stabilire una classificazione delle *cit * propria del teatro politico italiano. Questa ambizione si divincola, per ambizione e livello generale, dai limiti di questo lavoro. Ci sembra invece pi  realista sperare che le basi composte in questo studio, seppur limitate alla traiettoria di una sola compagnia, possano servire da punto di partenza per una riflessione di indole nazionale sul teatro politico italiano.

La autrice applica un termine importato dalla sociologia e sviluppato da Boltanski e Thévenot in *De la justification. Les registres de la grandeur* (1991) e applicato posteriormente nella celebre analisi *Le nouvel esprit du capitalisme* che Boltanski y Chiapello pubblicarono nel 1999. L'obiettivo del primo stato di queste due opere era, distanziandosi dai concetti chiave della corrente sociologica marxista (relazioni di potere, violenze materiali e simboliche, etc.) studiare il processo mediante il quale un gruppo di individui elabora una serie di giustificazioni che permettano loro legittimare la propria azione e opinione di fronte al resto della comunit . Questi autori sostengono che il disaccordo tra individui non si produce solo perch  questi hanno interessi contraddittori, ma perch  i principi di valutazione del mondo di ognuno applicati per ogni caso sono divergenti. Partendo da questa premessa, si propone il termine *cit * per designare “des personnes, des objets, des relations, des figures

relationnelles et des représentations spécifiques qui entrent en cohérence les uns avec les autres” (Hamidi-Kim, 2007:38). L'organizzazione di ogni *cité* risponde a un “principio superiore comune” che si traduce in una gerarchia di valori propria.

Come segnala Hamidi-Kim, il suo studio non propone una applicazione *strictu sensu* di questo concetto teorico; ma piuttosto lo mutua per elaborare una riflessione sul teatro politico che abbia in conto parallelamente l'oggetto (il teatro ed il mondo a cui questo rimette) ed i soggetti: artisti, pubblico, critica teatrale, discorsi storici, sociologici e politici sul mondo (Hamidi-Kim , 2007: 39).

Per tutte queste ragioni è di cruciale interesse per il nostro lavoro mettere in connessione i discorsi degli artisti sul proprio lavoro teatrale con le loro pratiche intese come discorsi, questi discorsi e pratiche con i discorsi sul teatro e, in particolar modo, sul teatro politico, di cui si nutrono i primi e che marcano significativamente la riflessione teatrale contemporanea e, in modo più ampio, con i discorsi di “epoca” sul mondo attuale che alimentano a loro volta quelli anteriori. Partendo da queste considerazioni l'autrice propone la seguente definizione di “ *cité* ” *du théâtre politique* :

une 'cité' du théâtre politique peut être conçue comme un discours théâtral cohérent – le terme discours désignant aussi bien les spectacles que les propos tenus par les artistes et par la critique sur les spectacles – fondé sur une vision du monde induite par une conception spécifique du politique et de l'histoire, et déterminant une justification particulière de la légitimité du théâtre et de l'artiste au sein du champ théâtral (historique et institutionnel), et plus largement au sein de la société (Hamidi-Kim, 2007:41).

Di conseguenza non pretendiamo offrire una applicazione ortodossa del concetto coniato da Boltanski e Thévenot ma, seguendo la proposta di Hamidi-Kim, ricorrere ad alcune delle *cit * identificate dall'autrice per osservare il funzionamento del caso che trattiamo. Limitandoci allo studio di una sola compagnia ci proponiamo principalmente dimostrare che l'evoluzione intellettuale, politica e artistica di Motus costituiscono un'unica istanza e valorizzare in che misura pu  considerarsi la sua traiettoria come paradigmatica o rappresentativa delle trasformazioni del teatro politico che si sono prodotte negli ultimi decenni e, con esse, del modo di intendere *il politico* nel contesto attuale.

La griglia cos  abbozzata corrisponde a grandi linee alla metodologia d'analisi che ci permette di individuare il "modo politico" nella pratica scenica di Motus, ragione per cui la useremo per tracciare le "tendenze" con cui inquadreremo le varie tappe, pur premettendo che non stiamo rimettendoci direttamente alla mappatura proposta da Boltanski prima e Hamidi-Kim poi, soprattutto coscienti del fatto che trattasi di due realt , quella francese e quella italiana, che convergono in alcuni punti, ma divergono in altri, data la totale differenza delle politiche culturali (elemento su cui si gioca tanto della investigazione di Hamidi-Kim).

Possiamo utilizzare quest'impostazione per inquadrare il percorso di Motus all'interno di un quadro ampio, direttamente rapportabile coi fatti storici (Motus nasce nel 1991, due anni dopo la caduta del muro di Berlino, data da cui parte l'investigazione di Hamidi-Kim) e con la visione della Storia che i testi spettacolari presi in esame concretizzano in scena e nel proprio contesto produttivo. La sua   una indagine che prende le mosse dalla sociologia: dove la semiotica non basta pi , in quanto ci aiuta a decodificare simboli ed immagini, saranno le pratiche ad essere eviscerate, considerandole in relazione a differenti attori della produzione culturale.

La pratica scenica di Motus fluttua principalmente tra due delle *cités* proposte da Hamidi-Kim, definendosi come teatro “post-politico” e “di lotta” e facendo un'ultima incursione nella III *cit *, quella che propone una rifondazione della comunit  per mezzo dell'arte. Vediamo innanzitutto di definire ciascuna delle realt  proposte da Hamidi-Kim:

I. “**La cit  du théâtre postpolitique** a pour principe supérieur commun un pessimisme anthropologique et politique radical, et entretient de fait un rapport très paradoxal au politique” (2007: 41). In quest'orientamento il politico   esplorato paradossalmente come un rifiuto alla militanza intesa come attaccamento a ideologie e logiche di partito, ma con una forte attenzione riguardo alla realt , nonch  con un continuo ricorso alla pratica metatestuale ed all'interrogativo sull'arte. A questa *cit * corrisponde il primo periodo della produzione di Motus, quella della ricerca formale (corrispondenza forma-contenuti: cos  definiremo i fondamenti dell'estetica del gruppo in questa fase), del meta-discorso sulle strategie di scrittura scenica. Una poetica creata a partire da quello che Mango definisce “discorso critico sul mondo” ma che, lo evidenzieremo, risentir  anche della vena ironica con cui la compagnia caratterizzer  le sue prime produzioni.   la prima realt  descritta da Hamidi-Kim nel suo saggio, non casualmente:   quella che maggiore successo riscuote sulla scena francese tra pubblico e critica. Non   un caso forse se la prima, importante, commissione arriva a Motus dal TNB di Rennes proprio dopo un lungo periodo di sperimentazione orientato in questo senso. Ci riferiamo alla tappa che va da *Catrame. Icone neuroniche sulle autostrade spinali* ('96), al progetto *Rooms* (2000-2002), e che include *O.F. Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus* ('98), *Orpheus Gance* ('98-2000), tutti progetti caratterizzati da una critica all'ipertrofia tecnologica (esercitata con lo stesso uso smodato dell'immagine e dei

dispositivi tecnologici, uso teso ad “interpretare il mondo”).

II. “La cité du théâtre politique oecuménique s’inscrit quant à elle dans une histoire théâtrale mythifiée, se référant aux glorieux modèles du théâtre antique et du théâtre populaire de service public. Adeptes du 'théâtre d’art', les protagonistes de cette cité tendent à dissocier la sphère artistique de l’engagement politique et à faire primer la première sur le second” (2007: 42). Tratteremo questa realtà esulandola dal percorso di Motus: sarà una sottrazione di cui renderemo conto, in quanto consideriamo che il discorso implicito al “teatro d’arte”, che si ritiene “ontologicamente politico”, sia in realtà strutturale a quest’orientamento nel senso di una sua dialettica col potere, nonostante il suo determinarsi come teatro d’arte. Essenziale sarà questa nostra affermazione ai fini di una nostra definizione di teatro politico, che è poi uno degli obiettivi primari della ricerca che stiamo portando a capo.

III. “La cité de refondation de la communauté théâtrale et politique part du même constat que la cité du théâtre postpolitique d’une désagrégation du sentiment d’appartenance sociale et politique comme du 'vivre ensemble’’. Principio superiore che rige questa realtà è la concezione per cui attraverso il teatro, visto come “luogo comune”, si può giungere ad una rifondazione dell’intera comunità sociale e del bene comune, per cui il discorso critico sul mondo è funzionale al cambiamento. Corrisponde a questa *cité* l’ultima fase del gruppo, almeno tra quelle che ci sarà dato esporre col nostro lavoro, quella dell’occupazione del Teatro Valle nel 2011, che la compagnia ha dichiaratamente sostenuto ed appoggiato anche con una co-produzione.

IV. “La cité du théâtre de lutte politique refuse quant à elle le constat

d'échec de la prétention à construire un discours critique sur le monde et de l'entreprise révolutionnaire, et entre donc dans un dialogue renouvelé tant avec le marxisme et les théories révolutionnaires qu'avec les mouvements politiques et sociaux" (2007: 44). L'autora propone di porre l'attenzione alle opere inquadrare in questa *cité* con l'accento posto sulle questioni politiche ed ideologiche, più che su quelle formali. Possiamo individuare come catalogabile in questo schema gli spettacoli di Motus che vanno dal progetto "Pasolini" (2003-2004), che è un po' un ponte, attraversando (X) lcs. *Racconti crudeli della giovinezza* (2006-2007), fino a *Syrma Antigone* (2008-2010).

È importante sottolineare che questa classificazione non può essere trasposta in qualsiasi contesto e che, come dimostreremo nel corso del nostro studio, le particolarità nazionali, culturali, storiche ed economiche proprie del teatro italiano impediscono di trovare corrispondenze esatte con le quattro *cité* stabilite dall'autrice. Vogliamo inoltre puntualizzare che non è nostro proposito stabilire una classificazione delle *cité* propria del teatro politico italiano. Questa ambizione si divincola, per ambizione e livello generale, dai limiti di questo lavoro. Ci sembra invece più realista sperare che le basi composte in questo studio, seppur limitate alla traiettoria di una sola compagnia, possano servire da punto di partenza per una riflessione di indole nazionale sul teatro politico italiano.

5. Struttura

Abbiamo evidenziato la sottrazione effettuata riguardo alla nozione di

teatro ecumenico e questo ci porta direttamente alla struttura generale della nostra ricerca. Abbiamo operato un tripartizione che parte proprio dalla definizione della *Il cité* di Hamidi-Kim, per cui cominceremo il nostro percorso delineando una mappatura storica che avrà una doppia funzione: innanzitutto il tentativo di definire il perché della definizione di teatro come “ontologicamente” politico, estrapolando dalla tappe che definiremo il nucleo centrale del discorso, ossia la sua importanza nella comunità e nella definizione dei suoi valori, nonché come strumento per mantenere l'egemonia da parte delle classi che detengono il potere. Ci serviremo non solo della “storia del teatro”, ma anche di un abordaggio della questione che tenga in conto della dimensione sociale ed, appunto, della dialettica che l'arte instaura col potere. Ancora utili gli studi di De Marinis in questo senso, nonché la visione generale proposta dai *Cultural Studies*.

Dopo aver fatto un *excursus* di tipo storico, in cui opereremo una trattazione che tiene in conto solo delle realtà che ci servono per definire l'ontologico del politico applicato al teatro, in relazione ai più importanti paradigmi estetici (la *mimesis*, nella fattispecie), approderemo al Novecento, prefigurando gli elementi basilari che ritroveremo poi nel cammino di Motus: le poetiche teatrali contemporanee saranno esplorate con l'occhio già rivolto al substrato da cui nascerà il gruppo romagnolo, e sottolineiamo la sua provenienza perché su questo metteremo un'importante accento.

Chiuderemo infatti il primo capitolo con un importante *excursus* sui Teatri '90, che rappresenta non solo una trattazione di tipo storico-introdotivo sul gruppo, ma è conseguenza del desiderio di delineare la dimensione politica del suo teatro riguardo alla dimensione organizzativa e produttiva. Ai margini del sistema teatrale, questi gruppi si proporranno, nonostante le estetiche differenti, per la caparbia con cui inseguono una propria autonomia artistica e con cui si incuneano nei sistemi di

produzione: “Isole nella rete” li chiameremo, menzionando in proposito il concetto di T.A.Z. espresso da Hakim Bey. Una volta disegnata questa cornice entreremo direttamente nel merito della poetica di Motus, di cui delinearemo soprattutto il cambio estetico-poetico sempre più tendente ad un discorso politico esplicito. E qui chiuderemo la prima parte, ma sarà una chiusura aperta, che ci rimanderà all'ultima parte del nostro lavoro, come constateremo in breve.

Esploreremo quindi, nella seconda parte, tutto il segmento del percorso di Motus che definiremo come “post-politico”: è una trama che si caratterizza, come già detto, per la forte ricerca formale e per il tentativo di edificare una propria metodologia di lavoro, in cui l'intersezione tra i linguaggi, con un uso preponderante di quello cinematografico, ha la prevalenza nella nostra analisi, con continue digressioni sugli autori più importanti che ispirano il gruppo.

E a questo proposito è necessario aprire una parentesi: ci siamo proposti di seguire, nella nostra impostazione, le stesse direttive che opera il gruppo nella sua metodologia di lavoro, per cui esploreremo gli autori che da fonti ed interviste emergono come i principali apportatori dei singoli progetti. Dedicheremo ampio spazio ad autori come Rilke, DeLillo, Pasolini, o a registi come Ferrara e Lynch perché, nonostante dall'analisi dei testi spettacolari lo spazio dato loro possa sembrare un'esagerazione, ne abbiamo rinvenuto l'importanza nella definizione della poetica della compagnia.

Saranno digressioni che andranno scemando nella terza parte: è una tappa, infatti, che si caratterizza per un ugualmente forte desiderio di esplorare la realtà, ma senza un esagerato ricorso a filtri autorali. Si esce dalla sala prove, ci si incunea direttamente nel territorio: “faire entre le dehors au théâtre” e “faire sortir le théâtre au dehors”, così definiremo queste fasi.

Sarà, quest'ultima parte, una tappa importante nella nostra indagine, soprattutto perché ci permetterà di chiudere il cerchio sulla definizione e sulle valenze che per noi oggi dovrebbe assumere il teatro politico. Dopo aver esplorato i progetti più rilevanti della traiettoria di Motus che, va detto, indagheremo con la costante visione da vivo di tutte le opere analizzate¹³, torneremo ad occuparci di quel livello extra-teatrale rappresentato dalla sfera produttiva ed organizzativa, soffermandoci sulla già citata occupazione degli spazi del Valle a Roma e di Macao a Milano, azioni a cui il gruppo ha preso parte attivamente (l'importanza di queste occupazioni è espressa anche nel contributo di Daniela Nicolò in *Passione e ideologia*, che riportiamo negli annessi).

Il nostro lavoro dunque si propone con una struttura di base circolare: si comincia da un tentativo di definizione della nozione di politicità ontologica applicata al teatro ecumenico e si termina con una riflessione sul teatro come pubblico servizio nell'ultimo capitolo, con un tentativo di chiudere il cerchio sulla questione. In seconda istanza si analizza la definizione di “Isole nella rete” applicata ai Teatri '90, per arrivare a quella di “Isola-approdo” emersa nell'ultimo progetto che menzioneremo, *Animale Politico Project*.

La traiettoria del gruppo viene analizzata diacronicamente: Motus è una compagnia che non lavora con i classici schemi della commissione,

¹³

È opportuno, in questa sede, fare una puntualizzazione: le opere analizzate in questo percorso sulle tracce di Motus sono state visionate dal vivo in diverse occasioni ed analizzate anche attraverso la visione in DVD. A questo proposito, approfittiamo per ringraziare la compagnia per tutti i materiale scritti et audiovisivi che ci a gentilmente messo a disposizione. Mancano opere che si sarebbero rivelate di grande rentabilità rispetto al tema: *The Plot is the Revolution (2011)*, con Judith Malina, che costituisce un evento straordinario, e il dittico dell'ultimo progetto, *Animale Politico Project 2011-2068*, formato da *Nella Tempesta (2013)* e *Caliban Cannibal (2014)*, di cui non abbiamo potuto assistere al primo per ragioni logistiche. Per coerenza, si è scelto di non trattare le opere sotto la forma redatta per altre, in quanto riteniamo fondamentale, per un'analisi semiotica che prenda come oggetto il testo spettacolare, la visione dal vivo dello spettacolo stesso.

ed oltretutto non proviene dal teatro d'accademia e istituzionale, motivo per cui si è creato un percorso ed una metodologia propri, che si esprimono in crescendo: seguirne le tracce cronologicamente era necessario, per evincere da ogni tappa gli elementi di rottura e continuità con la precedente.

Andiamo a riassumere gli schemi di base di ogni capitolo.

Cominciamo ovviamente dal primo, che avrà una trama differente rispetto al resto, in quanto ci deterremo su alcune tappe paradigmatiche della nostra tradizione teatrale, cercando di entrare nel merito della definizione di teatro come “ontologicamente politico” in quanto fondatore dei valori di una comunità, definizione che col passo della storia è stata tra l'altro smentita, svelata come mito (Dort, 1965). In primo luogo tratteremo un *excursus* che attraversa le fasi che potremmo definire come “teatro ecumenico”, per poi cercare di definire quelli che sono gli elementi di politicità del teatro, inteso non solo nella sua facciata “militante”, o del “dire politico”, per usare un'espressione di Mango a cui ricorremo abbondantemente (2012: 34), ma cercando di delineare delle coordinate di cui ci serviremo in tutta la nostra indagine.

Concentreremo dunque la nostra attenzione su più elementi: innanzitutto il rapporto che il teatro viene a stabilire con le istituzioni, fattore di non secondaria importanza che ci aiuterà a capire il motivo dell'esclusione della *cit * del teatro ecumenico dal percorso che disegneremo con relazione a Motus. L'arte teatrale sar  percepita come fondatrice dei valori di una comunit , raffigurandola per  come un tramite di cui il potere di turno, democratico o no che sia, si serve per instaurare o conservare la propria *egemonia*. In secondo luogo tenteremo di sancire la connessione che si viene a determinare tra politica e poetica, intendendo entrambi gli spazi come non prescindibili l'uno dall'altro: il linguaggio, e non solo il livello tematico, si posiziona alla base degli schemi che

muovono i meccanismi istitutori della suddetta *egemonia*, per cui tra gli obiettivi della prima parte del capitolo ci sarà la configurazione della *mimesis* come base per governare: la nuova configurazione spaziale, che prevede lo spettatore non più come partecipante al rito, ma come assistente di una rappresentazione, sarà determinante per le sorti del teatro occidentale, presupponendo una differente gestione del capitale simbolico da parte delle classi dirigenti: si passa da fenomeni di tipo *liminale* ad eventi *liminoidi* (Turner, 1986).

Cominceremo dalla tragedia attica nell'età periclea, definita come primo esempio di teatro ecumenico o teatro d'arte veramente popolare: ci soffermeremo su alcuni punti che nella *vulgata* vengono comunemente omessi, ossia sulla relazione che la produzione tragica decretava con l'altro polo che ci interessa, quello istituzionale appunto. In secondo luogo entreremo più dettagliatamente nell'area della riflessione sulla tragedia greca come genere politico, per poi decifrare i nodi essenziali per cui raffiguriamo la poetica come substrato della politica, nella fattispecie gli elementi sostanziali che indicheremo come mezzo per la perpetuazione del consenso: *mimesis* e *katharsis*.

Successivamente tratteremo brevemente le linee che dall'Antichità ci conducono al Novecento, creando una connessione che ci servirà per carpire e determinare una volta per tutte i punti essenziali nella relazione tra teatro, istituzioni e poetica. Passando al Novecento, epoca in cui il teatro perde il suo primato in favore degli audiovisivi, saranno tre le tappe che ci interesseranno, sempre in relazione alla messa in discussione della poetica aristotelica e della rappresentazione come "modo" principale dell'arte scenica: in primo luogo il teatro politico ed epico di Piscator e Brecht, che affronteremo mettendo l'accento non sul "dire", ma sulla rivoluzione dei linguaggi apportata dai due direttori tedeschi, per poi delineare i nodi fondamentali dell'altro grande teorico del secolo scorso,

Artaud, di cui tratteremo i fattori più rilevanti, ossia la proposta di un teatro “dell'essere politico”, che tornasse alle sue origini e che si stabilisse come “sacro”, “metafisico” e “religioso”, mentre si ubica ugualmente in uno spazio dicotomico rispetto al dittatura di testo e *mimesis* a cui l'Occidente si è andato abituando dopo un equivoco lungo venticinque secoli.

Scenderemo poi nel merito dell'eredità raccolta nel dopoguerra rispetto a questa “triade”, soffermandoci soprattutto sulla novità a livello non solo di linguaggio, ma anche di organizzazione interna e di produzione, rappresentata dal Nuovo Teatro, di cui vedremo i punti cardinali addentrando soprattutto nell'esempio del Living Theatre, erede manifesto di tutte le esperienze tracciate in precedenza.

E da lì la nostra mappatura salterà agli anni '90 della nostra tradizione, disegnando un perimetro preciso: la “Romagna Felix”, territorio fecondo e denso di proposte da cui proviene quella nuova generazione e la sua volontà di non sottostare ai dettami di un sistema teatrale che li relega in seconda fila e di offrire al settore moribondo da cui si appartano delle soluzioni che includono anche lo spazio produttivo ed organizzativo: “isole nella rete”, li definiremo, ed andiamo subito a vedere come si ubicano queste “zone temporalmente autonome” rispetto alla mappatura diacronica che tratteremo.

Nel secondo capitolo delinearemo le tracce della poetica di Motus, stando sempre attenti ad evidenziarne il cambio “poetico-politico”. Ci occuperemo della politica teatrale del gruppo, cercando di creare una mappa generale del suo approccio al teatro. Innanzitutto la concezione del proprio fare arte come strumento conoscitivo: teatro e vita si fondono, la dimensione creativa è affrontata, come già insegnava il Nuovo Teatro sulla scorta di Artaud, come strumento di “lavoro su di sé”. Sulle dinamiche relazionali all'interno del collettivo esploreremo le strategie compositive, che si ergono su una dimensione gruppale che non ammette gerarchie, in

cui gli incontri, e gli abbandoni, sono fondamentali. E qui ci ricollegiamo all'approccio all'opera, vissuto non come prodotto o commissione, ma come *work in progress* in cui il processo è vissuto come basilare. Rifletteremo anche sulla dimensione produttiva e organizzativa insita nella vocazione politica del gruppo: Motus non solo assegna al suo pubblico un ruolo che lo smuove dalle classiche dinamiche di quello che Brecht definisce "teatro gastronomico", di intrattenimento, ma si crea un suo pubblico. Questo è importante sottolinearlo: nei primi anni il gruppo si dedica, con gli altri gruppi della sua generazione a cui lo abbiamo già accomunato, non solo alla produzione artistica *tout court*, ma anche all'organizzazione di eventi, rassegne, festival alternativi in luoghi non normalmente deputati al teatro: per questo definiamo queste realtà come "isole nella rete", in quanto seppur marginali ad un sistema che li relega in seconda fila si propongono come propositivi, sfidano i vecchi e gerontocratici canoni del nostro panorama teatrale. È qui che rinveniamo il primo nucleo della politicità del gruppo.

Entrando nel livello più proprio della poetica, che costituisce la seconda parte della nostra trattazione, esamineremo più da vicino quello che compone lo spazio teorico dentro cui la compagnia si muove: alla base ci sarà il cambio per cui si passa "da una fase in cui si cerca di interpretare il mondo ad una fase in cui si cerca di cambiarlo". Questo l'elemento che suppone il percorso del gruppo visto sotto la lente dei contenuti: se in un principio la propria visione (e sottolineiamo di nuovo l'importanza del concetto di visione per un gruppo che ne fa la propria effigie insieme al concetto di viaggio e movimento), ebbene, se negli esordi la ricerca quasi sociologica sull'*hic et nunc* si rivolge alle assurdità del contemporaneo, da cui si estrapolano con grande ironia (altra importante cifra della sua poetica) le linee e trame più contraddittorie, nelle produzioni più recenti questo discorso critico assumerà le forme di un impostazione

volta al cambiamento del mondo che per anni si è cercato di interpretare.

Si passerà quindi dallo scandagliamento della società borghese e dell'agonia dell'Occidente all'interrogativo fondante sul senso dell'arte nella Rivolta, principale motore del progetto Antigone. Lo sguardo di Motus si articola dunque sotto forma di viaggio: dapprima nel centro, nell'Occidente malato in balia di se stesso, poi nelle periferie urbane, esplorate con gli occhi della giovinezza e telecamere in mano, infine con la forte rivendicazione che i cambi della società portano inevitabilmente con sé. Nell'ultimo tramo dedicato alla poetica exploreremo la *poiesis*, intesa come dimensione compositiva e pratica del lavoro del gruppo, volta ad indagarne la metodologia di messa in scena e le decisioni che riguardano la forma. Anche qui porremo l'accento sul cambio intervenuto nella traiettoria della compagnia, non a caso intitoliamo questo appartato "dall'estetica all'etica", con riferimento soprattutto all'uso dei dispositivi tecnologici: se in un principio vengono utilizzati per esplorare la forma, e come riflesso dei contenuti delle opere, in un secondo momento si trasformano in elemento funzionale per "esplorare con lo sguardo il territorio". Fondamentali due elementi teatrali in questo senso: la riflessione sullo spazio, che si pone come essenziale non solo per le costruzioni sceniche a cui il gruppo ci abituerà, ma anche come indagine sugli spazi metropolitani (*faire sortir le théâtre au dehors*); nonché il video, principale strumento di lavoro interconnesso alla dimensione prettamente scenica e, come illustreremo, oggetto dalla funzione drammaturgica fondamentale: se in un primo momento il video in scena serve per aggiungere il codice cinematografico al proprio linguaggio, in un secondo momento diventerà tramite con cui esplorare le derive urbane, esercizio che intitoleremo "lo spostamento dello sguardo verso Sud", usando proprio un'espressione coniata da Motus.

Abbandonata la riflessione generale sulle poetiche contemporanee,

entreremo con la seconda parte direttamente nell'analisi delle opere del gruppo, concentrandoci, in questo segmento, sugli spettacoli degli esordi, che definiremo come epoca "post-politica", centrandonci sulla definizione di politico applicata soprattutto al linguaggio ed alla ricerca su moduli compositivi che esulino dalla rappresentazione.

Cominceremo con un capitolo dedicato alle opere dell'esordio, nella fattispecie *L'Occhio Belva* (1995), *Catrame* (1996) e *Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus* (1998), tutte caratterizzata da un'impronta stilistica fortemente *cyber-punk* e da un uso spasmodico del corpo. Siamo posizionati in un momento in cui il gruppo non si autodefinisce neanche come appartenente al teatro: la sperimentazione formale implica infatti un disegno scenico fatto di costruzioni imponenti, soprattutto se consideriamo la scarsità dei ricorsi economici in cui allora verteva la compagnia, realmente marginale rispetto al sistema teatrale.

E su queste letture ci soffermeremo creando un quadro teorico generale che ci servirà come introduzione all'analisi dei testi spettacolari. Faremo una digressione sui "compagni di viaggio", quelle solite B rappresentate da Ballard, a cui *Catrame* è dedicato in quanto esplorazione del suo romanzo *La mostra delle atrocità*, nonché su Bacon, il cui "grido" emerge nell'azione di David Zamagni, che corre nel tunnel formato dalle teche in plexiglas in una performance ai limiti dell'umano. "Superare l'umano, sconfinare nel postumano" si legge infatti nel programma di sala: e questo ci ricollega a tutta la tessitura filosofico-letteraria da cui nascono le inquietudini di quest'epoca del gruppo. Una trama che prevede la lettura di Baudillard e Deleuze, passando appunto per i canoni della cultura *cyber-punk* tanto in voga in quegli anni.

Il grido di *Catrame* si fa canto con *Orfeo*, mito dell'artista per antonomasia che indagheremo nel IV capitolo, interamente dedicato all'analisi di questo progetto, quello dedicato appunto al mito di Orfeo e

che si dislocherà su più piani. In primo luogo presenteremo l'opera del poeta grazie al quale il meccanismo si mette in moto, quel Rilke, autore dei Sonetti ad Orfeo con cui il gruppo affronta il *workshop* a Sarajevo da cui tutto parte, che suggerirà anche il modo per portare a capo la scrittura scenica. Adesso il pubblico si troverà di fronte (letteralmente: per la prima volta il modulo abitativo sarà concepito per essere ubicato su un palcoscenico, frontalmente allo spettatore) ad una storia dai contorni abbozzati, implicando questo un trattamento diverso rispetto alle precedenti creazioni. La casa in cui Orfeo sarà immerso implicherà un diverso trattamento dei dispositivi scenici e della temporalità insita nelle azioni quotidiane: dopo esserci avvicinati all'edificazione del personaggio, creando delle digressioni sull'opera di Cocteau e Nick Cave, a cui lo spettacolo è dedicato, approfondiremo sulla dimensione cinematografica, il cui linguaggio entra in scena distribuito su vari vettori. Anche qui resta quella sperimentazione sui linguaggi che, lo abbiamo introdotto, rappresenta la vera dimensione politica del gruppo in questo frangente: il cinema subentra prepotentemente non solo grazie all'apporto dell'opera di Ferrara, ma anche nell'assedio percettivo che il gruppo propina al pubblico, con quell'esaltazione dei dettagli sonori e visivi mutuata dalla poetica di Lynch (oltre che dagli scritti teatrali di Rilke) e con il montaggio che esula dalle classiche dinamiche sceniche, proponendo una costruzione multi-prospettica e dislocata su più piani dello spazio. Si creano frammenti visivi, si esaltano i dettagli sonori, con uno spettacolo polifonico che sarà per la compagnia l'uscita definitiva dall'area del teatro *underground* e che le permetterà, lo vedremo con *Rooms*, di affrontare il futuro con maggiori garanzie economiche¹⁴.

E col V capitolo chiudiamo questa parte dedicata allo scandagliamento della sperimentazione formale del gruppo. Sarà un

¹⁴ Dall'anno duemila Motus avrà accesso ai contributi ministeriali per la ricerca.

capitolo complesso, trattandosi, con *Rooms*, di un progetto costituito da più produzioni e da un'esplosione dei linguaggi che rappresenta un po' il culmine in questo senso. Il gruppo continuerà la sua ricerca impregnata della domanda sull'arte e sulle tecniche compositive, parallela al tema che si sceglie di esplorare sulla scorta della meta-fiction americana, nuova compagna di viaggio: il *topos* della stanza d'albergo, che sarà funzionale alla riflessione non solo sulle tecniche narrative, ma anche a quella più ampia sulla paura della morte e sull'agonia dell'Occidente tra le braccia dell'America a cui evidentemente neanche il consumismo sfrenato basta più per curare le ferite. Innanzitutto cercheremo di creare delle digressioni che ci permetteranno di tessere una mappatura dei riferimenti, tanti e provenienti dai più svariati ambiti, con cui Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande edificheranno la loro opera più complessa dal punto di vista stilistico e formale, *Twin Rooms*.

Le opere del teatro post-politico sono caratterizzate da un pessimismo ontologico: in *Rooms* si esplorerà il tema della paura della morte, latente quanto prepotente, che si insinua in una borghesia che cerca di combatterla subdolamente. A questo, grazie alla fascinazione per la letteratura metafictionale americana, si aggiunge un nuovo ricorso, estratto dalle pagine degli autori che affronteremo (DeLillo e Easton Ellis): si trasforma la stanza d'albergo, contenitore di *micro-pièce*, in un set, amplificando ulteriormente la meditazione sulle tecniche narrative. Innanzitutto presenteremo uno a uno le fonti cinematografiche (Ferrara, Lynch e Wong Kar Wai) e letterarie (i già citati DeLillo e Easton Ellis) a cui il gruppo ricorre per la tessitura della drammaturgia, cercando di evidenziarne solo gli aspetti salienti relativi al progetto.

Cercheremo poi di eviscerare le tappe salienti del processo compositivo, mettendo in rilievo gli aspetti essenziali che ritroveremo poi negli spettacoli: rottura della linearità narrativa, frammentarismo,

molteplicità dei punti di vista, elementi che ritroviamo nell'estetica post-moderna a cui queste produzioni sono spesso state associate (e che, per inteso, il gruppo rifiuta, confermando solo la propria fascinazione per la letteratura di questo genere).

Entreremo, infine, nell'analisi delle produzioni, culminando questa in *Twin Rooms*, opera contaminata oltre che dalla riflessione sul contemporaneo e sulla sua malattia endemica che lo attraversa, nonché sul livello parallelo sul fare teatro e sulle sue tecniche di montaggio, espresso metateatralmente con l'*escamotage* del set. L'intersezione tra le arti risulta qui funzionale alla drammaturgia, nonché ad un certo discorso critico sull'ipertrofia dell'immagine e della sorveglianza a cui i dispositivi tecnologici ci sottopongono. Il video quindi non fa da sfondo, ma si ubica dialetticamente rispetto agli altri elementi della creazione scenica.

Superata questa sfida il gruppo se ne propone un'altra e per l'ennesima volta spiazza il suo pubblico proponendo una soluzione inedita rispetto alla propria poetica. Anche questo potrebbe essere rilevato come elemento politico: riuscire a cambiare registro quando si ha la sensazione di essersi caratterizzati troppo in una direzione presuppone un certo coraggio, ed il gruppo che stiamo trattando in questo senso è uno sfolgorante campione.

Dopo un lungo periodo di sperimentazione sul corpo e sul rifiuto del linguaggio verbale con *Rooms* subentrano i dialoghi, probabilmente sulla scorta del progetto precedente in cui per la prima volta subentra un abbozzo di personaggio. Superato lo scoglio, anche grazie all'ausilio di un modulo recitativo più vicino ai registri del cinema, si decide di mettere in scena per la prima volta un testo teatrale, *Splendid's* di Genet: rispetto a *Twin Rooms*, contaminato da una certa freddezza e da una istanza virtuale che lo allontana in un certo qual modo dallo spettatore, si decide di ambientarlo in una vera suite d'hotel, in cui la vicinanza spaziale e la

rottura dello schema frontale renderà lo spettatore quasi complice. Ma quello che ci interessa di questo spettacolo è l'incontro con l'universo Jean Genet: la messa in scena presuppone come sempre numerose letture, per cui il gruppo sperimenta l'ennesimo innamoramento, soprattutto per gli scritti fortemente intrisi di discorso politico e posizionati in uno spazio anti-autoritario scoperto soprattutto a contatto coi *fedayn* palestinesi. Motus non si sente all'altezza di questo posizionamento, ma decide di impugnare la propria esperienza in favore di un discorso che lo porterà a domandarsi ancora sui fondamenti della propria ricerca, avviando quella pratica più esplicitamente politica che sarà approfondito nei progetti a venire e che costituirà il nucleo della terza parte della nostra indagine.

Nella terza parte della nostra ricerca il discorso politico si farà esplicito. La partizione che abbiamo operato cercherà di indagare in primo luogo la nuova funzione che i dispositivi tecnologici verranno a costituire, fulcro del VI capitolo; per poi avvicinarsi direttamente al tema della Rivolta, che sarà esplorato sulla scorta della figura paradigmatica di Antigone, nucleo del VII capitolo. Infine l'azione diretta, che sarà scrutata con occhio rivolto, circolarmente, lo abbiamo detto, alla dimensione che esula da quella prettamente poetica e che si addentra in dinamiche che ci riavvicinano a quella T.A.Z con cui abbiamo esordito: l'occupazione del Valle, il più antico teatro in funzione della capitale sarà al centro della disquisizione dell'VIII ed ultimo capitolo della nostra ricerca.

Nel VI capitolo dunque, oltre a costruire il ponte che connette Genet e Pasolini, le cui scritture rileveremo come impregnate dalle stesse istanze di difesa di un mondo percepito dai più come marginale, sarà occasione per seguire le tracce del gruppo in quella nuova fase del proprio lavoro, caratterizzata dalla definitiva uscita dallo spazio chiuso delle sala prove e da un desiderio di improntare le proprie strategie di scrittura sempre più sul reale, affrontato senza i filtri autorali ed i rimandi ipertestuali che hanno

caratterizzato la prima epoca che abbiamo trattato.

Al centro di questo capitolo ci saranno dunque due progetti: il primo intorno a Pasolini, costituito dal dittico costituito da *Come un cane senza padrone* e *L'ospite*, il secondo sull'indagine intorno alla giovinezza che si dispiegherà attraverso le periferie europee (Halle, Valence e Napoli), visitate dal gruppo seguendo lo sguardo di Silvia Calderoni, nuova entrata della compagnia che si rivelerà *totem* di questo segmento della nostra ricerca, figura centrale intorno a cui ruoteranno tutti i nuovi progetti di Motus.

Cercando di inquadrare il primo progetto nello schema proposto da Hamidi-Kim, che in partenza sottolinea la porosità delle *cités*, possiamo dire che il progetto Pasolini presenta una ambivalenza: come già sostenuto, la ricerca formale è ancora ancorata alle dinamiche del teatro "poelitico" in cui predomina una forte mescolanza dei codici ed una anti-linearità narrativa che però viene scalfita. Questo è il punto: i personaggi qui hanno nome e cognome, incarnano una parabola (discendente), non più tratteggiati come "figure", si incastrano in uno schema tipicamente rappresentativo (anche l'area produttiva sarà per la prima volta quella del teatro ufficiale). Ci avviciniamo ad una pratica più vicina alla poetica di Brecht e Piscator: i dispositivi scenici e tecnologici che il gruppo ha finora usato come strumento per una propria ricerca sul linguaggio si apprestano ad un ruolo altro, l'esplorazione della realtà, altro elemento tipico del teatro politico *tout court*. Ci addentriamo nella *cité de lutte politique*, realtà che, al contrario della prima *cité*, rinviene nella riaffermazione del progetto critico della Scuola di Francoforte una necessità che va di pari passo a quella dell'arte, componente del progetto critico e della lotta politica:

(...) alors que la cité du théâtre postpolitique se fonde sur une définition du politique marquée par la rupture d'avec le projet critique de l'École de Francfort – lui-même héritier critique du projet marxiste – la cité du théâtre de lutte politique s'inscrit dans la réaffirmation qu'un tel projet est à la fois

nécessaire, pensable et possible, comme l'est la lutte politique (Hamidi-Kim, 2007: 606).

Nel capitolo dunque, seguendo uno schema ormai consueto, cercheremo di raffigurare dapprima il quadro teorico di riferimento, questa volta costituito da un'unica presenza, Pasolini appunto. Cercheremo poi di ricostruire il processo di scrittura intorno ai due spettacoli succitati, un cammino contaminato ancora dal viaggio nel vuoto degli spazi che rappresentano metaforicamente anche quello dei personaggi protagonisti del racconto. Il deserto e la periferia, così distanti, così vicini.

La tecnica al servizio del discorso: questo il nuovo nucleo tematico al centro della nostra analisi. Ancora corrispondenze tra forma e contenuto, che vedremo riflesse in primo luogo nella costruzione scenica, che si frantumerà come le identità dei protagonisti dell'opera principale del dittico su Pasolini dopo il passaggio dell'ospite. Bisogna qui sottolineare un elemento: per la prima volta Motus si esercita su commissione, per la prima volta può ricorrere alla macchinaria tipica dei grandi teatri e sfrutterà quest'opportunità creando uno spettacolo che ancora una volta si propone come riflesso e corrispondenza formale rispetto ai materiali di partenza.

Dal punto di vista formale, Motus continua con l'esercizio di una scrittura scenica impiantata sull'intersezione tra le arti, per cui assisteremo nuovamente a spettacoli in cui l'architettura dello spazio, il tappeto sonoro ed il video assumono un ruolo protagonista, strutturalmente determinante nelle strategie compositive. I meccanismi produttivi ed organizzativi soggiacenti al progetto fatto da un lato confermano che le soluzioni adottate dal gruppo sono più compatibili con le tendenze provenienti dall'estero, dall'altro mette per la prima volta la compagnia di fronte alle dinamiche istituzionali che si sono sempre cercate di evitare.

Ci dedicheremo poi al progetto (X) *Racconti crudeli della giovinezza*,

viaggio nelle periferie industriali in cui il gruppo, ancora armato dell'occhio della telecamera, cercherà di trovare una bellezza altra tra i palazzoni ed i pratori in cui sorgono le metropoli industriali che rendono le città inumane ed inabitabili, esercizio già inaugurato con Pasolini e che qui si determinerà con nuove soluzioni, dove la drammaturgia sarà costruita dal “reale, sempre più reale”: si abbandona infatti la ricerca teorica intorno ad autori e poetiche cinematografiche per entrare in uno spazio diverso.

Nel VII capitolo ci centreremo sulla figura di Antigone, prima dissidente sociale che Motus elegge come paradigma per perpetrare la propria indagine sul tema della Rivolta. Sarà un capitolo in cui le istanze politiche del gruppo emergeranno più forti che mai ed in cui si abbandoneranno, momentaneamente, i dispositivi tecnologici in favore di una impostazione del lavoro basata su moduli più vicini a quelli del nuovo teatro. Sarà il teatro “del dire politico”: prima di addentrarci nella (ennesima) riscrittura del mito faremo una ricognizione sui moduli di questo teatro, moduli impregnati di un discorso chiaramente ideologico che la compagnia, a quest'altezza, non rifugge più: si definiscono adesso, e con una forte volontà di esserlo, come fautori di un “terrorismo poetico” che sarà ulteriormente rimarcato in seguito.

Indagheremo quindi la dimensione filosofica e testuale che emerge da questo personaggio, che ci porta nel cuore della riflessione politica: la dialettica tra individuo e polis è il centro della tragedia ed al tema dedicheremo una buona digressione. Passeremo poi alle proposte più rilevanti a partire dall'elaborazione del mito di Socrate, che affronteremo: prima la riscrittura brechtiana, fortemente intrisa di valenze politiche, che sposta l'asse sofocleo configurando un quadro in cui, machiavellianamente, il termine “imperialismo” sarà mascherato dalla parola “patria”. Ci addentreremo poi nella messa in scena del Living, che ha fortemente influenzato anche quella di Motus.

Le produzioni che costituiscono questo progetto saranno caratterizzate da un nuovo azzeramento: si eliminano i dispositivi tecnologici nei primi spettacoli, improntati sulla dinamica del *contest*, scontro dialogico creativo mutuato dalla subcultura *hip hop*, creando degli eventi performativi edificati a partire da una forte ricerca sul testo brechtiano. E Brecht, cosa non inedita in *Motus*, suggerisce non solo il livello testuale su cui lavorare, ma anche i moduli recitativi, che saranno giocati sul registro epico.

Come sempre la domanda sull'arte sarà fortemente presente, per cui, parallelamente alla domanda sulla Rivolta, emergerà ancora quella della funzione dell'arte rispetto al cambio a cui si aspira, delineandosi come seconda linea drammaturgica che sottende alla scrittura scenica. Le composizioni si giocheranno quindi estrapolando dal testo del drammaturgo di Amburgo dei frammenti che saranno intervallati con quelli emersi durante le prove e che l'abile maestria di Daniela Nicolò monterà ancora in una cucitura trasversale. All'arte ed al pubblico si chiede un'azione, poiché solo l'azione crea conseguenze, solo l'azione limita la responsabilità. "Do something" griderà Silvia in *Iovadovia*, terzo *contest* dedicato ad Antigone. E questo grido, un nuovo grido nel nostro tracciato, ci porterà direttamente alla sua conclusione.

L'ottavo ed ultimo capitolo ruoterà, come anticipato, sull'occupazione del Valle a Roma, posizionandosi circolarmente rispetto al nostro incedere. Abbiamo deciso di aprire e chiudere il lavoro esulando dalla dimensione propriamente poetica e rimarcando che la politicità del teatro di *Motus* si gioca anche sul piano produttivo-organizzativo.

Il gruppo si propone ancora sotto gli schemi del "terrorismo poetico", innescando dei meccanismi che saranno una novità nel nostro panorama teatrale. Ma l'utopia è ancora più necessaria quando diventa una chimera. Disegneremo la cornice che ha reso necessaria la Rivolta creativa

restando ancorati a due linee principali: in primo luogo il crollo del sistema teatrale italiano, operato da una politica culturale nefasta che ha tagliato sempre più i fondi dedicati alla conoscenza, e che scandaglieremo cercando di evidenziarne non solo i falli strutturali, ma anche con l'occhio rivolto alla storia, per cui chiuderemo l'ennesimo cerchio con una delucidazione sul tema del teatro come pubblico servizio e degli Stabili in Italia, esempio di teatro ecumenico che tentiamo di demitizzare (ulteriormente, va detto, non siamo i primi).

Plasmeremo poi il quadro che ha dato il via alle proteste sfociate in tante occupazioni, soffermandoci su una in particolare, quella da parte degli artisti a Roma, che per evitare la privatizzazione del Valle lo occupano simbolicamente e ci restano poi per tre anni, creando un'esperienza di cui ci interesserà rilevare un tratto: l'instaurazione di un nuovo soggetto giuridico, che propone il teatro (e la conoscenza) non più come pubblico servizio “alla stregua della centrale del latte o dei pompieri”, parafrasando Grassi, fondatore del Piccolo a Milano, ma come “bene comune” inalienabile, “come l'aria come l'acqua”, sulla scorta del referendum che sancisce, con grande partecipazione da parte degli italiani, che alcuni beni sono intoccabili.

Ci soffermeremo su questa proposta senza dimenticare il resto di quello che quest'esperienza ci ha lasciato in eredità: gli artisti che occupano il Valle si faranno portatori di una progetto formativo e culturale che non potremo menzionare in toto, ma la cui qualità e rilevanza artistica sottolineeremo a più riprese: da Peter Stein a Judith Malina, fino a Peter Brook, numerosi mostri sacri sono passati dal teatro autogestito per appoggiarne la pratica. E noi eravamo lì per testimoniare questo gesto politico che è prima di tutto un gesto d'amore: perché Antigone, lo evidenziamo, “è nata per amare, non per odiare”. È da solo da qui che può scaturire il “terrorismo poetico”.

PRIMA PARTE

POETICHE E POLITICHE TEATRALI

CAPITOLO I
UN TEATRO
ONTOLOGICAMENTE POLITICO:
MAPPATURA STORICA

In questo capitolo ci tratteremo un breve profilo storico con l'obiettivo di delineare le principali coordinate del teatro "ecumenico" così come si è andato evolvendo dalla sua nascita, nell'Atene periclea, fino al Seicento, quando la fondazione del primo teatro moderno a Londra si serve delle arti sceniche per diffondere una lingua ed un'unità nazionali. Centro di questa prima parte sarà proprio determinare in che modo il teatro si viene a istituire come fondamento dei valori di una comunità.

Nella seconda parte delineaeremo le tappe fondamentali del teatro "del dire" e dell' "essere politico" nel Novecento, attraversando le pratiche di Piscator e Brecht e Artaud per poi approdare al Nuovo Teatro. Questo ci servirà per aprire il discorso diretto su Motus: l'ultima parte del capitolo sarà volto a determinare la portata che la tradizione ha avuto sul nuovo teatro e a disegnare il quadro in cui il gruppo nasce: sarà un disegno che terrà conto soprattutto delle dinamiche legate al campo produttivo e organizzativo, ai tempi ancora marginale rispetto al teatro ufficiale, ma sarà proprio quest'aspetto e la reazione propositiva dei gruppi dei Teatri '90 ad interessarci.

1. Teatro e istituzioni: la tragedia greca come genere politico

L'arte non imita la realtà, ma la realtà imita la

cattiva televisione.
Woody Allen, citato da Paduano nella sua
edizione della *Poetica* di Aristotele

Per cercare di capire la definizione dell'arte teatrale come “ontologicamente politica”, per l'importanza che ricopre all'interno di una comunità, è opportuno ubicare il discorso in un tempo-luogo preciso, ossia la *polis* ateniese del V secolo a.C. Se, come vedremo in seguito, l'origine del teatro affonda le sue radici nella sfera rituale e religiosa, è proprio nell'ambito della cosiddetta “nascita della democrazia” che si registra lo spostamento al teatro mimetico, quindi dalla *teatralità* alla rappresentazione¹⁵, passaggio di non poca importanza, poiché rimarcheremo in più sedi che la politicità del teatro è insita non solo nel contesto di produzione (come stiamo delineando), ma anche nel linguaggio a cui si rimette l'opera (come vedremo).

Entriamo quindi nel nucleo del discorso: il contesto in cui nasce il teatro occidentale (intendendo per contesto non solo “il complesso di avvenimenti o di fatti nei quali si colloca un singolo avvenimento”, ma nella sua accezione più etimologica di *contextère*, cioè di “contessere”, tessere insieme) e ci riferiamo con questo alla tragedia attica del V secolo a.C. Siamo implicitamente entrati nel merito di quello che è l'assunto che ci interessa mettere in luce in questa sede: la tragedia come genere politico. La letteratura in questione è vastissima: abbiamo citato Hauser, che col suo *focus* sociologico evidenzia le forti connessioni tra produzione poetico

¹⁵ Teatralità, seguendo la definizione di Pavis, è un concetto formato probabilmente sulla stessa opposizione di letteratura/letterarietà. La teatralità viene a essere quello che, nella rappresentazione o nel testo drammatico, è prettamente scenico. Sulle orme dell'indignazione di Artaud, che si chiedeva come fosse possibile che la nostra tradizione teatrale avesse relegato l'aspetto scenico (ciò che è essenzialmente teatrale) all'ultimo piano, privilegiando l'aspetto verbale, la nostra epoca si caratterizza per una ricerca di questa teatralità occultata durante secoli.

-scenica ed Istituzioni. Citeremo in questa sede solo alcune delle riflessioni estrapolate dal testo di Hamidi-Kim che abbiamo presentato nell'introduzione, per rinforzare il discorso menzionando studi che si avvalgono di altri schemi metodologici.

1.1. Primo esempio di “Teatro Ecumenico”: le Grandi Dionisie nell’Atene di Pericle e la tragedia greca come genere politico

Poche simmetrie tra storia politico-militare e storia culturale sono più eloquenti di quella tra l'egemonia della *polis* ateniese e il fiorire del genere tragico.

L. Paduano, *Il teatro antico*

Come sottolinea Rodighiero “il nesso "genere+città-civiltà" è avvertito come non separabile” (2013: 7)¹⁶. La “pubblica festa”, come la definisce Rodighiero nella stessa sede, la prima dimostrazione di teatro ecumenico di cui la nostra storiografia teatrale ci offre esempio, sono le “Grandi Dionisie” dell'Atene democratica, celebrazioni di origine agrario-rurale nate in onore del dio Dioniso, a cui tutta la cittadinanza era invitata (e spronata,

¹⁶ Seguendo ancora Rodighiero, nel definire la “tragedia attica” ci serviamo di “un sostantivo designante un genere letterario-teatrale e un appellativo geografico”, il cui nesso è “in grado di includere sotto il profilo del suo rapporto con la città che l'ha prodotta, delle pratiche di messa in scena, delle forme testuali assunte di volta in volta e dei suoi contenuti” (2013: 7).

come vedremo) a partecipare¹⁷: da qui parte la nostra ricerca. Di queste celebrazioni ci interessa sottolineare in primo luogo un aspetto: la sua organizzazione, strettamente connessa alla vita civile e politica della *polis*. Seguendo Green (1994: 6):

The City Dionysia (also known as the Great Dionysia, or simply the Dionysia) was the major occasion on which dramatic performances were staged. It was also the major festival in honour of the god Dionysos. Among other celebrations and processions, there were competitions between ten men's choruses performing dithyrambic poetry (each representing one of the tribes), as well as between ten boy's choruses, and then the competitions between five comic playwrights and three tragic playwrights (each presenting a set of three tragedies and a satyr-play). This seems to have been the basic arrangement for much of the fifth century.

Ci troviamo quindi di fronte a un evento festivo, in cui la cittadinanza non solo partecipava massivamente, ma era, in un modo o nell'altro, rappresentata: "the performances belonged to the community, the audience. They were theirs", così sottolinea ancora Green (1994: 9). Ma è la menzione alla competizione tra i drammaturghi che ci permette di carpire il nesso con le istituzioni religiose e politiche, nonostante l'essenza rituale, festiva e comunitaria di queste manifestazioni. Erano infatti gli arconti, "the magistrates", che si occupavano di trovare i finanziamenti per l'allestimento, ma soprattutto di scegliere chi avrebbe partecipato alla

¹⁷ Da Brockett sappiamo che nella Grecia classica le feste dionisiache si svolgevano quattro volte all'anno: in primavera (sei giorni in marzo/aprile) Atene organizzava le "Grandi Dionisie", le più importanti, che avrebbero presto acquisito una dimensione panellenica, conseguente alla supremazia della *polis* ateniese in tutto il territorio attico. Tutte le festività contavano con una processione iniziale preceduta da un sacerdote: nelle Grandi Dionisie si trasportava ad Atene la statua di Dioniso, proveniente da Eleutera; mentre nelle rurali la statua era portata su un carro navale (carnevale?).

competizione tra gli autori, l'*agone* appunto¹⁸. In età posteriore, precisamente dalla metà del IV sec. a.C., lo stato si sarebbe fatto carico anche di finanziare un sussidio, chiamato *theorikon*, per incrementare la partecipazione cittadina, affinché “no citizen was prevented from joining the celebration through extreme economic hardship” (Green, 1994: 8). Ebbene: se la storiografia ufficiale ci presenta le Grandi Dionisie come eventi rituali e festivi, la sociologia dell'arte ci offre un'immagine più dettagliata. Citiamo in proposito Hauser:

Nei ludi scenici la *polis* possiede il più prezioso strumento di propaganda, e non è certo disposta ad abbandonarla all'arbitrio dei poeti. I tragici sono degli stipendiati dello stato e i suoi fornitori; questo li remunera per le opere rappresentate, ma naturalmente fa rappresentare solo quelle opere che corrispondono alla sua politica e agli interessi dei ceti dominanti” (Hauser, 1956: 113).

Desumiamo l'importanza delle Istituzioni nell'evoluzione dell'evento, soprattutto per il tramite dell'arconte eponimo nella fase organizzativa e produttiva: come Hauser sottolinea, i poeti erano stipendiati dallo Stato, (che erigeva statue per i vincitori degli *agoni*)¹⁹, assegnando loro l'alone che in precedenza apparteneva a figure come i sacerdoti (e prima ancora agli sciamani o ai maghi), assicurava di ricoprire autorevolmente anche la sua elaborazione del mito:

¹⁸ “What is immediately clear from these sorts of arrangements is that, unlike us, the Athenians, in the fifth century at least, were not invited or solicited by playwrights, producers or managers to attend the theatre. The contrary was the case: the Athenians themselves arranged command performances (...). Their agents, the magistrates, selected from the plays on offer those they wished to have performed at the festival. They, through a kind of honor-enforced code known as liturgies, provided sponsors to finance the performances. They offered inducements by way of prizes to writers and actors as well as what may have been substantial honoraries to the writers” (Green, 1994: 9).

¹⁹ Non solo si erigevano statue in onore dei poeti vincitori dell'agone, ma i loro nomi si conservavano nei registri di stato (Brockett, 1988: 46).

In stretto rapporto con questa politicizzazione del teatro è il fatto che il poeta viene nuovamente considerato come custode di una sublime verità e come l'educatore del suo popolo a un'umanità superiore. Poiché le rappresentazioni fanno parte delle feste organizzate dallo stato, e poiché la tragedia è diventata l'interprete autorevole del mito, egli torna ad avvicinarsi al sacerdote e al mago della preistoria (Hauser, 1956: 113-114).

Abbiamo quindi disegnato il contesto in cui la produzione poetica tragica si è andata evolvendo da rito a teatro. Trattasi di un quadro che, pur mantenendo gli elementi che lo caratterizzavano al principio, ossia sacralità, ritualità e religiosità, rientra adesso in una cornice differente, e lo rimarcheremo nei paragrafi a venire. Prima però, tracciamo un breve *excursus* sulla riflessione, estrapolata soprattutto dalla ricerca di Hamidi-Kim, sulla tragedia come genere politico.

Entrando nel merito della tragedia attica come genere politico è opportuno sottolineare l'importanza della "rivoluzione poetica" apportata al teatro dalla *mimesis*, oggetto politico in sé. Christian Meier nel suo saggio dal titolo eloquente *La tragedia greca come arte politica* arriva alla conclusione che il genere tragico abbia una funzione propriamente politica per due ragioni: da un lato si dirige agli spettatori, non in quanto amanti del teatro, ma come facenti parte di un corpo civico; d'altra parte le tragedie permetterebbero ai cittadini di gestire meglio il passaggio dal pensiero tradizionale, mitico e della cultura popolare, alla nuova razionalità e alla cultura delle *élite*. La nascita del politico come campo d'azione specifico è accompagnata dalla nascita di una comunità di cittadini e quindi si lega alla fondazione di una identità comune e di una uguaglianza politica che rimpiazzano il vecchio ordine gerarchizzato, familiare, di clan. Meier fonda la sua analisi sulla base che il V sec. a.C. costituisce un periodo di transizione tra due mondi, il vecchio e il nuovo, il *mythos* e il *logos*, l'ordine religioso di comunione e l'ordine politico di comunicazione razionale, l'ordine non discusso del "già qui" e un ordine ancora da

fondare. Questo nuovo ordine è un nuovo spazio, abitato da nuovi cittadini, uguali tra di loro e le cui posizioni sono simmetriche in relazioni al nuovo spazio pubblico rappresentato dall'*agorà*, luogo di parola e di presa di posizione nonché decisionale. Lo sviluppo delle discussioni pubbliche determina la nascita di una coscienza cittadina in cada individuo (Meier, citato in Hamidi-Kim, 2007: 216 - 217)²⁰.

Menzionando Bailly, Hamidi-Kim introduce inoltre una riflessione che ci interessa rimarcare: lo spazio teatrale tragico è politico in quanto spazio in cui la cittadinanza si presenta e rappresenta a se stessa "en tant qu'espace-temps réflexif de figurabilité et de convocation de la Cité" (Bailly, citato in Hamidi-Kim, 2007: 219)²¹. E così vari autori²², tra cui menzioniamo ancora Rodighiero (il quale ci proporziona una esauriente mappatura della riflessione contemporanea sul tema dell'interrelazione tra

²⁰ La dimostrazione di Meier si fonda quindi sulla comparazione tra due spazi, l'*agora* e il teatro, entrambi tesi alla formulazione-elaborazione di una comunità civica. Ma il teatro ha anche la specificità di essere il luogo di una parola conflittuale, in cui si affrontano i due ordini, l'antico e il nuovo, il *mythos* e il *logos*, il destino e l'azione politica: la tragedia lascia la parola al *mythos*, a ciò che è escluso dal dibattito pubblico razionale, lasciando spazio al modo di discussione razionale rappresentato dalla *agora*, contribuendo così a legittimare il nuovo ordine politico, lasciando le cose antiche in uno spazio separato, rigettate in una lontana preistoria.

²¹ Hamidi-Kim termina sui due autori enunciando: "la poétique opère comme substrat du politique, réaffirmant sa fragilité autant que sa nécessité" (2007: 220). Sia Meier che Bailly concludono dunque sull'idea di una articolazione reciproca tra la rivoluzione estetica della tragedia (in particolare la *mimesis*) e la rivoluzione politica portata dalla democrazia. Però mentre entrambi insistono sui punti di vicinanza tra teatro e *agorà*, differiscono sui modi di comunicazione presenti nei due spazi: infatti, mentre nell'*agorà* il cittadino è sia emittente che destinatario, nel teatro è solo spettatore. Su questa constatazione sulle differenze tra i due modi di dibattito si fonda anche la teoria di Revault d'Allonne, sulla quale torneremo in seguito.

²² Anche per de Vicente Hernando "la tragedia rappresenta il miglior dispositivo drammaturgico e scenico per portare in scena il conflitto definito dalla democrazia". Citando Gallego continua affermando che le opere, concepite sotto una certa politicità, sono "pratiche di bilancio attivo degli effetti delle decisioni" prese nell'*agorà* (2013: 26) (Il testo originale è in castigliano, la traduzione all'italiano corre a carico di chi scrive).

teatro greco ed istituzioni)²³:

La città di Atene, quindi, ricorrerebbe alla tragedia per riflettere su se stessa, e lo farebbe anche attraverso molti altri filtri: la rappresentazione della tirannide come spettro da dissolvere, le logiche del contrasto politico nei discorsi opposti degli antagonisti, il ruolo delle donne e dei giovani, le norme del diritto messe alla prova, sancite o violate²⁴. In una formula l'ideologia della città troverebbe manifestazione nelle maniere più varie al fine di dimostrare di volta in volta una coesione e una organicità armonica capaci di superare dal di dentro i conflitti attraverso l'espressione e la messa in scena di scontri non sanabili. Il fine è quello di vedere confermata un'identità collettiva all'interno di dispute avvertite come non laceranti ma riconducibili al bene della comunità. (...) "Si può dire- come scrive Vernant- che la tragedia è la città che si fa teatro, che mette in scena se stessa davanti alla comunità dei cittadini" (2013: 12).

Auto-rappresentazione dunque, ma non solo. Citando, questa volta direttamente, Vernant e Vidal-Naquet (1972: 24):

Mais si la tragédie apparaît ainsi, plus qu'aucun autre genre littéraire, enracinée dans la réalité sociale, cela ne signifie pas qu'elle en soit le reflet. Elle ne reflète pas cette réalité, elle la met en question. En la présentant déchirée, divisée contre elle-même, elle la rend tout entière problématique.

²³ Rodighiero, nel suo saggio più volte citato, impostato metodologicamente con l'obiettivo di ricorrere a questa varietà di approcci, offre nell'introduzione un'ampia ricompilazione degli sviluppi e dei "percorsi della critica" negli ultimi decenni, concentrandosi soprattutto su quelli anglosassoni e della scuola francese (2013: 10 -19). "Sono soprattutto due le domande alle quali si è cercato di rispondere: i testi della tragedia e la circostanza festiva hanno a che fare con la politica, con la storia, con le pratiche collettive e istituzionali della città democratica?" (2013: 13). Gli apporti delle scienze storico-sociali, dell'antropologia, della psicologia, non hanno dato risultati convergenti.

²⁴ Il ruolo delle donne nella vita della città greca e conseguentemente nella rappresentazione tragica ha ricevuto un cospicuo interesse da parte dei *gender studies*, in particolare negli ultimi due decenni. Al vaglio della critica le questioni legate a verginità, matrimonio, figli e assenza di figli, elaborazione del lutto ecc. Importante il contributo di Nicole Loreaux, che nel suo saggio *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque* (1980) critica le posizioni troppo storicistiche della scuola francese, che ricerca tra i versi delle tragedie episodi politici realmente accaduti, definendo l'aspetto politico di un genere che lei considera invece anti-politico, in quanto rappresenta comportamenti in contrasto con la vita della *polis* (Rodighiero, 2013: 16).

A Vernant e Vidal-Naquet il merito di averci propiziato un quadro della produzione tragica intessuto a partire da studi sociali e psicologici, invece che unicamente di carattere filologico e filosofico, in quanto il contesto, inteso dalla loro prospettiva, non si situa al margine della tragedia, “il n'est pas tant juxtaposé au texte que sous-jacent à lui. Plus encore qu'un contexte, il constitue un sous-texte”, un sotto testo che una lettura attenta dovrebbe saper decifrare seguendo un doppio movimento di “*détour*” e “*retour*” (Vernant, Vidal-Naquet, 1972: 23). Bisogna quindi contestualizzare la produzione della scrittura e messa in scena delle tragedie allargando il campo della ricerca in modo da includere non solo le condizioni sociali e spirituali da cui essa è scaturita, ma anche la trasmutazione a cui certi organi della vita sociale -religione, politica, diritto, etica- si sottopongono in un rapporto dialettico e simbiotico con la coscienza tragica. Ne scaturisce una forma espressiva che ormai, l'abbiamo dimostrato, non possiamo più definire unicamente come genere letterario, né artistico: “elle est une institution social que, par la fondation des concours tragiques, la cité met en place à côté de ses organes politiques et judiciaires” (Vernant, Vidal-Naquet, 1972: 24).

Contesto, di conseguenza, come lo abbiamo suggerito al principio, ossia inteso nella sua etimologia latina di “tessere insieme”: è un processo non univoco quello che stiamo osservando, in cui da un quadro sociale sboccia un genere artistico che a sua volta si configura anche come organo politico, istituzione sociale in grado di configurare dinnanzi ai cittadini gli “effetti delle decisioni” in atto, di problematizzare e mettere in questione i risvolti derivati da un nuovo impianto nell'organizzazione della vita pubblica, quello democratico appunto. Infatti nel percorso critico di cui abbiamo appena snodato i primi fili, si è delineato un altro dettaglio ricorrente, ossia il passaggio da uno stato all'altro, espresso in varie

accezioni: dal mondo mitico a quello razionale, dalla tirannide alla democrazia, dal religioso al politico, dal rito al *logos*, per cui fare un passo a ritroso è d'obbligo: più che di origine della tragedia, in consonanza con Vernant e Vidal-Naquet, parleremo di “antecedenti”.

1.2. La nascita della tragedia e la poetica aristotelica

Abbiamo fin qui inquadrato il genere tragico nella sua dimensione più strettamente politica e sociale, decontestualizzandolo però rispetto alla cornice che lo ha generato: la sfera religiosa e rituale. Individuare il momento cruciale del cambio che ha prodotto un equivoco lungo venticinque secoli, ossia il passaggio dalla teatralità di tipo rituale al teatro mimetico, dall'azione alla finzione, dalla dimensione rito/*mythos* a quella del *logos*, ci fa entrare nel cuore di quello che sarà un altro nodo tematico essenziale della nostra ricerca e soprattutto di questa parte introduttiva: la messa in discussione di certi assiomi della tradizione, costituito in questa sede dal concetto di *mimesis* e rappresentazione, utilizzati come strumento di *egemonia*.

Sulla scia di Aristotele e Nietzsche è universalmente accettato che la tragedia greca nasce dal ditirambo, un canto in onore di Dioniso agito dai satiri in occasione delle feste rituali a lui dedicate: è grazie alla controversa interpretazione di Nietzsche che si è risaliti al substrato primitivo che la ha generata²⁵. I cori bacchici danzanti greci, la cui storia si perde in Asia Minore e in Babilonia, sarebbero la base dionisiaca su cui si

²⁵ Controversa soprattutto in riferimento al momento della sua pubblicazione: l'opinione corrente relazionava la tragedia solo con l'apollineo e il razionale//*logos*. Il filologo più attendibile del XIX secolo, Wilamowitz, accusò il filosofo/filologo tedesco di “non essere alla ricerca della verità”.

costruisce il *logos*, elaborazione razionale del *mythos*. Con la magia del dionisiaco si rinnova l'alleanza tra esseri umani e natura. Apollineo e dionisiaco fioriscono dalla natura stessa, senza mediazione umana, entrambi sono manifestazioni del creato: il coro riscalda l'udito del pubblico, ne eccita dionisiacamente l'animo, finché appare l'eroe tragico in scena come una visione nata dall'estasi, ci dice Nietzsche, per cui alla dimensione dionisiaca si sovrappone quella apollineo, creando un genere sublime. E qui entra in scena il dialogo, espressione dell'apollineo e riflesso dell'ellenico. Questo passaggio è il nucleo che ci interessa sottolineare per scoprire la poetica come substrato del politico. Soffermandoci soprattutto su quest'ultimo aspetto, sull'uscita dal coro di un protagonista: qui entra in scena il *logos* sotto forma di dialogo. Infatti i cori ditirambici constavano, fino alla nascita della tragedia come genere testuale (e di conseguenza letterario), di musica e danza, (il titolo dell'opera di Nietzsche non potrebbe essere più esplicito e persuasivo al riguardo: "La nascita della tragedia dallo spirito della musica"). Il rito era immanenza pura, contrazione delle coordinate spazio-temporali.

Anche lo spazio era organizzato diversamente: se infatti il teatro greco classico come lo conosciamo oggi era formato da una struttura/gradinata che avvolgeva pubblico e attori, i quali avevano dietro di sé una *scene* adibita ai cambi di scena, nel suo stato anteriore dedicato al rituale la *skéné* non esisteva e l'azione coinvolgeva officianti e spettatori nello stesso modo: non ci troviamo ancora di fronte alla semicircularità *ergo* frontalità del teatro di rappresentazione, ma è ugualmente essenziale puntualizzare sulla rottura dello schema circolare operata dalla *skéné*. Rimaniamo su questa posizione in quanto siamo convinti che, nonostante l'architettura avvolgente del teatro greco porti insite con sé tutte le

potenzialità per creare un intenso fenomeno di “risonanza”²⁶, l'introduzione della *skené* sia uno degli elementi essenziali in cui possiamo ravvisare la rottura dell'immanenza propria del rito: la contrazione delle coordinate spazio-temporali in cui officianti e partecipanti del rito si ritrovano immersi durante la cerimonia di “canto del capro” è già stata superata e trasformata in qualcos'altro²⁷.

Al famoso “carro di Tespi” è attribuita la prima performance in cui l'exarconte, Tespi appunto, si è “staccato dal coro”, diventando *corifeo*, da cui nascerà il primo attore, il protagonista propriamente detto. Tespi è il primo a impersonare altro da sé. In questo momento nasce il teatro come noi lo intendiamo: non più coinvolti in un rituale vero e proprio, i partecipanti diventano spettatori allo stesso modo in cui l'officiante diventa attore, non performance ma recitazione²⁸.

Sono cambiamenti di non poco conto, che corrispondono a cambiamenti nell'organizzazione sociale e politica: la poetica è substrato della politica, e siamo definitivamente passati dal “rito al teatro”. Come Victor Turner ci insegna, grazie alla sua famosa ricerca di carattere antropologico *From Ritual to Theatre*: ci troviamo di fronte al punto di

²⁶ Come fa notare per esempio Allegri (1988: 8): “l'evento teatrale è un gesto che nasce religioso, rituale e dunque fundamentalmente comunitario, e che via via diviene sempre meno esperienza esistenziale e sempre più fatto culturale e dunque comunicativo”. Nel suo testo paragona l'Odeon romano con gli anfiteatri greci, idonei per un fenomeno di risonanza.

²⁷ Brockett afferma che è probabile che la capanna di legno adibita ai cambi sia un'aggiunta posteriore (1988: 39) Noi per *skené* vogliamo significare il paradigma della rappresentazione a discapito del rito.

²⁸ Sottolineiamo la differenza tra il termine utilizzato in italiano, “recitare”, che evidenzia la natura mimetica del teatro, in contrapposizione con le altre lingue, la cui etimologia è legata al lato performativo e non rappresentativo, ma anche al gioco: inglese “to play”, francese “jouer”, spagnolo “actuar”.

snodo da un fenomeno di tipo *liminale* ad uno *liminoide*²⁹. Nel primo caso, ossia nei fenomeni liminali, la temporalità è contratta, il tempo dell'azione e della fruizione combaciano; mentre quando Tespi si stacca dal coro, iniziando a impersonare e rappresentare i personaggi mitici narrati nei ditirambi, la frattura temporale è già in atto, in quanto il tempo della rappresentazione è diverso dal tempo del qui e ora del pubblico/resto del coro³⁰. Ma ciò che ci interessa è la natura del “contratto” soggiacente allo spazio del rito: nei fenomeni liminali è automaticamente accettato, in quanto c'è nei partecipanti la coscienza che le regole siano state prestabilite sulla base del “bene comune” e che il capitale simbolico sia comune a tutti, perché elaborato dalla collettività, nell'area del *liminoide*, invece, tipica delle società post-industriali, incontriamo un'accettazione delle regole del rito derivata dalla paura del castigo, nonché schemi e

²⁹ Il concetto di “liminalità” è stato elaborato da Van Gennep nel suo fondamentale testo *I riti di passaggio* (1909) e successivamente mutuato e trasformato da Turner come elemento fondamentale della sua teoria. La zona liminale è lo spazio che si colloca tra due sistemi socioculturali definiti e in cui trova espressione un ricco ventaglio di simboli: è lo spazio intermedio che permette l'espressione delle forze del cambiamento e della mutazione delle strutture socioculturali predefinite.

³⁰ Per comprendere meglio questa affermazione dobbiamo introdurre il concetto di flusso (su cui torneremo nella seconda parte), che si può relazionare con quello già anticipato sul tempo drammatico da Paduano (2005: 3) e da Nietzsche a proposito delle antiche feste dionisiache, dove ogni partecipante si immerge “nell'oblio del sé” diventando “attore incosciente”: “il termine flusso denota la sensazione olistica presente quando agiamo in uno stato di coinvolgimento totale (...). Ciò che esperiamo è un flusso unitario da un momento a quello successivo, in cui ci sentiamo padroni delle nostre azioni, e in cui si accentua la distinzione fra il soggetto e il suo ambiente, fra stimolo e risposta, o fra presente, passato e futuro” (Csikszentmihalyi e MacAloon, citati da Turner, 1986: 105).

segni “frammentari”, elaborati da pochi individui specializzati (1986: 103)³¹.

Ebbene, nel passaggio dal rito al teatro, come già anticipato caratterizzato da un passaggio spaziale che sospende la circolarità in una relazione spaziale costruita grazie alla *skéné*, ossia semicircolare e quindi frontale, si rende idoneo l'inserimento dei dialoghi: questo è il vero polo d'attrazione che suddivide i partecipanti al rito in attori e spettatori. Se con la circolarità la dimensione teatrale si giocava su dinamiche orizzontali, adesso il pubblico è passivo, *spectator* appunto, mentre il corifeo impersona altro da sé. È qui che entra prepotentemente in gioco la poetica aristotelica³², che sta alla base della nostra tradizione teatrale e che,

³¹ È opportuno fare un'ultima specificazione sul tema, soprattutto perché lo ritroveremo nelle conclusioni: i *fenomeni liminali* prevalgono di solito nelle società tribali e agrarie che possiedono quella che Durkheim ha chiamato “solidarietà meccanica”, insita nelle dinamiche relazionali in forma fluida e diretta, senza l'intermediazione del binomio castigo/premio. In questo tipo di organizzazione sociale, fondamentalmente preindustriale, certi meccanismi erano rispettati in quanto collaudati dalle generazioni anteriori e strutturati seguendo la ricerca del benessere collettivo, senza privilegi gerarchici e con la piena e unanime consapevolezza che le strutture socioculturali si erano evolute permettendosi di funzionare senza “atriti” interni, né rispetto all'ambiente circostante: i *fenomeni liminali* sono infatti solitamente “collettivi, legati a ritmi stagionali, biologici e socio-strutturali oppure a crisi dei processi sociali” (Turner, 1986: 102). I *fenomeni liminoidi* fioriscono in società dotate di “solidarietà organica”, collegate l'una all'altra da relazioni “contrattuali”, prodotte dalla rivoluzione industriale e ad essa successive, anche se “forse essi fanno la loro prima apparizione nelle città-stato che stanno per trasformarsi in imperi (quelle di tipo greco-romano)”. L'accettazione delle regole della struttura socioculturale (non più circolare, ma gerarchica) è regolata da un contratto, accettato non nella consapevolezza che questo presupponga il bene collettivo, ma con il timore del castigo in caso di defezione.

³² Sul testo di Aristotele ci sono numerosi dibattiti di carattere filologico, anche se ormai convergono nella convinzione che sia egli l'autore. La data di composizione è oscura e alcuni studiosi, basandosi soprattutto sullo stile approssimativo, hanno dedotto si trattasse di un testo destinato alla circolazione interna tra i suoi discepoli. Il manoscritto originale non è mai stato trovato e le copie e traduzioni a noi pervenute sono mutate da manoscritti del periodo basso medievale, a cui i commentatori hanno aggiunto o modificato parti. L'affidabilità del materiale è quindi scarsa.

vedremo, sarà messa in discussione dopo ben venticinque secoli³³: sarà questo il vero gesto politico del Novecento teatrale, come avremo modo di approfondire.

Il trattato aristotelico ci interessa per l'importanza che ha avuto nella nostra tradizione non in quanto tale, ma due punti essenziali: la definizione dei concetti di *mimesis* e *katharsis*. Alla *mimesis* spetta il ruolo di strutturare l'arte tragica, la più nobile tra le arti sceniche, che è:

Mimesi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo umano da siffatte passioni (1449 b).

Per Aristotele quindi, contrariamente a Platone, l'imitazione è il modo fondamentale dell'arte. Però la *mimesis* aristotelica non è solo imitazione, ma compiuta realizzazione: nel libro XV enuncia che i pittori riproducono le fattezze peculiari del loro oggetto, rendendolo contemporaneamente più bello di quanto non sia. Si tende quindi a un modello, in consonanza con la concezione aristotelica della realtà come divenire, come processo e tendenza verso qualcosa. L'artista nel lavorare la materia, i cui temi estrapola direttamente dalla natura, mostra le cose non come sono ma come dovrebbero essere, ci dice Aristotele.

Katharsis è l'altro termine che ci interessa analizzare. Ancora in risposta a Platone, Aristotele era persuaso dall'idea che l'arte tragica non incoraggiasse le passioni, ma ne fosse una via di liberazione. La tragedia,

³³ “Il primato della *Poetica* di Aristotele nella teoria teatrale, così come nella teoria letteraria, è incontestato. Non soltanto la *Poetica* è la prima opera significativa della tradizione, ma i suoi concetti principali e le linee portanti delle sue argomentazioni hanno costantemente influenzato lo sviluppo della teoria attraverso i secoli. La teoria del teatro in Occidente comincia essenzialmente con Aristotele” (Carlson, 1988: 35).

“nel suscitare pietà (*eleos*) e terrore (*phobos*), produce la purga propria di tali emozioni” (*Poetica*, 1449 *b*), come una medicina omeopatica curerebbe insomma i mali somministrando nello spettatore una dose di un agente analogo (in questo caso pietà e timore appunto)³⁴. Sia Pavis che Paduano coincidono nel considerare corretta questa interpretazione medica della *katharsis* come “purga”, rifacendosi in particolare alla corrente di studi psicologici che parla di “rigenerazione per regenerescienza dell'io percepente”³⁵.

Dove ci conduce quest'*excursus* sul linguaggio? Eravamo partiti dal testo di Hamidi-Kim, che nel definire la seconda *cit *, quella ecumenica, aveva sottolineato come la sfera del politico soggiacesse a quella estetica. Abbiamo attraversato, grazie alle ricerche antropologiche di Turner, lo spazio che determina le relazioni sociali per mezzo del capitale simbolico (che si trasforma poi in discorso) e della sua creazione e fruizione. Ebbene, concludiamo tornando ad Hamidi-Kim che, citando Bailly, afferma:

Bailly développe les mêmes idées dans un article au titre explicite, qui fait du "théatre et (de l') agora" les "sources de l'espace public", la coexistence de ces deux espaces, distincts dans leur configuration comme dans leur modes de fonctionnement, mais dotés d'une fonction de représentation, ayant selon l'auteur permis la naissance d'un espace public créateur d'un en-commun

³⁴ Sulla *Katharsis* intesa come termine medico Carlson (1984: 38) cita Minturno nel Rinascimento, Milton nel XVII, Twining nel XVIII e Lucas nel XX (bench  quest'ultimo in disaccordo con Aristotele).

³⁵ Alla voce *Catharsis*, nel suo dizionario del teatro, Pavis conferma: “Questa purga, che   stata assimilata alla identificazione e al piacere estetico,   vincolata al lavoro dell'immaginario e della produzione dell'illusione scenica. La psicanalisi la interpreta come piacere ottenuto dalle emozioni proprie davanti allo spettacolo delle emozioni dell'altro, e piacere di tornare a sentire una parte del proprio io represso che prende la forma tranquillizzante dell'io dell'altro” (Pavis, 1980: 52- 54). Paduano conferma: “Sulla catarsi chi scrive segue l'opinione che Aristotele intenda una cura omeopatica delle passioni, che in termini psicoanalitici potrebbe trasciversi come un procedimento di neutralizzazione condotto attraverso la loro oggettivazione in forme codificate, che ne consentono il trasferimento dall'alterit  alla socialit ” (Paduano, 2005: 8).

(2007-175).

Spazio pubblico creatore di un “en commun” quindi: l'*agora* e il teatro funzionerebbero in maniera complementare nella costruzione delle strutture socioculturali e politiche che presiedono alla vita della *polis*. Se da un lato il teatro è tacciato di essere fondato su una comunicazione a senso unico, in cui il pubblico è solo destinatario del messaggio, (mitigato però dal concetto di “risonance” (Mervant-Roux, 2004), dall'altro abbiamo l'*agorà*, spazio democratico di discussione circolare e non univoca delle idee, ma “il y a donc une différence fondamentale entre théâtre et agora, puisque dans un cas les non-citoyens sont admis, et dans l'autre non” (Hamidi-Kim, 2007: 223).

Teatro e *agorà* sarebbero dunque fenomeni di tipo *liminoide* che sottengono ai cambiamenti delle strutture socio-culturali e politiche, ma nonostante la loro complementarità presuppongono comunque un'esclusione in entrambi i casi: non possiamo etichettarli come strumenti di potere collettivo reale, in quanto funzionano seguendo un regime di “répartition et hiérarchie des rôles” (Hamidi-Kim, 2007: 223), argomentazione su cui converge anche Hauser³⁶.

Chiudiamo menzionando le conclusioni di Revault d'Allonne che, basandosi sullo studio di Aristotele (precisamente sulla *Politica* e sulla *Poetica*), definisce l'uomo “animal politique parce que mimétique, la disposition mimétique précédant et préparant la dimension politique”, ma

³⁶ “Certo, anche la tragedia si rivolge a un pubblico scelto che, nel migliore dei casi, è formato dall'insieme dei cittadini *optimo jure*, e non ha quindi una composizione molto più democratica delle classi dominanti nella *polis*. Ma lo spirito del teatro ufficiale è ancora meno popolare del suo pubblico, poiché nella scelta dei drammi e sulla distribuzione dei premi non hanno un influsso decisivo neppure quelle masse, già selezionate in anticipo, che assistono alle rappresentazioni. Ciò compete esclusivamente ai ricchi, che provvedono alla liturgia, e alla giuria, che non è che l'organo esecutivo dei magistrati e nei suoi giudizi si lascia guidare soprattutto da considerazioni politiche.” (Hauser, 1956: 112).

soprattutto, “Revault d'Allonnes développe l'idée d'une constitution esthétique de l'espace public à Athènes par le biais de la *mimesis* et du terrible” (Hamidi-Kim, 2007: 222).

2. Il teatro tra Medioevo e Seicento: dall'interdizione al Secolo d'Oro

In questo paragrafo cercheremo di creare una sorta di “ponte”, attraversando la nostra tradizione teatrale con l'attenzione rivolta verso un aspetto in particolare: l'importanza del teatro nella comunità, per definirne la forma ontologicamente politica espressa da Dort. Ci soffermeremo brevemente su tre tappe: il Medioevo, in cui l'interdizione dei padri della Chiesa crea un paradosso che sarà il nucleo su cui ci soffermeremo; il teatro “di corte” rinascimentale, caratterizzato dalla riscoperta della *Poetica* di Aristotele; il dramma elisabettiano, su cui ovviamente non possiamo esaurire tutti i punti nodali legati alla rivoluzione poetica apportata da Shakespeare, per cui entreremo direttamente in merito alla questione che ci interessa: l'importanza del teatro nella creazione di un'unità linguistica e identitaria, quella inglese, fino ad allora inesistente ed indefinita.

L'anello di congiunzione tra teatro medievale e moderno, rappresentato dal teatro delle corti e dei palazzi rinascimentali italiani, ci dà l'opportunità di introdurre un problema di carattere metodologico implicitamente connesso al momento storico su cui ci soffermiamo, un momento in cui il “canone occidentale” inizia ad avere i riflessi delle

“lingue nazionali”. Abbiamo già specificato nell'introduzione a questa mappatura diacronica che il *fil-rouge* che ne costituisce l'ossatura è di carattere sociale (e antropologico), interconnesso con quello estetico, e porta con sé l'intento di individuare nella mappatura storica l'evoluzione del rapporto tra teatro e istituzioni. Di conseguenza ci soffermiamo sui cambiamenti nella costruzione spaziale, essendo lo spazio il primo e fondamentale elemento caratterizzante della relazione con lo spettatore, nonché sulla definizione di alcuni altri punti fondamentali per evincere la questione nodale: come il teatro sia a fondamento della comunità. La nostra analisi deve assumere in questo frangente il problema linguistico, quantomeno accennandolo: nel medioevo europeo la produzione culturale ufficiale era appannaggio della Chiesa universalizzante (e ricordiamo che la prima messa in latino è stata celebrata nel XX secolo), ma nell'età moderna il potere passa nelle mani degli stati in periodo di piena formazione e consolidazione (Spagna, Francia e Inghilterra *in primis*): questo presuppone un cambio nei modi di produzione del senso, di cui la natura linguistica costituisce uno dei fondamenti. Anche i manuali di storia del teatro (e di storia in generale) subiscono da questo momento un cambiamento nell'impianto: invece di tracciare una parabola lineare, seguendo i percorsi e i ricorsi dei poteri vari, inizia un processo di ramificazione, in cui sono soprattutto i concetti di sovranità nazionale e di produzione letteraria e culturale ad essa legata a fare da traino: come vedremo il teatro non sarà più solo un mezzo con cui la città si presenta a sé stessa, ma tramite per diffondere nuovi valori e schemi, relazionati proprio al cambio nelle dinamiche di detenzione ed esercizio del potere. Storicamente parlando, accanto alla nascita dello stato moderno propriamente detto (nelle succitate Spagna, Francia e Inghilterra), l'Italia è ancora (con la Germania) un coacervo di principati, regni e staterelli di varia composizione, il cui comune denominatore è il centro nevralgico che

da quasi due secoli si sta profilando come nuovo dispositivo di organizzazione delle strutture socio-culturali e che arriva a toccare il suo culmine proprio nel XV secolo: la corte del principe. Ma entriamo nel vivo dell'assunto e delinearono i punti focali dei tre secoli che ci interessano.

2.1. La condanna della Chiesa nel Medioevo

Cominciamo dal Medioevo, epoca caratterizzata dal paradosso derivante dall'interdizione dei padri della Chiesa rivolta alle arti sceniche e dalla contemporanea supremazia della Chiesa stessa nell'organizzazione di ogni evento teatrale. Infatti, citando Allegri, "il teatro medievale è esclusivamente religioso" (Allegri, 1988: 125).

Durante il Medioevo il teatro come si era venuto evolvendo per secoli sparisce nel vero senso della parola: "From the sixth to the sixteenth century, Europe had no professional companies putting on written plays in the theatre buildings for regular audience. The only theatrical entertainment was by village entertainers and wandering minstrels" (Kernodle, 1988: 201). Non esiste più come esperienza ripartita in uno spazio architettonicamente adibito alla sua funzione, né esistono compagnie di attori specializzati: il teatro ufficiale, di tipo religioso, continua infatti ad esistere nelle piazze e nelle Chiese, mentre sul versante "profano" l'Europa è invasa da figure quali mimi, menestrelli, giocolieri, giullari, poeti-trovatori, che si esibiscono fondamentalmente nell'illegalità e con la "copertura" di spazi privati.

Sono quindi i secoli di una "teatralità diffusa", paradosso insito in un'età in cui la Chiesa ha messo al bando tutto ciò che è relazionato con la

cultura classica, di cui il teatro rappresentava l'espressione più perversa e degradante in quanto, tra l'altro, fautore di un'eccitazione delle passioni (come già accennato in una nota a proposito della *katharsis*), Ci troviamo insomma di fronte ad una epoca dai lineamenti ambigui "la teatralità del Medioevo vive in questa contraddizione: non riconoscimento da parte delle istituzioni, ma grande diffusione tra la gente" (Alonge, 2000: 5). L'ideale cristiano, sancito ed alimentato soprattutto con l'Editto di Costantino, soppianta l'idea greco-romana di teatro, per cui una nuova concezione simbolica, basata sulla imperante visione platonica-agostiniana, si sostituisce a quella antica, per cui il mondo è fondamentalmente un luogo di rappresentazione. Sulla condanna della Chiesa così Alonge:

Le ragioni di questa condanna (una costante del pensiero cristiano a partire dalla fine del II sec d.C, quando è stato scritto il *De spectaculis* di Tertulliano) sono complesse e stratificate, ma sostanzialmente riassumibili in questi termini: lo spettacolo è un'eredità pagana, e dunque è una forma di idolatria; inoltre il teatro è per se stesso menzogna, perché l'attore finge di essere ciò che non è (il diavolo- che secondo la Genesi si presenta come serpente e tenta Adamo- è in fondo il primo attore della storia dell'umanità); gli attori sono propriamente paragonati alle prostitute perché, come quelle, fanno mercimonio del proprio corpo ("mercedis causa libidinum sui corporis faciunt", recita un documento della prima metà del Duecento) e infine il teatro è condannabile perché eccita le passioni, anziché sedarle e governarle come dovrebbe fare ogni buon cristiano (Alonge, 2001: 5).

Il ruolo della Chiesa resta dunque contraddittorio, infatti se fa sparire l'idea di teatro propriamente detto, almeno come lo intendiamo noi, dall'altro finanzia e organizza la più grande forma di teatro medievale, che è quello religioso (insieme al succitato profano, di cui però non ci rimane grande documentazione). Questa apologia non si risolse solo con meccanismi di negazione, potremmo anzi affermare che l'ansia di raffigurazione si colma nel culto cristiano. La Chiesa non fa sparire il teatro, "lo reinventa", sotto forma di cerimonie ed eventi di vario tipo, ideati

per l'educazione dei fedeli (Alonge, 2001: 5). Così anche Cesare Molinari: “sia pure in modo implicito, la chiesa contrapponeva allo spettacolo mondano quello spirituale e purificatore del rito” (Molinari, 2010: 61).

Riassumendo prima di passare alla fase successiva: nonostante non ci fossero compagnie di professionisti ufficiali, tutti i generi nel Medioevo avevano grandissima diffusione e grande successo tra un pubblico eterogeneo (che si trattasse di Sacra Rappresentazione, Mistero, Mansioni, festa di piazza, parata, carnevale, arte circense) le forme di spettacolo proliferavano. Come nell'antica Grecia il pubblico era misto, dunque il fatto teatrale era, nonostante la differenza dei generi, di natura pubblica: i fruitori erano di diverse estrazioni sociali, tra loro c'erano umili e potenti, anche se questa volta il committente era la Chiesa (direttamente o sotto forma di confraternite o congregazioni) e non lo Stato. Luogo di rappresentazione privilegiato: la città.

2.2. La riscoperta dei Classici: tra Umanesimo e Seicento

Nell'età umanistica registriamo un cambio di paradigmi importante, dovuto soprattutto alla riscoperta dei classici. La traduzione della *Poetica* di Aristotele ad opera di Giacomo Valla, assume il carattere di strumento di passaggio verso nuove coordinate estetico-poetiche. Oltre all'implemento delle tre unità aristoteliche (azione, luogo e tempo), la seconda norma era la funzione morale: all'autore si richiedeva di mostrare come le azioni empie fossero punite e la bontà ricompensata, le ingiustizie inspiegabili si

inserivano in un quadro divino lungimirante (gli eventi si costruivano cogliendo i caratteri universali della realtà, a scapito dei particolari, poiché erano i tratti tipici e immutabili che la costituivano). Vediamo meglio questi punti con Brockett (1987: 147):

Dopo il 1570 numerosi critici decretarono così che un dramma doveva avere un'unica trama, svolgersi in non più di ventiquattro ore, ed essere ambientato in un unico luogo. Quest'ultima regola, tuttavia, si rivelò spesso meno rigida delle altre due, e non di rado lo spazio dell'azione scenica veniva dilatato fino a comprendere anche luoghi diversi, sempre a patto che i personaggi potessero plausibilmente raggiungerli nel corso della vicenda senza violare la regola delle ventiquattro ore (Brockett, 1987: 147).

Assistiamo quindi a un cambio di paradigmi sostanziale: nei modelli drammaturgici, nell'organizzazione spaziale e architettonica, nei modi della messa in scena. Ma è soprattutto la funzione sociale del teatro che cambia, come riflesso del cambio ideologico sotteso a quest'epoca di snodo, in quanto da evento pubblico e comunitario diventa evento destinato a una *élite*.

Di conseguenza ci sarà una re-impostazione dell'impianto architettonico e spaziale, passando dalla città al palazzo privato: "il teatro cinquecentesco -offerto nelle sale interne o in cortili adattati dei palazzi di corte, o anche nelle dimore patrizie della nascente ricca borghesia- presuppone sempre un pubblico di invitati selezionati", per cui si viene a creare un circolo chiuso in cui i committenti -i nuovi signori, gli alto-borghesi- coincidono con i fruitori. "Il teatro, da fatto che apparteneva a tutta la comunità di fedeli, a tutta la cittadinanza (come nel Medioevo appunto, ma anche nel mondo greco-romano) tende a diventare privilegio di pochi" (Alonge, 2002: 5). Sottolineiamo l'analogia con il cambio verificatosi in Grecia nel secolo che abbiamo preso in esame, l'età soprannominata Periclea, in cui dalla tirannia si passa ad un potere diffuso

più democraticamente, sotto la spinta della stessa borghesia fatta soprattutto da artigiani e professionisti in genere: la nuova struttura democratica usa il teatro per auto-rappresentarsi, così come la classe mercantile italiana (e poi europea).

Se pensiamo che con il trapasso all'età media il potere politico si trasferisce storicamente dalla aristocrazie feudali ai ceti di origine borghese, si può dire che queste nuove classi dirigenti si appropriano del teatro così come si sono appropriate del potere politico. Anzi, usano la privatizzazione del teatro per sottolineare la loro supremazia sociale, per ribadire il nuovo ordine gerarchico che si è venuto definendo (Alonge, 2001: 7).

L'ultimo elemento di novità su cui andiamo a soffermarci brevemente è di tipo tecnico, ma derivante direttamente da quello ideologico: la scena medievale era a successione lineare, con tutti gli spazi adibiti allo spettacolo posizionati uno di fianco all'altro (Sacra Rappresentazione) o circolarmente (*Mansions*), mentre nel teatro rinascimentale la scena è prospettica, governata e ordinata dall' "occhio del principe" (Alonge, 2001:8):

La città come modello d'ordine, che è poi sempre, per definizione, la città del principe. Nella scena urbana teatrale l'occhio del principe vede riflesso l'ordine e la stabilità della città reale che egli domina e regge politicamente. Nella scena prospettica c'è un nico *fuoco*, cioè un unico punto centrale dal quale si dipartono in successione (in fuga) tutte le linee della prospettiva, così come la città ha un unico centro di potere, quello del principe. Seduto in sala, in posizione centrale, il principe contempla la città e dunque, in definitiva, contempla sé stesso.

Abbiamo quindi un pubblico di privilegiati, disposto non solo gerarchicamente in base alla maggiore o minore vicinanza all'occhio del principe, "principio ordinatore dello spettacolo", ma per la prima volta in maniera totalmente frontale all'azione. Lo spazio della rappresentazione, riccamente adornato con fondali prospettici che rappresentano uno

scorcio di città, è nettamente delimitato. È una città ideale, indefinita, un modello d'ordine: l'imitazione supportata dalle nuove invenzioni tecniche non è tesa al realismo, ma è una *mimesis* di tipo chiaramente aristotelico, in cui il soggetto rappresentato è caratterizzato rispettando i tratti principali, ma abbellendone la fisionomia, più che concretizzazione è tendenza verso qualcosa.

E non è ancora architettonicamente il “teatro all'italiana”: la lettura dei classici aveva convinto gli intellettuali dell'importanza del teatro come modello fondante di una comunità ideale e indifferenziata socialmente, per cui insisteva sulla necessità di costruire teatri stabili nelle città; ma il principe, nonostante l'apertura verso la riscoperta della tradizione classica, preferisce custodire lo spazio teatrale a scapito dell'edificio, imprimendo un marchio fortemente classista alla pratica del teatro. Per questo motivo, nonostante l'organizzazione appena esposta può considerarsi come l'epicentro da cui si irraderà la nuova forma del teatro, il primo edificio teatrale all'italiana *tout court*, spazio architettonico creato per esaltare la frontalità tra attori/pubblico sarà ultimato solo nel 1585: si tratta del Teatro olimpico di Vicenza, opera del Palladio.

La tradizione classica latina come esempio da imitare estendeva la sua importanza anche fuori dai confini italiani: nell'Inghilterra dell'età dei Tudor le commedie di Plauto e Terenzio e le tragedie seneciane erano la norma per tutte le composizioni ed esercitazioni in collegi e accademie: si lasciava indietro l'idea di un destino tragico segnato da un immancabile ruotare degli eventi e il senso della drammaturgia “diventava una perpetua domanda inevasa, un rebus da risolvere, un sempre rinnovato ‘essere o non essere’” (Marenco, 2000: 278).

Ma è con l'ascesa al trono di Elisabetta che il teatro acquisisce una nuova valenza sociale e questo è il punto che vogliamo mettere in rilievo: nel 1570 la corona emette un editto che permette di svolgere

rappresentazioni tutti i giorni della settimana, ciò favorendo un forte proliferare dell'attività teatrale, soprattutto a livello impresariale. Nascono i primi teatri stabili: ufficialmente il primo è stato, nel 1576, il The Theatre di James Burbage, ma fonti recenti assegnano il primato al Red Lion (Brockett, 1987: 190), ma ciò che ci interessa sottolineare in questa sede è il primato di entrambi anche sull'appena citato Teatro Olimpico di Vicenza: quello di Londra è stato il primo teatro Europeo dell'età moderna.

A differenza della situazione italiana, a Londra i teatri erano affollati da ogni genere di pubblico: dagli studenti universitari ai gentiluomini, dalla classe mercantile e professionale borghese, al popolino che affollava i teatri all'aperto, vediamo che il teatro ha una valenza sociale molto marcata: da un lato serve a rafforzare l'ideologia elisabettiana dell'unità nazionale, dall'altro inculca nella popolazione il senso di appartenenza alla tradizione dei Tudor. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una costruzione del discorso che non scappa dalle dinamiche che già abbiamo incontrato in precedenza. Sarà in questo momento storico che l'Inghilterra si costituirà come nazione, adottando la ricca lingua shakespeariana come base e costruendosi una tradizione storica attraverso la rappresentazione delle sue lotte intestine per la conquista del potere:

Ma la nazione, la sua problematica politico-dinastica, diventa esplicitamente la protagonista in una lunga serie di drammi storici, le *histories* di Shakespeare e Marlowe e di altri autori. La storia dell'Inghilterra vi è vista come una storia dei suoi re, questo è vero, ma non ne è certo un'esaltazione, sia perché i trionfi militari e politici del paese non avevano bisogno di retorica patriottarda, sia perché la storia della dinastia inglese era la storia di lotte intestine e di guerre civili, superate bensì, ma non per questo meno efferate e crudeli. E chi aveva pagato il prezzo di questo sanguinoso "gioco dei potenti" cercava ora di capirne la logica e i meccanismi. (Molinari, *ibid.*: 162).

Jan Kott, nel suo saggio su Shakespeare, rimarca che, fatta eccezione per *King John*, le tragedie storiche del *dramaturg* inscenificano le sanguinose lotte interne per la conquista del potere abbracciando più di

cent'anni della recente storia inglese, una storia ciclica che vede susseguirsi la stessa parabola, suddivisa per personaggi e rappresentata a tappe in ognuna delle opere citate. È la storia dei re, sovrani menzionati e contestualizzati, paradigmi della stessa tragedia fatta di ambizione e vendetta, con la famiglia come epicentro dei conflitti: quando la guerra per sedersi su un trono ritenuto legittimo finisce, comincia la corsa di un altro pretendente...e lo scettro passa da una mano all'altra, generando una serie di episodi a spirale.

Di fronte a un pubblico socialmente e culturalmente composito sarebbe controproducente proporre soluzioni unitarie, così l'azione si apre a mille rimandi e sollecitazioni. La drammaturgia si costruisce a strati:

Scampoli di spettacolo tenuti insieme dal piacere della combinazione, dall'accostamento brillante, dalla scoperta improvvisa del significato, dalla composizione finale che tutto supera - e raramente concilia o definisce - lasciando in sospeso e rifiutandosi di chiedere più di un filo narrativo, più di una questione morale. La logica è tutta interna a un disegno drammatico che si scopre poco a poco, e vive di avvicendamenti da un polo all'altro dell'esperienza comica, dove le impressioni non sono mai stabili e la prima viene corretta se non capovolta dalla seconda, cosicché la realtà può diventare magia e sogno, al malvagità può tradursi in bontà, la cupezza aprirsi alla serenità (Marenco, 2002: 363).

Per quanto concerne la recitazione quindi, il paradigma medievale che imponeva una *performance* gestuale separata da quella verbale, (una separazione tra piano diegetico e mimetico) viene superato in favore di una fluidità più realistica, che si andrà imponendo sempre di più nella nostra tradizione. "Che la parola si adatti all'azione, l'azione alla parola": abbiamo citato, in consonanza con Marenco, la famosa indicazione che Amleto fa ai suoi attori in quella che è divenuta una delle più celebri scene di meta-teatro della nostra drammaturgia.

E questo è un altro elemento determinante per l'eredità dei posteri: la riflessione dell'autore sul proprio fare arte. Il meta-teatro del genio

inglese è ricco di una riflessione sulla scrittura che gli autori precedenti avevano solo sfiorato: la sua drammaturgia scandaglia, esamina (senza peraltro inventare nuovi temi, sono tutti estrapolati da altre fonti) l'esercizio della scrittura con un pieno rimando a quella che sarà la visione dominante a partire da questo secolo, quella vita vista come sogno e rappresentazione di cui nell'introduzione.

È ancora Marenco a suggerirci questa corrispondenza tra la forma shakespeariana, ricca di pluralismi e analogia col periodo socio-culturale:

(...) la struttura del *dream* è a cerchi concentrici, dove il mondo delle fate circonda il mondo della corte e della città, e questo circonda il mondo degli innamorati, e questo il mondo dei villani che inscenano un dramma su un mito antico, dando luogo così, inaspettatamente, a una riuscitissima circolarità di echi e richiami. E plurali sono le trame (...). L'inesauribile ricchezza shakespeariana sta nell'accettare insieme l'alto e il basso, il mondo delle corti e quello delle taverne, e di metterli poi a confronto con un mondo medio, che può essere quello della città borghese dove si risolvono i conflitti (2002: 364).

Cosa ci resta alla fine di questo *excursus* dentro ai secoli più rappresentativi della nostra tradizione? Attraversando le vicende del teatro ufficiale, quello sovvenzionato dai poteri di turno, dalla *polis* ateniese alla Sacra Rappresentazione medievale, fino al teatro di corte dei principi italiani del Rinascimento ed approdando infine alla tappa più significativa per la nascita del teatro moderno, ossia il teatro seicentesco, di cui abbiamo delineato solo pochi tratti, quello che emerge è che l'arte teatrale, come Dort ha specificato, è "ontologicamente politica", per l'importanza che assume all'interno dei paradigmi strutturali su cui si erge un determinato assetto socio-culturale. Un ruolo preminente, da traino, che manterrà intatto fino al XX secolo, quando la diffusione di radio, cinema e televisione lo delegherà ad arte d'*élite*.

Nei prossimi paragrafi cercheremo di entrare nel merito di questo cambio: il '900 è stato un secolo di svolta per il teatro, epoca di rivoluzioni

estetiche e poetiche che vogliamo far cominciare prima di tutto con la messa in discussione della poetica aristotelica, quell' "equivoco lungo venticinque secoli" contro il quale si sono scagliate le pratiche del teatro contemporaneo che, per ovvi motivi, non potremo attraversare *in toto* e che vedremo soffermandoci solo su poche, determinanti tappe che relazioneremo, durante il nostro incedere, con la pratica di Motus.

3. Poetiche teatrali del Novecento: teatro “del dire” e teatro “dell’essere politico”

Come stavamo delineando, i secoli dell'età moderna hanno visto una consolidazione del paradigma drammaturgico shakespeariano: ma non è solo la dimensione testuale e narrativa l'unica ad attraversare un profondo rinnovamento, in quanto tutta la macchinaria scenica si sottopone a un processo “ricostituente”: dalla fine del XIX secolo le nuove invenzioni tecnologiche, prima tra tutte l'elettricità, hanno dato un cambio radicale anche alla produzione scenica, apportando nuova linfa alla grammatica dell'ideazione e realizzazione dell'intero apparato tecnico, (includendo scenografia, illuminotecnica, macchinaria e più tardi video), producendo un cambio radicale anche nell'organizzazione e nella compartimentazione delle figure professionali legate al teatro. In questa cornice si iscrive la cardinale nascita della figura del regista teatrale, la cui importanza nel processo di creazione della messa in scena sarà sempre più rilevante, a discapito dell'autore del testo drammatico, che nel secolo XX perderà il primato nella produzione del senso: in un primo momento nato per dirigere

le nuove squadre di lavoro al servizio della concretizzazione del testo drammatico in testo spettacolo, si trasformerà presto nella figura più rilevante del processo comunicativo, scavalcando in importanza addirittura l'autore dell'opera scritta.

Importanti quindi si rivelano gli apporti che le nuove scoperte tecniche e tecnologiche sono in grado di offrire al teatro, essenziale da questo punto di vista è l'avvento del cinema: in un primo momento nato per proiettare sullo schermo arti performative di qualsiasi genere, si sviluppa rapidamente come disciplina indipendente grazie alle potenzialità offerte dalla tecnica (montaggio, piani differenti, sonoro). L'entrata del cinema nel mondo dell'arte presuppone due cambi radicali anche per la storia del teatro: innanzitutto il cinema (e poi la televisione) verrà a costituirsi come il nuovo spazio d'incontro/ritrovo della comunità, relegando il teatro ad una funzione sempre più ricreativa, nonché socialmente elitaria; in secondo luogo la scrittura scenica risentirà in differenti modi della nascita di questa nuova arte, integrando il video nel processo di tessitura drammaturgica, come vedremo con le realtà che ci accingiamo a scoprire.

È infatti nella sperimentazione sui linguaggi che abbiamo circoscritto una delle caratteristiche che riteniamo fondamentali per poter tracciare la definizione che cerchiamo di costruire: fare teatro “politicamente”, questo è il punto essenziale su cui si basa la nostra tesi e proprio intorno a questa definizione ergiamo la nostra struttura e tutti gli approfondimenti analitici che ne conseguono. Quindi il linguaggio, o meglio i linguaggi, a cui vanno ad aggiungersi l'impostazione della relazione col pubblico, nonché di un discorso coerente per ciò che concerne il rapporto con le istituzioni e con la metodologia interna di lavoro: un teatro (o un film, o un libro) che contiene solo tematicamente la nozione di “politico”, (e gli esempi qui abbonderebbero) non è quello che ci interessa configurare, di

conseguenza anche metodologicamente la nostra ricerca si propone tra gli obiettivi di essere coerente col modello di produzione proposto. Nuova destrutturazione delle gerarchie, quindi.

Cominceremo con il teatro del “dire politico” di Piscator e Brecht, ma con lo sguardo rivolto non al discorso, quanto più alla rivoluzione dei linguaggi da essi apportata. La crisi dei fondamenti portanti della poetica di Aristotele (*ergo* di tutta la tradizione teatrale occidentale degli ultimi venticinque secoli), sarà il tema di questa seconda parte della nostra particolare cronologia, in cui dirigeremo lo sguardo verso due fasi storiche: da un lato gli anni tra le due guerre, che hanno visto in Germania l'edificazione delle nuove concezioni di teatro “politico” ed “epico”, rispettivamente con Piscator e Brecht, mentre sul versante francese Artaud delineava il suo “teatro della crudeltà”; in un secondo momento ci soffermeremo brevemente sul post-guerra, ossia sulle caratteristiche che l'eredità delineata assumerà nella nuova scena.

Anche in Antonin Artaud, la cui influenza sul teatro successivo è stata almeno pari a quella di Brecht, c'è una visione del dramma come strumento di rivoluzione, come mezzo per riordinare l'esistenza umana. Come Brecht, Artaud cercò di separare il teatro quale dovrebbe essere, “il compimento dei più puri desideri umani”, dal teatro com'era, un procacciatore “superficiale e posticcio” di piacere momentaneo, che si frequenta così “come si va al bordello”. L'obiettivo teatrale di Artaud, tuttavia, non era quello di trasformare l'uomo socialmente ma psicologicamente, liberando le forze oscure e latenti che marciscono nell'animo dell'individuo. Brecht e Artaud dunque, venivano a rappresentare concezioni quasi diametralmente opposte: l'una legata a un teatro che stimola lo spettatore al ragionamento e all'analisi, e l'altra a un teatro che considera la riflessione deduttiva come un ostacolo al risveglio dello spirito interiore del corpo (Carlson, 1988: 426).

3.1. Il teatro di Piscator: politicITÀ insita nella rivoluzione tecnica

E vorrei conservare la speranza che uno degli effetti di questo libro sia aiutare a realizzare il concentrarsi e l'unificarsi di tutte le forze che vogliono lottare con noi nel terzo fronte, quello culturale, per l'alba di una nuova epoca.
Erwin Piscator, *Il Teatro Politico*

La fioritura dell'attività teatrale tedesca durante la Repubblica di Weimar, si deve non solo alla morsa tragica della storia, (la crisi dell'individuo sarà il centro della riflessione e della produzione culturale europea di questo decennio), ma soprattutto alla politica culturale del governo: dopo la rivoluzione di novembre i teatri, così come le scuole e i musei, ottennero sovvenzioni statali e passarono alla gestione dei comuni. Il prestigio dell'istituzione teatrale, istituzione per il popolo, aumenta, tanto che viene inserito sotto la giurisdizione del ministero per l'Educazione (e sottratto da quello della polizia): sono gli anni in cui nascono associazioni di spettatori, si trattano prezzi politici per i ceti meno abbienti, gli impresari vengono stretti dalla morsa dei sindacati.

E proprio in quest'atmosfera si iscrive l'esperienza registica di Piscator, come vedremo messo al fronte di varie esperienze "del popolo": la sua e quella brechtiana saranno contrassegnate da una forte relazione con la storia, conseguenza della loro inflessione ideologica verso il marxismo. Nascono le teorizzazioni sul "teatro politico" e su quello "epico", i cui fondamenti teorici possiamo riassumere citando proprio Brecht, la cui risposta alla domanda sulla possibilità da parte del teatro di esprimere il mondo d'oggi fu: "il mondo d'oggi può essere espresso anche per mezzo

del teatro, purché sia visto come un mondo trasformabile” (Brecht, 2001: 21). Cominciamo il nostro *excursus* nel teatro del XX secolo, che è quello che ci legherà direttamente al percorso di Motus, soffermandoci sul testo // *teatro politico* di Piscator, raccolta non sistematica di saggi e riflessioni legate al suo percorso di regista e uomo di teatro di orientamento chiaramente marxista³⁷.

La prassi scenica di Piscator, soprattutto nei tempi della gestione della Volksbühne, aveva un principale obiettivo: non un teatro che offrisse arte al proletariato, ma un teatro del proletariato, propaganda cosciente, da cui la subordinazione di ogni proposito artistico all'obiettivo rivoluzionario, che consiste nell'inculcare e propagare coscientemente lo spirito della lotta di classe. Apriamo qui un orizzonte tematico importante: l'operaio raramente poteva permettersi un biglietto per il teatro, soprattutto per i prezzi dei teatri berlinesi, che lo relegavano alle classi agiate³⁸.

Teatro elitista dunque: abbiamo già menzionato questo carattere del teatro, soprattutto a partire dal Rinascimento e con la costruzione degli edifici teatrali veri e propri. Il tentativo del Teatro del Popolo di Piscator era, tra gli altri, dare buone rappresentazioni a basso prezzo, mettere in contatto due fattori importanti della società, cioè il proletariato e il popolo. Per un uso politico dell'arte allora i tempi ancora non erano maturi.

Per la prima volta le classi proletarie si presentano come clienti del mondo artistico, non più a piccoli gruppi o individualmente, ma in masse compatte e

³⁷ “Una riflessione e un ripensamento sul teatro politico non può non partire che da una rilettura di questa opera, *summa* non sistematica (e perciò più interessante) di speranze, successi, illusioni, contraddizioni di una delle più importanti e proficue esperienze di teatro *intenzionalmente* politico nato in questo secolo su terreno marxista”, così Castri nella sua introduzione all'edizione italiana del libro.

³⁸ In una nota Piscator sottolinea che durante le discussioni per le rappresentazioni de *Der Weber* (“I Tessitori”) di Hauptmann, il direttore del Deutsches Theater espone l'assunto del prezzo del biglietto, decisamente fuori dalla portata delle classi sociali su cui il dramma avrebbe dovuto avere un effetto di sommovimento.

organizzate. Fino alla loro fusione le due associazioni ebbero complessivamente ottantamila membri, la qual cosa dimostrava irrefutabilmente l'interesse culturale delle masse lavoratrici, contro le teorie dei ceti dominanti sull' "ignoranza della plebe". (Piscator, 1930: 28).

Questo il primo punto che ci interessa. Il secondo lo rileviamo seguendo lo studio di Szondi, per cui possiamo affermare che Piscator concretizza sulla scena "il processo di cosificazione" della storia, e lo stesso Szondi ne individua il proposito che sta alla base delle innovazioni sceniche (2001: 171): bisogna penetrare scientificamente nella questione, evitando un taglio privato e individualistico in favore di una prospettiva ampia, senza accentuare il carattere accidentale del destino, procurando "una elevazione dello scenico a storico", un' esaltazione, "indissolubilmente legata all'impiego della dialettica marxista nel teatro" e così continua Szondi:

Sulla scena l'uomo ha il significato di una funzione sociale. La cosa centrale non sono le sue relazioni con sé stesso o con Dio, ma le sue relazioni con la società. Ovunque egli si presenti si presentano con lui la sua classe o la sua cappa sociale. Quando si vede in un conflitto di ordine morale, psicologico o pratico, si vede in conflitto con la società. (...). Un'epoca in cui sono all'ordine del giorno le relazioni universali, la revisione di tutti i valori umani, la rivoluzione di tutti gli stati sociali non può che considerare l'uomo nella sua posizione di fronte alla società e ai problemi sociali del suo tempo, ossia come "essere politico". (Piscator, citato in Szondi 2001: 171).

Nell'introduzione a questa seconda parte della nostra "genealogia" abbiamo già sottolineato l'importanza della messa in scena rispetto al testo drammatico, importanza che andiamo subito a evidenziare nuovamente, infatti, come fa notare Szondi, gli apporti di maggiore spessore che hanno concorso al rovesciamento del predominio della poetica aristotelica ci arrivano, "non dall'ambito della scrittura drammatica, ma dal terreno effimero della messa in scena" (2001: 169). I risultati positivi ottenuti dalla

ricerca sulla prassi scenica di Piscator e il suo gruppo, ed è importante sottolineare qui la natura collettiva delle sue creazioni³⁹, nascono da “un grave deficit su quelli che sono i punti decisivi del teatro: l'arte architettonica e l'arte drammatica”, mancanza grazie alla quale da un lato sono stati ideati e realizzati importanti contributi tecnici, dall'altro è nata una drammaturgia politico-sociale.

Il giro epico del suo teatro si registra nella costruzione spaziale e negli apporti tecnici, in particolare dalle inserzioni di frammenti cinematografici. Szondi suggerisce che nel decennio indicato il cinema aveva smesso di essere un mezzo per proiettare teatro sullo schermo, emancipandosi come linguaggio artistico grazie soprattutto a tre invenzioni, quali la mobilità della camera, il piano corto e il montaggio (2001: 172).

È opportuno tornare a evidenziare che la tecnica non è stata mai fine a sé stessa, in quanto serviva alla “applicazione della dialettica marxista al teatro”, per raggiungere la “sublimazione del fatto scenico in valore storico” (Piscator, 2002: 135), obiettivo che non era ancora stato maturato dalla produzione drammatica. Gli intermezzi cinematografici intensificavano il loro rapporto funzionale alla messa in scena, “il film non è più un trucco o una sfumatura stilistica...Il film assume funzione drammatica” (2002: 73).

Come sottolinea Claude Amey nel suo studio *Art/Politique* (2010) a proposito di Piscator e Brecht:

Le théâtre de Piscator n'est pas politique parce qu'il a voulu moins d'art et

³⁹ Riguardo alla sua relazione con gli attori, Piscator è stato tacciato di aver loro dato poca rilevanza, cosa che la stessa Judith Malina smentisce: “Piscator à la réputation d'utiliser l'acteur comme une marionette. C'est faux. Il avait un grand respect pour l'acteur, il estimait essentiel que l'acteur ait un engagement personnel: “Si vous n'avez pas quelque chose à dire, ne montez pas sur la scène”, disait-il: “Vous ne pouvez pas exiger des gens que ils restent patiemment assis en silence à attendre que vous parliez si vous n'avez pas vraiment quelque chose à leur dire, une chose importante qui soit le centre de votre vie et quoi vous croyiez”. (Malina, 1999: 54).

plus de politique éclairant les masses aux fins de le mobiliser, mais parce qu'en produisant une scène avec les techniques extra – théâtrales il a mêlé les langages du documente affiché, de la photo et du cinéma dans un dialogue qui réaménage les visibilité et lisibilités. Le théâtre de Brecht n'est pas politique seulement parce qu'il traite la dialectique des rapports sociaux, mais parce qu'il a inventé un théâtre a voulu que le divertissement de la scène rivalise avec la capacité de la science à transformer le donné (Amey, 2010: 98).

Ed è proprio per questo che ci accingiamo a fare un breve approfondimento sulle figure di Piscator e Brecht in relazione a Motus e al nostro discorso generale sul teatro politico di oggi: non è l'epiteto di "politico" che si è dato alle loro esperienze e teorizzazioni, (sicuramente impregnate dalle loro convinzioni ideologiche), ma è la nuova linea linguistica da questi instaurata che vogliamo sottolineare. Scopriremo la novità della loro visione sul fare teatro in relazione ad un diverso intendimento del rapporto coi linguaggi e col pubblico e conseguentemente nelle costruzioni spaziali e drammaturgiche che ne sono derivate: la messa in discussione delle colonne portanti della poetica aristotelica è l'anello che congiunge il discorso che abbiamo già delineato nelle altre tappe menzionate e rappresenta anche l'aggancio diretto con la poetica di Motus. Del resto lo stesso De Marinis lo conferma:

Del resto, è ormai ben noto che anche nella prima metà del Novecento, negli anni Venti e Trenta, le cose erano andate più o meno nello stesso modo. In realtà, a ben vedere, il Teatro Politico con le maiuscole non è mai esistito: si tratta in gran parte di un'invenzione storiografica, di un termine escogitato per designare e accomunare fenomeni spesso completamente diversi fra loro (dal teatro scenocratico di Piscator alle esperienze agit-prop, dal teatro epico di Brecht al teatro celebrativo di massa sovietico e così via). L'effetto principale dell'introduzione e dell'utilizzazione massiccia di questo termine-ombrello è stato proprio quello di coprire le diversità delle problematiche e delle esperienze, ricostruendo un paesaggio ordinato e uno sviluppo lineare e unitario là dove in realtà erano esistiti soprattutto contrasti, contraddizioni, polemiche e lacerazioni, emergenze di istanze e di bisogni spesso tra loro inconciliabili (si pensi, in questo senso, a quel formidabile laboratorio politico che fu la cosiddetta "scena di Weimar", 1918-1933) (De Marinis, 2012a: 27).

Castri conferma che apporti tecnici come il palcoscenico girevole, gli ascensori, i *tapis roulant*, oltre ovviamente alle proiezioni cinematografiche (pezzi di documentario, calendari, riviste), servivano al regista per raggiungere il suo scopo, ossia “trasformarsi (la scena teatrale) in grandioso saggio storico, se non addirittura in una sorta di completa evocazione della storia” (2002: XIV).

Ancora Szondi sull'epicità concretizzata grazie alla dimensione spaziale (la scena girevole) e al giustapporsi di scene teatrali e cinematografiche, che favorisce la “relativizzazione interne di alcune scene in funzione di altre”: “l'azione scenica non rappresenta più l'unico fondamento all'insieme dell'opera”, ma sarà il prodotto del montaggio di scene drammatiche, rivista, pezzi di documentario etc., grazie al quale “l'insieme smetterà di generarsi dialetticamente a partire dal vissuto interpersonale” (2001: 174).

L'io epico di Piscator, incarnato da lui stesso in un celebre montaggio in cui il suo profilo giganteggiava su uno schermo “in proporzioni monumentali”, curiosamente viene sottolineato sia da Szondi, che chiude la sua digressione sul regista tedesco proprio con quest'allusione, definendolo un “io epico di dimensioni spropositate” (2001: 175), che da Castri, il quale, riferendosi proprio allo stesso allestimento, intitola la propria succitata introduzione “Piscator ovvero Prospero”.

3.2. Brecht e la trasformazione politica del teatro epico

Prima entrare direttamente nel merito della questione del teatro epico brechtiano e della sua rivoluzione linguistica, citiamo un passo di Brecht a

proposito dello spettatore, nato in seguito ad una polemica con Lukács, che rappresenta uno dei più importanti dibattiti letterari a cavallo degli anni '30⁴⁰:

L'arte deve tendere a una larga intelligibilità. Ma la società deve allargare la comprensione dell'arte attraverso l'educazione. Le necessità della popolazione devono essere soddisfatte. Ma solo combattendo allo stesso tempo contro il suo gusto per la roba di quart' ordine (...) Per ragioni amministrative, dati anche i funzionari a disposizione, è forse più semplice preparare formulette precise per le opere d'arte: dopo di che l'artista dovrebbe "soltanto" adattare i suoi pensieri (o quelli dell'amministrazione?) alla formula proposta e "tutto andrebbe per il meglio" (Brecht, citato in Chiarini, 1959: 67).

Con questo frammento ci apriamo verso due orizzonti di lettura: da un lato il problema della "popolarità" dell'arte, ossia del rapporto tra l'artista e il suo pubblico, dall'altro l'autonomia dei produttori rispetto a quello che Brecht denomina "apparato". Sul primo punto in questione l'istanza brechtiana si risolve nei termini di una "democratizzazione", sarebbe infatti compito dell'artista rendere accessibile la propria poesia ad un pubblico più vasto possibile, un pubblico però già educato ad un linguaggio più raffinato. È proprio nella proposta di questa coesistenza tra

⁴⁰ Lukács, in un articolo nella rivista proletaria "Die Linkskurve", dove pubblicò dal 1931 al 1933, condanna gran parte della letteratura proletaria contemporanea, che a suo dire è incapace di unire generale e particolare in quello che potrebbe denominarsi "tipico": la totalità del processo sociale deve essere rappresentata omogeneamente, con un linguaggio che esuli da tecniche come il montaggio o il reportage, allo stesso modo la sperimentazione linguistica è pericolosa in quanto rende l'opera poco intellegibile per il proletario e rischia di far cadere l'artista in inutili esercizi volti solo a rafforzarne l'ego. Benjamin, con i suoi *Versuche über Brecht* (1966), si aggiunse alla difesa del teatro epico: l'artista, come il lavoratore, nell'accettare i modi di produzione del passato senza riflettere sulla propria posizione all'interno dell'apparato produttivo, si toglie la possibilità di generare qualcosa che produca sorpresa. Se l'artista produce una buona opera di teatro proletario, connessa con la tradizione che lo precede, il suo pubblico iscriverà l'opera nella tradizione stessa, facendola cadere in quello che Brecht denominava "teatro gastronomico", un teatro di divertimento e intrattenimento.

impegno stilistico e pubblico popolare che ci sembra di rinvenire uno degli apporti politici maggiori di Brecht (e sarà anche una delle linee discorsive che ci aiuteranno a configurare una odierna nozione di “teatro politico”).

Ma, entrando nel vivo della sua rivoluzione, cerchiamo di tratteggiarne i punti salienti. Innanzitutto lo spostamento dell'asse dalla forma drammatica del teatro a quella epica. Si tratta, nel processo comunicativo, di agire non più “coi mezzi intuitivi della suggestione”, ma di utilizzare “quelli puramente razionali della persuasione” (Brecht, 2001: 29). Non più *mimesis*, “forma attiva”, come la tradizione aristotelica andava predicando da secoli, ma epicità, “forma narrativa” intesa come racconto del *plot*, svelato nella sua finzione, senza tentativo di “stregare” lo spettatore nella magia in atto sulla scena: “una simile magia è naturalmente da combattersi”, osserva ancora Brecht (2001: 30). Lasciare il pubblico nella piena coscienza che sta assistendo ad uno spettacolo teatrale, e questo avviene tramite alcuni artifici: non più immerso in qualcosa”, lo spettatore è posto “di fronte a qualcosa”, “studia”, invece di partecipare, come schematizza lo stesso drammaturgo nel suo ormai celebre schema introduttivo a Mahagonny, che chiude con l'opposizione tra “sentimento” e “ratio” (Brecht, 2001: 30). Nel teatro epico da Brecht l'uomo “è oggetto di indagine”, è “mutabile e modificatore”: gli si espongono “argomenti”, al posto di “suggestioni”.

Riguardo alla forma, ed è questo il vero snodo della sua pratica, propone un *plot* narrativo che si costruisca non più con una “tensione riguardo all'esito”, con una “crescita” in cui “una scena serve l'altra”, narrazione con un “corso lineare degli accadimenti” così come la poetica aristotelica proponeva nelle sue tre unità: a questa dinamica drammaturgica contrappone una scena che si risolve nel “montaggio”, con “salti”, “a curve” (Brecht, 2001: 30).

Per ottenere questi effetti è fondamentale una “separazione degli

elementi”, che combatta la fusione delle diverse arti in cui “tutti gli elementi vengono degradati in egual misura”: per rompere col tradizionale gioco scenico in cui tutto risulta armonico è necessaria l'inserzione di elementi come cartelli, immagini, proiezioni, che a detta dello stesso Brecht costituiscono “una novità nel teatro” (2001: 31):

I cartelli sui quali vengono proiettati i titoli delle scene sono un primitivo avvio alla letterarizzazione del teatro (...). Letterarizzazione significa sostituire al “figurato” il “formato”; essa dà al teatro la possibilità di stabilire una connessione con altri istituti dediti all'attività spirituale; ma rimane un fatto unilaterale finché anche il pubblico non partecipi ad essa e, attraverso ad essa, riesca a penetrare “al di sopra” della vicenda (Brecht, 2001: 38).

Si tratta di rompere il classico schema in cui tutti gli elementi scenici fluiscono l'uno nell'altro, per costruire una trama in cui le scene si contrappongono, si inseriscano nel *plot* con un montaggio che si crei “a salti”, una sorta di “nota in calce” per il rinvio e “il raffronto”, continua Brecht nella stessa sede. Così per la musica e le canzoni, per cui l'attore, nell'atto di cantare ed il conseguente cambio di funzione, “non deve soltanto cantare, deve anche mostrare uno che canta”, per cui “I tre piani – discorso corrente, discorso elevato e canto – devono essere distinti l'uno dall'altro: in nessun caso il discorso elevato deve corrispondere a un più alto livello del discorso corrente, e il canto a un più alto livello di quello elevato” (Brecht, 2001: 39). Il canto e la musica devono, in definitiva, porsi contro l'armonia, “parlare contro la musica” (Brecht, 2001: 40).

E questo ci introduce nella questione della recitazione che, così come per la musica, deve essere “straniata”: “Mai, nemmeno per un attimo, egli si trasformi interamente nel suo personaggio” suggerisce per l'attore, infatti:

Per produrre effetti di straniamento, l'attore deve lasciar da parte tutto quello che ha imparato al fine di ottenere che il pubblico si immedesima nel suo personaggio. Non intendendo ipnotizzare il pubblico, non deve ipnotizzare neppure se stesso (...). Persino nel rappresentare un ossesso egli non deve essere ossessionato, altrimenti, come può lo spettatore scoprire cosa possiede gli ossessi? (Brecht, 2001: 133).

Entrare nel merito di tutta la dissertazione brechtiana sul teatro epico sarebbe lungo e fuorviante in questa sede. Dalle coordinate delineate emerge, riguardo a questo primo *excursus* nel teatro politico del Novecento, un fattore che andremo a rimarcare con Artaud, prossima tappa che analizzeremo sinteticamente, trattandosi, come nel caso di Piscator e Brecht, di una pietra miliare su cui non possiamo indugiare: politico non si riferisce al discorso, né ai contenuti tematici, ma ad un atteggiamento che si ubica contro un postulato della tradizione che ha governato i canoni delle nostre scene per venticinque secoli: la rappresentazione.

3.3. Artaud: il teatro dell' "essere politico"

L'importanza che la proposta di Artaud ha avuto sulle nostre scene è pari, se non superiore, a quella di Brecht:

Da alcuni considerato un poetico delirio, da altri un pericoloso appello alle forze più oscure dell'uomo, da altri come una visione quasi profetica dei poteri del teatro, da altri ancora un testo che attraverso un linguaggio nuovo trasmette concetti e cognizioni concrete e precise sull'arte del teatro, *Le théâtre et son double* è stato probabilmente uno dei libri che hanno avuto più peso nel teatro della seconda metà del Novecento" (Schino, 2001: 20).

Vedremo che la prospettiva di Artaud, diversamente dai due direttori

tedeschi, approccia la storia in modo diverso: da un lato propone un teatro privo di psicologismi, interpretazioni, svolgimento di un *plot* narrativo, un teatro testuale, insomma; dall'altro propugna un cambiamento i cui presupposti non fanno leva sulle ingiustizie sociali, ma si appoggiano su una visione meno materiale e più metafisica dell'uomo: "La politica è cosa che riguarda il proprio mondo interiore prima di quello esteriore, come d'altronde già urlava disperatamente Artaud" (Mango, 2012: 34). Ma passando al vaglio la lista dei teatri che secondo Artaud non si possono definire "della crudeltà" le ipotesi restanti sono praticamente nulle, per questo sarebbe più idoneo, come suggerisce Ruffini (1996), parlare dei "teatri di Artaud", invece che di un solo. Nei confronti della storia il discorso di Artaud è quantomeno decostruttivo, rintracciando nella tradizione culturale europea ed euro-centrica le basi della dissolutezza della società contemporanea. Ci stiamo quindi piano piano avvicinando al cuore della nostra ricerca, ma prima dobbiamo completare questa mappatura di voci, nomi, realtà ed esperienze a cui il percorso della compagnia si riallaccia direttamente e non, in un rapporto fecondo di assunzione e rifiuto.

Come Brecht si ubica in uno spazio che si scontra con il primo postulato della nostra tradizione, così come Derrida sottolinea in *La clôture de la représentation*: "La forme la plus naïve de la représentation, n'est-ce pas la *mimesis*? Comme Nietzsche – et les affinités en s'arrêtaient pas là- Artaud veut donc en finir avec le concept imitatif de l'art" (Derrida, 1967: 344). Artaud propone in primo luogo un teatro che faccia rima con la vita e una revisione del concetto di cultura, che deve essere "in azione":

Jamais, quand c'est la vie elle-même qui s'en va, on n'a autant parlé de civilisation et de culture. Et il y a un étrange parallélisme entre cet effondrement généralisé de la vie qui est à la base de la démoralisation actuelle et le souci d'une culture qui n'a jamais coïncidé avec la vie, et qui

est fait pour régenter la vie (Artaud, 1964: 11).

Il linguaggio teatrale deve essere riformulato: non più al servizio del testo, non deve nascere dallo scrittorio dell'autore, ma direttamente in scena, dove si deve implementare grazie alla convergenza di tutti gli elementi. Il linguaggio dialogato, infatti, non appartiene al teatro, ma al libro, al testo scritto, e la prova sarebbe, secondo Artaud, che al teatro si riserva nei libri di storia letteraria un posto di second'ordine, come accessorio dei linguaggi articolati. Come è possibile, si chiede Artaud, che nelle nostre scene: “tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue (...) soit laissé à l'arrière-plan?” (Artaud, 1964: 55). E continua rimarcando:

c'est ce besoin de se servir des mots pour exprimer des idées que soient claires (...). En tout cas, un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'Occidental (Artaud, 1964: 61).

Nel saggio “En finir avec les chefs-d'œuvre” si scaglia contro la “aberrazione” del nostro teatro, derivata dal Rinascimento e poi da Shakespeare, tappa cruciale in cui lo psicologismo si è incuneato in scena, corrompendola definitivamente ed instaurando questa idea dell'arte per l'arte e sfociando in una conformazione che vede l'arte da un lato e la vita dall'altro. Il teatro deve coincidere con la vita: ritrovare la sua istanza mistica e religiosa, questo è il nuovo assioma da instaurare nelle arti

sceniche. Interrompere la dittatura del testo scritto⁴¹, della poesia e delle poetica aristotelica e passare ad un teatro che si proponga come strumento conoscitivo, strumento di “lavoro su di sé”, come Mirella Schino specifica (2002). Per questo motivo vanno riviste le categorie professionali che si sono andate creando e che trattano la creazione come merce e bisogna ridare al regista creatore il ruolo di demiurgo, che deve scavalcare il ruolo del drammaturgo:

Pour moi nul n'a le droit de se dire auteur, c'est-à-dire créateur, que celui à qui revient le maniement direct de la scène. Et c'est justement ici que se place le point vulnérable du théâtre tel qu'on le considère non seulement en France mais en Europe et même dans tout l'Occident: le théâtre occidental, n'attribue les facultés et les vertus d'un langage, qu'au langage articulé, articulé grammaticalement, c'est-à-dire au langage de la parole, et la parole écrite, de la parole qui, prononcée ou non prononcée, n'a pas plus de valeur que si elle était seulement écrite. (...). Si donc ici, l'auteur est celui qui dispose du langage de la parole, et si le metteur en scène est son esclave, il y a là une simple question de mots. Il y a une confusion sur les termes, venue de ce que, pour nous, et suivant le sens qu'on attribue généralement à ce terme de metteur en scène, celui-ci n'est qu'un artisan, un adaptateur, une sorte de traducteur éternellement voué à faire passer une œuvre dramatique d'un langage dans un autre, et cette confusion ne sera possible et le metteur en scène ne sera contraint de s'effacer devant l'auteur que tant qu'il demeurera entendu que le langage des mots est supérieur aux autres, et que le théâtre n'en admet pas d'autre que celui-là. (Artaud, 1964: 185).

Rompere quindi con la dualità autore-direttore, con la sacralità delle opere maestre e del testo e produrre uno spazio non-teologico:

⁴¹ Sulla parola sarebbe pur opportuno fare degli approfondimenti. Ci soffermeremo sottolineando il fatto che la parola, così come si è andata delineando in Occidente, si è “ossificata”, è incapace di esprimere tutto lo spettro di concetti che si possono invece esprimere con altri elementi: “Dans le théâtre tel que nous le concevons ici le texte est tout. Il est entendu, il est définitivement admis, et cela est passé dans les mœurs et dans l'esprit, cela a rang de valeur spirituelle que le langage des mots est le langage majeur. Or, il faut bien admettre même au point de vue de l'Occident que la parole s'est ossifiée, que les mots, que tout les mots son gelés, sont engoncés dans leur signification, dans une terminologie schématique et restreinte” (Artaud, 1964: 183).

La scène est théologique tant qu'elle est dominée par la parole, par une volonté de parole, par le dessein d'un logos premier qui, n'appartenant pas au lieu théâtral, le gouverne à distance. La scène est théologique tant que sa structure comporte, suivant toute tradition, les éléments suivants: un auteur-créateur qui, absent et de loin, armé d'un texte, surveille, rassemble et commande le temps ou le sens de la représentation, laissant celle-ci le représenter dans ce qu'on appelle le contenu de ses pensées, de ses intentions, de ses idées. Représenter par des représentants, metteurs en scène ou acteurs, interprètes asservis qui représentent des personnages qui, d'abord par ce qu'ils disent, représentent plus ou moins directement la pensée du "créateur". Esclaves interprétant, exécutant fidèlement les desseins providentiels du "maître". Qui d'ailleurs – et c'est la règle ironique de la structure représentative qui organise tous ce rapports – ne crée rien, ne se donne que l'illusion de la création puisqu'il ne fait que transcrire et donner à lire un texte dont la nature est nécessairement elle-même représentative, gardant avec ce qu'on appelle le "réel", un rapport imitatif et reproductif (Derrida, 1967: 345-346).

La sacralità del suo teatro si configura nella ritualità che emerge da vari aspetti: innanzitutto comporre lo spettacolo come se di rito si trattasse, disporre gli spettatori e gli attuanti senza barriera divisoria. L'evento deve irrompere come la peste, deve essere capace di "rompere le tenebre": questa la sua definizione di "teatro della crudeltà", famosa come i manifesti omonimi, e che non ha niente a che vedere con sangue ed orrore:

Je ne cultive systématiquement l'horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens large, et nos dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement. Et je revendique, ce faisant, le droit, de briser avec le sens usuel du langage, de rompre une bonne fois l'armature, de faire sauter le carcan, d'en revenir enfin aux origines étymologiques de la langue qui à travers des concepts abstraits évoquent toujours une notion concrète (Artaud, 1964: 158).

Le istanze che emergono dalla proposta di Artaud sono numerose e, come abbiamo già specificato, Ruffini (1996) propone per esempio di parlare di "teatri di Artaud", piuttosto che di un teatro. Vediamo, per concludere, come Derrida espone quelle che potrebbero essere le linee

per decifrare le pratiche che, al contrario, non gli appartengono: in primo luogo tutto il teatro che non sia sacro. Poi il teatro testuale:

tout théâtre privilégiant la parole ou plutôt le verbe, tout théâtre des mots, même si ce privilège devient celui d'une parole se détruisant elle-même, redevenant geste ou ressassement désespéré, rapport négatif de la parole à soi, nihilisme théâtral (Derrida, 1967: 358).

Parliamo del teatro dell'assurdo. Si riferisce poi al teatro astratto, non integrale: “Un théâtre abstrait est un théâtre dans lequel la totalité du sens et des sens ne serait pas consommée”. Poi a teatro di “distanziamento”: “celui-ci ne fait que consacrer avec insistance didactique et lourdeur systématique la non-participation des spectateurs (et même des metteurs en scène et des acteurs) à l'acte créateur” alla forza che irrompe solo sfiorando e non attraversando la scena, poiché non ci sono più sala, né spettatori, ma una festa (Derrida, 1967: 358). E continua:

Toutes les limites sillonnant la théâtralité classique (représenté-représentant, signifié-signifiant, auteur-metteur en scène/acteurs/spectateurs, scène/salle, texte/interprétation, etc.) étaient des interdits éthico-métaphysiques, des rides, des grimaces, des rictus, des symptômes de la peur devant le danger de la fête. Dans l'espace de la fête ouvert pour la transgression, la distance de la représentation ne devrait plus pouvoir se tendre (Derrida, 1967: 359).

Questa festa deve essere un “acte politique et non la transmission plus ou moins éloquente, pédagogique et policée d'un concept ou d'une vision politico-morale du monde”, per cui segue la definizione che tutto il teatro “non politico” non può essere considerato teatro artaudiano. Allo stesso modo in cui non può esserlo il teatro ideologico:

(...) tout théâtre de culture, tout théâtre de communication, d'interprétation,

cherchant à transmettre un contenu, à délivrer un message (quelle qu'en soit la nature: politique, religieuse, psychologique, métaphysique etc.), donnant à lire le sens d'un discours à des auditeurs, ne s'épuisant pas totalement avec l'acte et le temps présent de la scène, ne se confondant pas avec elle, pouvant être répété sans elle (Derrida, 1967: 359).

E qui sottolineiamo ancora che il teatro deve corrispondere con la vita.

3.4. Il Nuovo Teatro: tra passione e ideologia⁴²

L'eredità che Brecht e Artaud hanno lasciato nel teatro del dopoguerra è di un peso difficilmente quantificabile, anche se andrebbero ben delineate le questioni relative a chi può realmente definirsi erede e chi no. Sicuramente un elemento si configura come reale comune denominatore: le vecchie gerarchie vengono abbattute in nome di nuove dinamiche relative alla composizione e creazione scenica: nel Nuovo Teatro, che sia esplicitamente politico o no, il linguaggio viene messo in questione e così tutti gli schemi relativi al processo comunicativo, per cui l'autore ed il testo perdono definitivamente il loro primato ed una nuova forma acquisisce sempre più rilevanza: la creazione collettiva.

A proposito di questa eredità torniamo a citare Mango:

Se andiamo a considerare come si sviluppa il dibattito sulla nozione e sulla pratica del teatro politico negli anni sessanta, infatti, troveremo fin da allora, fin da quando cioè il teatro comincia la ricerca di una sua nuova identità, espressa la dicotomia tra un teatro del dire politico e un teatro dell'essere politico. A cominciare dalla contrapposizione Brecht-Artaud, espressa in quegli anni con grande forza, tesa a spaccare il rapporto tra dimensione politica del teatro e dimensione ideologica del pensiero. Riletta oggi tale

⁴² Ci permettiamo di riprendere la formula utilizzata da Pasolini e ripresa nel testo che abbiamo utilizzato come metodologia, *Passione e Ideologia. Il teatro (è) politico*.

contrapposizione risulta piuttosto pretestuosa e sostanzialmente ingenerosa nei confronti di Brecht, ma lascia capire molto bene quanto e come si sentisse il bisogno di una forzatura della dimensione politica nella direzione di un nuovo linguaggio e non di un nuovo discorso ideologico (Mango, 2012: 35).

Mango non evita di sottolineare, in rapporto a Brecht, la rivoluzione del linguaggio da lui apportata, in contrapposizione a quanto la letteratura ufficiale riporta: è nella sua pratica scenica che vanno rilevate le novità che si possono identificare come politiche, non solo nel suo discorso ideologico, come abbiamo già rilevato nell'introduzione al capitolo⁴³.

Ebbene: i decenni successivi alla seconda guerra mondiale si configurano come un'epoca di grande vita per il teatro, in cui le proposte che si ubicavano contro una sua valenza economica e mimetica hanno dato luogo ad una tale varietà di intenti che probabilmente possiamo non a torto riferirci al Nuovo Teatro come ad un *unicum*. Il rifiuto di piegarsi ai *dictat* dell'industria per non cedere alle sue linee programmatiche è stato il centro da cui la sperimentazione ha irradiato le soluzioni più impattanti, senza però salvare i suoi protagonisti dal castigo della ricerca di fondi: “sognando una società senza denaro, il Living è occupato, giorno dopo giorno, ad cercare di risolvere di problemi origine finanziaria” (Biner, citata in De Marinis, 1988: 43) (Traduzione all'italiano di chi scrive). Una delle soluzioni più interessanti in questo senso proviene dal teatro-laboratorio di Grotowski e del suo discepolo Barba in Europa, impregnati di valenze antropologiche e di un forte lavoro sul corpo e sul training fisico, derivato

⁴³ “È ingenerosa verso Brecht, tale affermazione – perché certo non si può ridurre la portata del suo teatro al contenuto marxista – ma corrisponde ad una certa vulgata dell'epoca. Esemplare, da questo punto di vista, la polemica attivata da Bartolucci su ‘Sipario’ riguardo proprio ad una nuova lettura, linguistica e non più solo contenutistica, di Brecht, definita, non a caso, ‘area formale brechtiana’ a segnalare il distinguo, evidentemente, con un’ ‘area contenutistica brechtiana’, la prima orientata ad una lettura formale e linguistica di Brecht, la seconda che privilegiava, invece, la logica politica dei contenuti” (Mango, 2012: 35).

dalla riscoperta dei teatri orientali prefigurata da Artaud, troviamo un maestro come Peter Brook che si occupa di dedicare un'intera stagione proprio allo studio delle tecniche del "Teatro della Crudeltà" col suo gruppo nel C.I.R.T. a Parigi. Il teatro di Grotowski e Barba, per la valenza che ricopre nella fase laboratoriale il "lavoro su di sé", potrebbe non a torto essere considerato come dell' "essere politico", come rileva ancora De Marinis (2012: 28)⁴⁴.

Ma in questa sede ci interessa maggiormente rilevare le proposte provenienti da oltreoceano, in quanto direttamente connesse col tema che stiamo abordando: il teatro politico così come si delinea negli Stati Uniti, soprattutto sotto l'egida di un nome che incontreremo spesso nel corso della nostra ricerca. Parliamo del Living Theatre. Il suo incontro con Artaud si produce proprio nella fase in cui il gruppo stava riflettendo sulla relazione con lo spettatore: il manoscritto originale del poeta e teorico francese arrivò loro tra le mani prima di essere dato alle stampe e fu, nelle parole degli stessi Beck, una folgorazione: "Artaud passò ad essere il nostro mentore" (Beck, citato in De Marinis., 1988: 55). Il problema di base era stato identificato: allo spettatore bisognava propugnare una aggressione quasi fisica, affinché "quando il pubblico sappia riconoscere la violenza alla chiara luce dell'affinità con la nostra empatia fisica, uscirà dal teatro e trasformerà questo male nel bene che trasformò le Furie in Eumenidi" (Malina, citata in De Marinis, 1988: 56). Fu il momento in cui le istanze politiche brechtiane e piscatoriane trovarono convergenza, nella poetica del Living, con quelle di Artaud ed il risultato fu *The Brig*, messa in scena di un testo che denunciava la violenza della vita militare. Con

⁴⁴ Nel suo testo sul Nuovo Teatro De Marinis non evita di menzionare la soluzione sul "teatro povero" proposta da Grotowski (1988: 93), il quale è arrivato fino alle fonti dell'arte teatrale, chiedendosi cosa rimane una volta tolte le luci, l'apparato sceno-tecnico etc. Ebbene, ciò che rimane è la relazione tra attore e spettatore, come lo stesso direttore ha specificato nel suo ormai celeberrimo testo *Towards a Poor Theatre* (1965).

questa messa in scena il Living non realizzò quello che è forse l'obiettivo di ogni fautore del teatro politico, ossia convincere lo spettatore ad uscire e a lottare, però diventò un po' la bandiera dell'anarco-pacifismo in America e fu quasi costretto dal governo all'avventura europea, durante la quale produsse le sue opere più rappresentative. Incontreremo nuovamente il gruppo nel capitolo su Antigone, adesso ci preme fare una mappatura generale di quelli che furono i nuovi paradigmi estetico-poetici e ricorriamo ancora al testo di De Marinis, che enuncia alcuni elementi basilari. Innanzitutto il progressivo rifiuto di un testo drammatico scritto a priori in favore di un testo che nasca in seno alla compagnia. Critica alla concezione del direttore e regista come demiurgo in favore di una concezione della scena che nasca in seno alla compagnia come lavoro di gruppo. Rifiuto del Naturalismo e della tecnica attoriale elaborata da Stanislavski, da cui un crescente interesse per la tecnica attoriale e per il *training* fisico, per il quale si tratta di elaborare un nuovo metodo, con esercizi e sessioni di laboratorio⁴⁵. Sul piano dei contenuti abbiamo una nuova istanza di religiosità, nonché una affinità con i temi della *New Left* americana, come avremo modo di vedere ancora nel paragrafo su Antigone.

In Italia l'influenza americana, almeno in quegli anni, fu solo una eco e non così impattante come potrebbe sembrare: nel '59, quando cominciarono Bene, Quartucci, Fo, negli Stati Uniti esisteva solo il Living. Non possiamo non citare, prima di passare alla generazione che più ci interessa, il Convegno di Ivrea, che si tenne nel 1967 e che produsse un manifesto firmato da artisti distanti tra loro (non si considerano un gruppo, ma una "forza di coesione") ma accomunati dallo stesso desiderio: non vogliono formarsi in un "teatro clandestino per pochi iniziati", né restare

⁴⁵ Per un approfondimento generale sul tema dell'attore, si veda De Marinis, *In cerca dell'attore. Bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma, 2000.

esclusi dalle possibilità offerte dalle organizzazioni pubbliche, per cui, dicono “rifiutiamo una attività definita sperimentale ma condannata ad allinearsi alle posizioni dominanti. Il teatro deve poter arrivare a una messa in discussione assoluta e globale” (De Marinis, 1988: 204) (Traduzione all'italiano di chi scrive).

Istanze che troveremo nelle giovani generazioni che ci apprestiamo ad incontrare.

4. L' “anno zero” della sperimentazione

“Praticamente per tutte le superiori non ho mai frequentato teatro. Era una cosa che credevo lontana da me”. Il *background* di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò non faceva presagire, ai tempi dell'università, ad un futuro come creatori di teatro sperimentale: il primo si laurea in economia, l'altra in sociologia⁴⁶. Invece, proprio nel periodo universitario in quel di Urbino, le esperienze laboratoriali, tra cui spicca l'incontro col Living Theatre, aprono loro le porte di un ormai più che

⁴⁶ Gli esordi qui menzionati, (da cui ho estrapolato la battuta d'esordio di questo paragrafo), sono trattati nel fondamentale libro di C. Ventrucchi, R. Molinari (2000). Ricerca sulla nascita delle compagnie dei Teatri'90, importante non solo per averle “sdoganate” da un certo anonimato, ma, come possiamo evincere dal titolo, anche per l'impostazione metodologica con cui ne tratta politiche e poetiche, con particolare riguardo verso la formazione, i primi approcci alle arti sceniche e la relazione tra loro come gruppi e col territorio ed i suoi spazi: proprio per questo il testo sarà alla base di questo segmento della nostra investigazione, dedicato a inquadrare in un ottica territoriale locale la realtà Motus.

ventennale percorso. Motus nasce infatti a Rimini nel 1991⁴⁷: Associazione Culturale “Opere dell'ingegno” è il primo nome dato al nucleo multidisciplinare che si dedica, soprattutto al principio, alla produzione di laboratori che sfociano in installazioni o eventi che portano il gruppo “ad abitare corpi e spazi”. Ma definiremo queste dinamiche più approfonditamente in seguito: prima di inoltrarsi negli sviluppi della storia di Motus, è doveroso delineare una cartografia del contesto in cui questo “fenomeno” è germogliato e da cui ha tratto nutrimento, punto conclusivo della nostra mappatura storica intorno a quelle che abbiamo ritenuto le tappe più significative delle poetiche del Novecento, in relazione sia alla compagnia stessa che alla nostra ipotesi sul teatro politico. Ci stiamo inoltrando quindi nella definizione dell'anello di congiunzione tra le trame teorico-pratiche da cui il gruppo nasce, cercando di contestualizzarlo in un'ottica *g/local*, parola entrata ormai nel vocabolario accademico e che disegna un orizzonte che connetta lo spazio locale con quello globale.

Delineare la posizione della compagine nella Storia e nella Storia del Teatro, poiché l'ambizione politica (“révolutionnaire”) del teatro reclama: “une référentialité toujours double, puisqu'il entend s'inscrire de plain-pied dans l'histoire – y compris l'histoire récente voire l'actualité – et dans l'histoire théâtrale”, come già accennato citando il lavoro di Hamidi-Kim

⁴⁷ Abbiamo già specificato nell'introduzione il perché parliamo di Motus al singolare: dire Motus e non “i Motus” sottende la volontà di considerare questa realtà nella sua dimensione di collettivo, “banda senza capi”, come essi stessi si definiscono. “MOTUS movimento, flusso perenne, transito, erranza. Nucleo di lavoro, corpus, banda in stato di continua sovraccitazione percettiva, insonne”. Intervento di Daniela Nicolò al convegno di chiusura della I edizione di “Teatri 90”, Milano, Teatro Franco Parenti, marzo 1997, (Motus, 2010: 23). Consideriamo Motus come una realtà “organica”, soprattutto in quanto aperta agli incontri che ne determinano l'andamento, incontri che, vedremo nel corso del nostro esercizio di ricerca e scrittura, si rivelano determinanti, alchemici. Detto questo, sottolineeremo anche la *leadership* strutturale che Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande mantengono all'interno del gruppo, tenendo in considerazione l'importanza che queste questioni (leggi: “comunità”) hanno avuto soprattutto nell'ambito del Nuovo Teatro e delle creazioni collettive (già menzionate nei paragrafi precedenti).

nell'introduzione (2007:16)⁴⁸. Seguendo un vettore che si espande globalmente⁴⁹, siamo risaliti dal Living Theatre ad Artaud e Piscator/Brecht, e non arbitrariamente o per sole ragioni teoriche, ma per relazione quasi diretta col gruppo⁵⁰; ebbene, se i suoi primi contatti sono da rinvenire nelle esperienze laboratoristi universitarie⁵¹, impostate soprattutto secondo i dettami del Nuovo Teatro, Motus nasce in un tempo/spazio determinati: la "Romagna *Felix*" di inizio anni '90, terra già fecondamente abitata nel decennio precedente dalle esperienze della Societas Raffaello Sanzio e del Teatro delle Albe, dalla Valdoca e dal Festival di Santarcangelo, per citare solo i nomi con maggiore risonanza⁵².

⁴⁸ E vedremo che non si tratta qui di cercare di inquadrare il percorso e la poetica o produzione significativa del gruppo in qualche "ismo", ergo contestualizzarla all'interno di una qualche corrente o tradizione. Tenteremo, seguendo proprio i "precetti" della compagnia (2010: 49), di ricercare sempre più gli "effetti" che la sua opera produce, poiché gli effetti sono lo spazio vivo, in continua fluttuazione, mutante. È probabilmente un esercizio che penetra realmente nella totalità del processo comunicativo.

⁴⁹ Anche qui dobbiamo ammettere i nostri limiti: un vettore che si espanda realmente secondo un'ottica globale comprenderebbe anche i teatri asiatici o africani, nonché, e forse soprattutto, quelli latino americani, fortemente intrisi di valenze e rivendicazioni politiche (il che non è una sorpresa, considerata la loro recente storia segnata da sanguinarie dittature). Il nostro è, purtroppo, uno schema che tiene conto solo delle realtà occidentali ed approfittiamo dell'occasione per ribadire l'importanza di creare un orizzonte realmente globale, soprattutto parlando di "nuove definizioni di teatro politico", anzi, alziamo la posta: probabilmente la vera novità della nostra definizione sarebbe proprio questa, ma chioseremo sul tema nelle conclusioni.

⁵⁰ Torniamo a ribadire su questo aspetto: importanti sono le assenze di questa "rete" creata a partire dalla nostra ipotesi sul Teatro Politico e sulla sua definizione (è il "modo" che ci interessa, non il "dire" politico), ma la filiazione diretta (è stata sua allieva) di Judith Malina da Piscator *in primis*, e dalle poetiche di Brecht ed Artaud in un secondo momento, ha determinato la struttura del nostro "profilo storico".

⁵¹ Esperienze ben delineate dall'indagine di Molinari, Ventrucci (2000: 20-26), tra cui menzioniamo gli Osmego Dnia, l'Accademia Ruchu, il lavoro di impronta grotowskiana con i Ding Dong e la ricerca sulla voce con l'Iraa di Massimo Ranieri.

⁵² La mappatura che stiamo stilando sui cosiddetti "Teatri '90" si basa sul già citato testo di Molinari, Ventrucci, nonché sul reportage de *Il Patalogo* (19, 1996), a cura di Ruffini, Molinari. Precedente di due lustri, *R/Romagna*, ne *Il Patalogo* (9, 1986), altra "inchiesta" curata da Molinari sull'emergere del fenomeno romagnolo come nuovo polo teatrale italiano.

Quello che urge sottolineare è che il tentativo di contestualizzazione che segue ha a che fare più con le dinamiche organizzative e produttive, le “politiche teatrali” che stanno al di fuori del processo creativo stesso, tenendo la definizione della poetica *tout court* per il capitolo seguente, di cui quest'appartato costituisce una sorta di introduzione. Uno degli elementi che vogliamo evidenziare e su cui insisteremo è proprio questo: il Novecento, soprattutto dal secondo dopoguerra, ha lasciato nel panorama delle arti sceniche un'eredità che ne rappresenta un aspetto essenziale: la decentralizzazione, (per quanto questa parola abbia connotazioni diverse a seconda della nazione e/o della politica culturale adottata)⁵³. In Italia, se da un lato i classici poli di produzione e distribuzione si arricchiscono grazie alla fondazione dei teatri stabili, finanziati e gestiti dai comuni, (proprio seguendo il modello del teatro popolare francese e quello tedesco degli stabili), con l'appoggio economico dei fondi pubblici, tra cui il FUS, Fondo Unico per lo Spettacolo⁵⁴, dall'altro nascono nuovi modi di creazione, che fanno uscire il teatro dai suoi “luoghi deputati”: Terzo Teatro, animazione teatrale, proposte in contesti sociali e di disagio come

⁵³ In Italia registriamo rispetto all'Europa un ritardo importante: in Francia l'“utopia del Théâtre du peuple”, come l'ha definita Consolini nel suo saggio “Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese” (2000: 246), era già cominciata con Romain Rolland, (ma lo abbiamo già visto con l'introduzione e ce ne parla approfonditamente Hamidi-Kim nel testo che usiamo come complemento per la nostra metodologia). È con Coupeau che il “sogno” sembra definirsi in una forma dai contorni più marcati: il suo *Le Théâtre populaire* (1941) appellava al bisogno di un “teatro veramente comunitario, in grado di parlare a *tutta* la nazione” (Consolini, 2000: 385). L'impegno affinché il teatro si facesse luogo di cultura è portato avanti nel dopoguerra da Vilar, che parla di teatro come pubblica utilità, come la luce, come il gas, nel suo *Le Théâtre, service public* (1975). Anche Paolo Grassi, fondatore con Strehler del Piccolo Teatro di Milano (1947), utilizzerà la stessa “invocazione”. Approfondiremo questo aspetto nella conclusione della ricerca, con l'appoggio del testo di Locatelli, *Teatro Pubblico Servizio?*, già menzionato nell'introduzione generale.

⁵⁴ Gli importanti tagli che il governo Berlusconi destinò al FUS nel 2011, furono tra le cause dell'occupazione del Teatro valle di Roma. Ma anche questo lo vedremo in seguito.

il teatro sociale, laboratori permanenti⁵⁵.

Nascono esperienze come quella di Pontedera, guidata da Grotowski, così come Festival consacrati alla sperimentazione, come il succitato Santarcangelo dei Teatri, (cittadina peraltro oggi sede di Motus), fondato dal mitico Franco Quadri (qualcuno potrà apostrofarci se usiamo questo aggettivo?). A Roma abbiamo le “cantine romane”, capeggiate da gruppi ed artisti di grande qualità, in atteggiamento ostico con le istituzioni, ma al contempo artisticamente propositivo (potremmo fare tanti nomi, ma ne menzioniamo uno su tutti: Carmelo Bene)⁵⁶.

Facendo un salto temporale di vent'anni, e sottolineando che il sistema teatrale era in quel momento (ma lo è ancora), invariato da decenni⁵⁷, ebbene, la caratteristica delle nuove realtà di cui trattiamo è proprio questo saper trasformare il disagio in creatività: “magma pulsante di energie”, così vengono definite da Ruffini-Ventrucci nel succitato articolo de *Il Patalogo* (19, 1996), un magma propositivo ma non polemico, in risposta ad un *mainstream* che li relega in seconda fila:

⁵⁵ P. Puppa nel suo saggio *L'animazione, ovvero il teatro per gli altri*, (in cui, tra l'altro, suggerisce una ricca bibliografia al riguardo), traccia una storia dell'animazione teatrale, tema certamente non secondario in un discorso sul teatro politico, ma il cui approfondimento in questa sede sarebbe una digressione troppo fuorviante, se affrontata con l'attenzione che merita. Estrapoliamo poche, enigmatiche, parole dal suo saggio: “Aggregati a questa costellazione ideologica, ritroviamo i concetti di gioco creativo, di liberazione-corporeità e di fantasia primaria, riassumibili nell'enfasi della festa-celebrazione-unione, nella nostalgia dei rapporti di produzione precapitalistici grazie a spazi utopici-ecologici dove il fanciullo scambia appunto doni ed esperienze” (Puppa, 2001: 863).

⁵⁶ Non è un atteggiamento fortemente politico questo di Carmelo Bene? Così come tutto il percorso di Leo De Berardinis? Quest'ultimo non a caso citato anche da De Marinis, soprattutto per quanto riguarda l'esperienza di Marigliano (2012: 20-21).

⁵⁷ Sul nostro sistema teatrale citiamo il contributo di Mimma Gallina su Teatro e *Polis in Passione e Ideologia* (2012:155): “Si continua a pensare al proprio ruolo in termini quasi ottocenteschi (nella sostanza il nostro modo di fare e gestire il teatro è immutato da decenni, e per certi aspetti, da secoli)”. Locatelli ne fa risalire le modalità addirittura al fascismo (2015. 158), ma torneremo sul tema nell'ultimo capitolo.

Si delinea in questi anni una geografia di nuovi gruppi della scena italiana, microcosmi indipendenti che a piccoli passi sembrano trovare terreno per un più ampio confronto: altri sono stati finora i luoghi e il pubblico. Brulicanti, sommersi e polifonici, hanno vissuto nel buio di una esclusione riservata loro anche da quel circuito che si pregia di perseguire ricerca e sperimentazione (...). Naturali proseguitori della sperimentazione teatrale, i gruppi degli anni Novanta denunciano un azzeramento (Ruffini, Ventrucci, 1996: 201).

Questo reportage, che sanciva in un certo qual modo l'uscita dall'*underground* di queste giovani realtà, ci permette in poche righe di estrapolarne i punti di rilievo⁵⁸: “microcosmi indipendenti” non solo economicamente dal nostro sistema di finanziamenti, ma anche nella più ampia prospettiva che ne inquadra la provenienza singolare e poco ortodossa rispetto ai propri predecessori e sulla quale ci soffermeremo nel prossimo paragrafo. Cercheremo infatti di spiegare perché abbiamo definito questa onda dei “Teatri '90” come l' “anno zero” della nostra tradizione sperimentale, (per quanto il binomio possa suonare contraddittorio). Proprio in virtù di questo solco “geografico” scavato dalle nuove realtà, che proliferano nelle province e nei luoghi non deputati altrimenti al teatro, ad opera non più di giovani diplomati delle accademie di arte drammatica, ma di ingegneri, architetti, sociologi. Citiamo in seguito l'estratto di un intervento di Daniela Nicolò a un congresso e pubblicato anch'esso nello stesso numero de *Il Patalogo*, indicativo di tutto questo nostro discorso introduttivo:

⁵⁸ La diciannovesima edizione (1995-96) de *Il Patalogo*, importantissimo strumento di ricerca per studiosi ed appassionati di teatro curato da Franco Quadri, non solo si chiudeva con l'importante succitato *reportage* sui “Teatri '90”, ma conteneva un altro articolo, il cui titolo è “Il ritorno del teatro politico?”, che ha già dato uno spunto alla nostra riflessione: l'autore, Oliviero Ponte di Pino, è infatti colui che, citando Godard, ci ha dato un importante *input* per la nostra ipotesi di ricerca intorno alla nozione di politico. Approfittiamo per tornare a citare il regista francese “La questione non è fare un film (o un libro, o uno spettacolo) politico, ma farlo politicamente”, e qui l'autore aggiunge “il punto è la relazione coi linguaggi, col pubblico”.

E la marginalità a cui siamo “costretti” dal sistema teatrale italiano, è dura, sicuramente, ma è ed è stata vitale, almeno per Motus, come possibilità per mantenere un a distanza, uno spazio interiore, una sosta, una purezza e una ingenuità, forse, una calma e una rabbia cocente al tempo stesso...la clandestinità ha pur sempre, del resto, una forte seduzione iniziatica e comunitaria, la stessa che si respirava conquistandosi spazi anomali, rovine post-industriali, l'entusiasmo che si ha nella quasi profanazione di un luogo chiuso e abbandonato per farci il proprio teatro dentro (esperienza a cui siamo molto avvezzi) (Motus, 2010: 10-11).

Interessante è lo spunto che possiamo trarre da questa constatazione della fondatrice di Motus: la marginalità può essere considerata anche come “separatezza”, per cui non solo come ingiustizia che non tiene conto del ruolo del teatro nella comunità (su questo hanno insistito Steheler o Vitez). Sulla “separatezza” come risorsa chiudiamo questa breve introduzione, prima di addentrarci più nel dettaglio dei “Teatri '90”, citando Schino (2000: 63):

(...) Ma altri cominceranno invece a riflettere sul potenziale della separatezza. Come si è detto a proposito di Mejercho'ld, infatti, l'uomo di teatro non è solo artista e intellettuale, ma anche tribuno, assolve ad una funzione politica in senso lato, parla direttamente ed indirettamente agli spettatori di come è e di come potrebbe essere il rapporto tra l'individuo e la società. Un luogo separato è un luogo che non solo permette ma anche protegge un lavoro di tipo spirituale esterno alle istituzioni religiose. Ma un luogo separato rappresenta innanzitutto una forma di opposizione all'ordine esistente.

A questo proposito abbiamo già visto cosa suggerisce ancora De Marinis nella nostra introduzione generale: le esperienze di Brook,

Grotowski e Barba⁵⁹, per quanto sviluppate in una situazione di isolamento, (e quindi dicotomico rispetto all'etimo di "politico", che rimanda ad uno spazio d'azione che strutturalmente, ontologicamente, richiede una compresenza dello spettatore), possono essere considerate come "pratiche politiche" proprio per questo "lavoro su di sé", intrinseco nella ricerca con gli attori:

Ad esempio accade che, negli anni Settanta, i teatri accrescano spesso la loro efficacia e incisività quanto più sembrano porsi come apolitici o meglio ancora *upolitici* (così come si dice *utopici*); quanto più, cioè, rifiutano la dimensione tradizionale della politica e le forme classiche dell'impegno; starei per dire, più precisamente (e risalendo all'etimo del termine "politica"), che molti gruppi negli anni Settanta accrescono la loro efficacia politica quanto più si allontanano dalla dimensione pubblica, sociale e cittadina, dalla *polis* insomma, magari per rifugiarsi (non senza rischi, tuttavia) nel teatro inteso e vissuto come "fortezza", "isola galleggiante", "riserva", "rifugio". (De Marinis, 2012a: 18).

"Lavoro su di sé", quindi. È questo l' "uso politico del teatro" con cui costruire un "teatro politico dell'essere", citando questa volta Mango (2012: 32), ma ci inoltriamo in un altro territorio che da solo meriterebbe una tesi, e la molteplicità delle citazioni a cui potremmo ricorrere lo dimostra. Chiudiamo ricordando che il saggio di Schino (tra l'altro non l'unico dedicato dalla studiosa al tema) include proprio una riflessione sulle "utopie" del teatro dedicata alle realtà che hanno scelto

⁵⁹ A questo riguardo, dopo aver menzionato il testo autografo di Grotowski sul "teatro povero" nella nostra mappatura storica, sul suo lavoro di ricerca con l'attore, sviluppato a Pontedera, è opportuno citare il testo del suo allievo Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* (1993), preceduto da un' importante riedizione del saggio scritto dal regista polacco, intitolato "Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo" (1993: 123-141). Sull'arte come veicolo menzioniamo l'importante contributo di Vacis, *Awarness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, (2002), che così esordisce: "Jerzy Grotowski è uno dei più grandi registi del Novecento. È lui che ha fatto l'ultima grande rivoluzione nel teatro: ha capito perché vale la pena di continuare a farlo, ha scoperto che c'è ancora bisogno di teatro nonostante sia arrivato il cinema" (2002: 5). Per ciò che concerne Barba, come non menzionare il suo *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* (2000), titolo già programmatico ed indicativo della dimensione di lavoro in cui lavora da cinquant'anni coi suoi attori.

l'allontanamento come dimensione quasi religiosa della propria ricerca: è forse questa la lezione più importante di Artaud.

Andiamo a scoprire più da vicino i gruppi romagnoli di questa ondata, gli stessi di cui Molinari, Ventrucci ci raccontano nel succitato testo (nota 1) premettendo che ne delineeremo le linee di politica e poetica comune, più che l'opera. Propositivi perché trasformano spazi dismessi in zone creative, perché credono nel contagio, perché affondano nella pratica relazionale il loro "fare teatro politicamente": parliamo, oltre che di Motus, di Teatrino Clandestino, Fanny e Alexander e Masque Teatro.

4.1. I "Teatri '90": isole nella rete

Solo l'utopia può spingerci a praticare oggi ancora il teatro. Solo l'impossibile è desiderabile.
Teatro del Lemming

Island in the net è un romanzo di fantascienza di Bruce Sterling: l'autore racconta di una futura società in cui il potere riposa sulle regole della comunicazione globale. Contro la dittatura virtuale della Rete nascono gruppi dissidenti, "isole nella rete" appunto, formati da *cyber-sciamani*, pirati informatici, mercenari *new-age*, la cui congregazione ha la caratteristica di incunarsi tra le fessure ancora non controllate dal sistema e di sgretolarsi prima che questo possa percepirne la presenza, per poi riapparire in un'altra ubicazione. Spazio/temporalità caduchi sono dunque l'arma per sfuggire al controllo e garantirsi una certa libertà: "Romanzo ambientato nel non-distante futuro, basato sull'assunzione che

il degrado dei sistemi politici porterà a una proliferazione decentralizzata di esperimenti nel vivere”. Così, sull'opera di Sterling, lo scrittore e intellettuale Hakim Bey, che menziona il romanzo di quello che definisce “uno degli esponenti di punta della letteratura *cyberpunk*” (1996: 11) nel suo celebre saggio *The Temporary Autonomous Zone. Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (1990)⁶⁰, al riferirsi agli enclavi di pirati di cui abbiamo testimonianza documentata a partire dal XVII secolo: ne dis seziona il funzionamento interno, nonché le tecniche per sfuggire alla cattura e/o oppressione esercitate dai sovrani per cancellarne la presenza ed evitare il “contagio”.

U-topoi, realtà esistenti (sì, esistenti, lo sottolinea, dato l'etimo del termine, che riporta letteralmente ad un non-luogo), al di fuori di qualsiasi cartografia ufficiale, ma pulsanti di energie poco propense alla sottomissione o al compromesso. Alcune di queste TAZ, “zone autonome”, forse si sono mantenute tali non solo temporalmente e, in questo caso, il segreto della sopravvivenza riposa nell'invisibilità: “poiché lo Stato è occupato primariamente dalla Simulazione, invece che dalla Sostanza” mantenere un'esperienza trasparente rispetto a questa componente, significa garantirne l'esistenza. Ubicarsi in una posizione antitetica rispetto all'ostinata ricerca di visibilità tipica del nostro presente, restare nella sfera della “vita reale”, osserva ancora Bey, è l'obiettivo primario da porsi se si vuole evitare o la distruzione della propria proposta o la sua assunzione e trasformazione da parte degli “agenti della Simulazione”: “Forse certe piccole TAZ sono durate intere vite perché passarono inosservate, come enclavi Hillbillies, perché non si intersecarono mai con lo Spettacolo, non apparirono mai al di fuori di quella vita reale che è invisibile agli agenti

⁶⁰ Hakim Bey è lo pseudonimo di Peter Lamborn Wilson, “personaggio che vuole restare nell'ombra e senza fissa dimora, maestro sufi, artista d'avanguardia, conoscitore delle culture di rottura *underground*, ma anche esperto di misticismo”, così nella prefazione, dall'autoria non specificata, all'edizione italiana della sua opera (1996: 7).

della Simulazione” (1996: 15).

A quest'altezza la nostra introduzione potrà sembrare romantica, ma vedremo negli esiti della ricerca che mantiene invece una pertinenza di fondo col tema della stessa, quel tentativo di definizione del “fare teatro politicamente” che ne accompagnerà gli sviluppi. Innanzitutto introduciamo con questi due autori degli aspetti che ritroveremo presto nel percorso di Motus, tra cui la cultura *cyberpunk* che ne ha caratterizzato la produzione degli esordi. In secondo luogo è opportuno segnalare che ancora una volta scegliamo una citazione né casuale né inedita, in quanto si riallaccia al succitato articolo apparso ne *Il Patalogo* (19): anche qui si menziona la ormai famosa nozione di TAZ per descrivere i lineamenti di questi collettivi, (non se ne sottolinea mai abbastanza il carattere “grupitale”), in riferimento soprattutto all'indipendenza rispetto al *mainstream* e alla cultura ufficiale che li “relega al quarto ordine delle fila” e all'ostinata capacità di non farsi metabolizzare nei meccanismi di un sistema culturale sempre funzionale alle regole del commercio (o della propaganda, seppur sottile e sfumata, vero motore). Noi ce ne siamo appropriati non solo col desiderio di evidenziarne il carattere utopico, ma anche in quanto lente per leggere gli aspetti che ne determinano la natura fluida, mai stabile e duratura (in *motus!*) che ne ha decretato il successo o meno. Parliamo di giovani compagnie che, come già detto, si sono formate non sotto l'egida di una riconosciuta tradizione, ma hanno mantenuto, come vedremo, nell'apertura, nello scambio e nella politica della relazione i capisaldi del proprio agire⁶¹.

Da una parte attore e regista di Motus, dall'altra contabile per Teatrino Clandestino: questi gli anni d'esordio di Enrico Casagrande, che

⁶¹ Ci riferiamo a tradizione nel senso di “egida” o “patrocinio” da parte di un'importante accademia o come praticantato (alcuni la chiamano “gavetta”) sotto l'ala di un o più famosi e riconosciuti registi o compagnie, come avviene in numerosi casi (la maggior parte).

possiamo assumere come paradigma di tutta una generazione teatrale. Questi gruppi si nutrono a vicenda, guidati dalla folle incoscienza giovanile che li ha portati a sfidare positivamente un sistema gerontocratico e incrostato di vecchie procedure e dinamiche, (il dissenso verso questo sistema sfocerà, lo constateremo in seguito, in pratiche di opposizione creative e propositive). Conseguenza di questa varietà di percorsi e formazione è un altrettanto poco definibile quadro delle poetiche: se da un lato gli ultimi decenni si caratterizzano per la decentralizzazione, dall'altro si fanno portatori di una poetica della dispersione. A questo proposito Renata Molinari suggerisce⁶²:

Il rapporto teatro/vita riporta in primo piano la questione teoria/pratica del teatro. (...) È un fatto importante che sicuramente più portare alla dispersione, ma se è vero – come pare – che ogni decennio ha il suo teatro, può essere che la dispersione sia una delle caratteristiche di questo. Non bisogna spaventarsi, né essere presi dal panico della classificazione per cui bisogna per forza ricondurre a unità o a nominabilità tutto quello che accade. Il dato è che esistono molti modi diversi di fare teatro (...). È per questo che io non porrei il problema dei padri, perché forse in questo momento il problema non è la continuità o la trasmissione (...). Il problema della trasmissione è legato alla volontà che permanga qualcosa di quello che abbiamo realizzato o di quello che non siamo riusciti a realizzare. Io credo che questo stato di sospensione sia oggi lo stato di chi continua a fare teatro interrogandosi su quello che fa (Molinari, 1996)⁶³.

La cartografia che allora andremo a raffigurare riposerà sull'intenzione di base di creare i primi snodi tematici su cui si espanderanno poi, sovrapponendosi, i fattori che costituiscono la politica teatrale/poetica scenica di Motus e da cui tratteremo una definizione di teatro politico che includa tutti i livelli dell'agire. È una trama che si apre continuamente, lo abbiamo già specificato e ne faremo un aspetto

⁶² Intervento al convegno "Le poetiche del teatro degli anni '90", Opera Prima, Rovigo, 1996.

⁶³ Anche la citazione di Molinari non è casuale, poiché coautrice con Cristina Ventrucci del saggio citato nella nota 1.

importante del nostro percorso analitico, il cui sguardo si spinge con nomadismo quasi metodico sempre verso nuove relazioni e nuovi innamoramenti culturali⁶⁴. Insieme alla compagnia riminese, formano quindi la nostra cartografia altre tre realtà di cui, come anticipato, scandagheremo i fattori di vicinanza con Motus, senza scendere nell'analisi dettagliata della teatrografia⁶⁵:

- *Masque Teatro* nasce nel 1988 a Bertinoro, vicino Forlì, ad opera dell'ingegnere Lorenzo Bazzocchi e della sociologa Catia Gatelli. Obiettivo: un teatro delle architetture. Gli esordi si caratterizzano infatti soprattutto per la ricerca in campo visivo, sfociata in installazioni ed eventi, che si trasformano in uno spettacolo compiuto con *Prigione detto Atlante*, che nel 1993 si rappresenta sia a Santarcangelo che a Glasgow. Con l'associazione Interzona a Verona, debutta *Coefficiente di fragilità*, nel 1994, in un progetto che li vede protagonisti con le altre compagnie che stiamo trattando. Nello stesso anno, in co-produzione con RavennaTeatro, debutta *Nur Mut*⁶⁶.

- *Fanny & Alexander*, il cui nome è un omaggio a Bergmann, viene fondata a Ravenna nel 1992 da Luigi De Angelus e Chiara Lagani. Dal

⁶⁴ Perché di innamoramenti si tratta, come conferma Daniela Nicolò in un'intervista con Goffredo Fofi sul processo creativo che ha portato alla creazione di *Orpheus Glance*: "deve accadere qualcosa di più, che ha a che fare con l'innamoramento, non basta la semplice relazione intellettuale per decidere di lavorare su un autore" (Motus, 2010: 66). L'intervista è stata riportata integralmente nel testo autografo, che raccoglie le pubblicazioni della storia ventennale del gruppo, *Motus 991-011. Crash into me. Orpheus Glance* era l'omonima pubblicazione originale (2000). Al citare i testi della compagnia contenuti nelle due raccolte autografe (2006, 2010), metteremo sempre in nota la data ed il titolo originale degli stessi.

⁶⁵ Importante sottolineare che ne citiamo le produzioni portate a termine fino al 2000, ossia le incluse in Molinari, Ventrucci, 2000.

⁶⁶ Al "gruppo di lavoro", così si definiscono, si sono poi affiancati Eleonora Sedioli e Sonia Brunelli. L'intervista sul metodo si intitola "Il teatro ci tiene in ostaggio", ed è realizzata da Cristina Ventrucci (Molinari, Ventrucci, 2000: 65-77). "Un recinto con un buco è come nessun recinto?" è il titolo dell'intervento sulla propria poetica (Molinari, Ventrucci, 2000: 114-132).

1997 fa stabilmente parte del gruppo Marco Cavalcoli. Anche loro si caratterizzano per una forte ricerca visiva e per le costruzioni spaziali fortemente ricercate, nonché per il rifiuto della supremazia del testo drammatico⁶⁷.

– *Teatrino Clandestino* viene fondato nel 1989 da Pietro Babina, Fiorenza Menni e Manuel Marcuccio a Bologna, città in cui si sono diplomati all'Accademia Antoniana: tra le realtà in esame sono gli unici che hanno voluto portare avanti un processo di formazione non auto-didatta prima di iniziare a creare spettacoli propri. Alla ricerca teatrale nel senso più tradizionale del termine, (soprattutto in riferimento alle altre realtà in esame), ne affiancano anche quella dedita alla produzione e organizzazione di rassegne indipendenti.

Andiamo a vedere più da vicino quali sono gli elementi caratterizzanti dei “Teatri '90”: “relazione come pratica politica” e “spazi come scelta politica e poetica”⁶⁸, sono gli elementi fondanti, che ci riportano più direttamente al concetto di T.A.Z, da cui si diramano corollari come l'auto-pedagogia, l'auto-organizzazione e l'auto-finanziamento.

4.1.1. Relazione come pratica politica

Cominciamo la dissertazione su questo elemento restando momentaneamente ancorati al concetto di TAZ:

⁶⁷ “Una bottega d'arte per la creazione inorganica”, è l'intervista (Molinari, Ventrucci, 2000: 78-90), il contributo/manifesto poetico è “Spianamento del fantastico in chiose, tornei, postille, inserti affabulanti sul luogo scenico, et ultra” (Molinari, Ventrucci, 2000: 93-113).

⁶⁸ Tra virgolette le espressioni coniate da Molinari, Ventrucci, di cui specificheremo più precisamente pagine/autoria nei paragrafi seguenti.

Un luogo liberato, dove la verticalità del potere viene spontaneamente sostituita con reti orizzontali di rapporti. Un luogo che, grazie alla sua struttura intrinseca, è in grado di sparire nel momento in cui più forte diventa il carico repressivo o l'intrusione da parte del sistema dello Spettacolo, per riformarsi in un altro dove, in un altro tempo, cambiando nomi e apparenti identità, ma sapendo mantenere la propria radicale alterità" (1996: 8).

E qui troviamo due elementi strutturali, fondanti, della nostra ipotesi, che individua, non ci stancheremo di ripeterlo, proprio in quest'orizzontalità delle relazioni il nucleo paradigmatico della propria pratica: entreremo nel dettaglio della natura orizzontale nelle relazioni interne di Motus nell'analisi delle varie componenti della poetica, di cui le "creazioni collettive" costituiscono un segmento, ma sarà una trama che percorrerà in filigrana tutta la nostra indagine, manifestandosi più o meno densamente, a seconda del progetto. E per ciò che riguarda il secondo punto della definizione di Zona Temporaneamente Autonoma: la fluidità con cui il collettivo Motus passa da una *cit * all'altra, da un teatro "post-politico" ad uno "di lotta", evidenziando sempre una vocazione politica che si manifesta ora nel campo organizzativo-produttivo, ora nella rivoluzione estetica e nella ricerca sui linguaggi sempre posizionata in uno spazio anti-rappresentativo, ora nei contenuti esplicitamente "militanti"; ebbene, non possiamo reperire in questo nomadismo, strutturale in pi  direzioni se significati nel percorso di Motus, una adesione al concetto di TAZ? Possiamo definire Motus stesso come una TAZ, sempre in azione? Lo facciamo, e forse   quasi una sfida, data la natura accademica della nostra ricerca, come sar  forse una provocazione definire l'atto di occupare il Valle a Roma (o il grattacielo di Ligresti a Milano per fondare Macao) come un atto che pu  essere identificato col mito stesso di Antigone.

Tornando quindi ai “Teatri '90” ed alla relazione come pratica politica e poetica: siamo nel quadro di un comune denominatore che non riguarda solo questa prima fase del percorso di Motus, ma che ne rappresenta il dato costituente implicito alla nostra ipotesi su una “nuova” definizione di Teatro Politico, in quanto rintracciamo nella pratica relazionale la base del “modo politico” del fare teatro. Specifichiamo: pratica relazionale intesa come elemento essenziale dell'esercizio scenico, non finalizzato alla produzione di un oggetto artistico. E con questo non ci riferiamo alle teorizzazioni sull'importanza del processo rispetto allo spettacolo (seppur fondamentale)⁶⁹, ma alla rilevanza che la relazione, come costituente ontologica del teatro politico (e torniamo all'etimo della vocabolo, che rimanda alla collettività) assume nella galassia terminologica riguardante il nostro oggetto di studio. Abbiamo già messo in rilievo la considerazione che riteniamo basilare nella nostra ipotesi: rinveniamo il “modo politico” della pratica scenica proprio nell'approccio ai differenti campi che la determinano, e che non si esauriscono solo nel tempo/spazio della rappresentazione, ma si dilatano comprendendo tutto il processo di creazione della significanza. Stiamo parlando della “relazione coi linguaggi, col pubblico”, come chiosava Ponte di Pino citando Godard, ma anche della posizione che l'artista in generale assume nei confronti del proprio ruolo di “produttore”:

Negli usi politici del teatro la politicità – l'ho già detto – non è più soltanto o primariamente una questione di contenuti, di messaggi ideologici, ma

⁶⁹ Opportuno, a quest'altezza, ricondurre il discorso al “teatro povero” di Grotowski: ridotta all'osso la grammatica relazionale, ossia individuata nella sola compresenza attore/spettatore l'essenza del teatro, il regista è poi approdato ad una forma di ricerca che addirittura faceva *tabula rasa* anche della presentazione in pubblico delle proprie produzioni. I suoi esercizi, le azioni fisiche descritte nel succitato saggio del suo allievo Richards (1993) avevano la finalità di incanalare il processo verso una crescita e scoperta di sé da parte dei *performers*. “L'arte come veicolo”, appunto.

consiste soprattutto nella *trasformazione dei modi di produzione e di comunicazione del teatro*, cioè, appunto, nel cambiamento della relazione teatrale (De Marinis, 2012a: 17)⁷⁰.

Nel caso specifico di Motus adoteremo la pratica relazionale come lente per estrapolare, carpire, gli elementi che determinano la dimensione politica del suo fare teatro, dirigendo il nostro sguardo via via verso differenti campi della produzione: lo abbiamo messo in luce nell'introduzione generale, ma è conveniente tornare ad evidenziarlo ogni qualvolta se ne presenti l'occasione. In questa prima fase del percorso, e della nostra indagine sullo stesso, il nostro orizzonte si delinea in un'ottica locale, intrecciandosi cioè al territorio: parlare di una “questione romagnola” poteva sembrare negli '80 una “provocazione”, ma l'emergere, nel decennio successivo, di tante realtà proprio nella “Romagna *Felix*” radicate ha legittimato chi scommetteva sulla natura non effimera di quest'ondata, che si è rivelata come un fenomeno ancora più straordinario perché non riconducibile ad un territorio caratterizzato da una tradizione forte, come quello veneziano e napoletano (sedimentato ancora di più grazie al dialetto), o alle “cantine romane” (Molinari, 2000: 17).

Ebbene, a quest'altezza non ci sembra fuorviante, né tanto meno un semplice esercizio compilativo, creare una rete che congiunga, “lungo l'asse della via Emilia”, quella della “Statale 16” che collega Bologna alla Romagna, i nodi di questo “magma pulsante” di cui cerchiamo di tracciare

⁷⁰ De Marinis cita a questo proposito il fondamentale saggio di Benjamin al riguardo, “un Benjamin già in contatto con Brecht”, ossia *L'autore come produttore* (1934), contenuto in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, di cui ci sembra opportuno riportare l'intero frammento: “Per quanto rivoluzionaria una tendenza possa apparire, essa ha tuttavia una funzione controrivoluzionaria finché lo scrittore si limita a essere solidale con il proletariato sul piano della fede politica, ma non come produttore. [...] Rifornire un apparato produttivo senza trasformarlo (nella misura del possibile) rappresenta un procedimento estremamente oppugnabile persino quando i contenuti di cui è rifornito sembrano di natura rivoluzionaria” (Benjamin, 1973: 205-207, in De Marinis, 2012a: 17).

i contorni essenziali: ci siamo implicitamente tornati a soffermare sulla questione della “decentralizzazione”, poiché parliamo di “una campagna che non è provincia” e che eppure ha saputo stagliarsi come spazio di “contagio e formazione”. Ci stiamo servendo di espressioni felicemente utilizzate da Renata Molinari (che non ne nasconde la leggera sfumatura campanilistica: proviene anche lei da questa fertile area geografica) e chiudiamo questo primo *excursus*, ma sarebbe meglio dire avvicinamento, nella “dimensione Motus”, citando ancora il suo testo:

Su questo aspetto credo valga la pena soffermarsi: i temi affrontati e i modi di elaborarli sono diversi, diverso l'allestimento dello spazio di rappresentazione, diversi e a volte divergenti i riferimenti teorici e le tecniche di costruzione scenica, eppure, fra tutte queste differenze, quello che appare evidente – e unificante – è la forte, complessa e ricercata relazione reciproca. Si badi, non si parla qui di relazione amicale o pacificante rimozione del conflitto: di tensioni, scontri, allontanamenti è costellata la loro crescita teatrale; quello che colpisce, nell'intreccio di spettacoli ed esperienze, con nomi che rimbalzano, con funzioni diverse – qui attore, poi tecnico, regista, organizzatore – nella cronaca delle locandine e delle attività, è la cultura della relazione come pratica politica, di quella politica troppo spesso sommersa e sottovalutata, che ha costituito la ricchezza di tanti movimenti, artistici e non, del recente passato. La cultura della relazione consente di costruire un proprio patrimonio, e territorio, a partire da una pratica comune, allora fare teatro, scegliere di fare teatro, diventa la radice comune, l'humus dal quale trarre alimento per le singole e differenti identità artistiche e produttive (Molinari, in Molinari, Ventrucci, 2000: 17).

4.1.2. Gli spazi come scelta poetica e politica

La decentralizzazione, o “separatezza”, suppone un altro fattore che scopriremo come determinante: la mancanza di spazi, intesi come luoghi deputati alla attività teatrale *tout court* (e questo è un problema che assilla le giovani realtà emergenti da sempre). Allora diventa capitale perseguire i

propri intenti con caparbia, è anche questo che ci porta a parlare di realtà “propositive”: di fronte alla carenza, “emarginati” nell’isolamento, ci si inventa la propria metodologia di lavoro, si ricerca il modo per tenersi a galla, ed anche il freddo può essere d’aiuto “quel freddo di cui, alla fine, ti accorgi di avere bisogno, per lavorare”. I gruppi in questione si caratterizzano per la tenacità con cui trasformano gli spazi a disposizione in luoghi di lavoro, scelta non solo dettata dalla necessità, ma che diventa anche una sorta di manifesto poetico: torniamo alle TAZ di Hakim Bey, zone autogestite, “isole nella rete”, aree deputate ad un misto di sogno e dissidenza. Se negli anni di forte impegno politico da parte di tutte le aree del fare artistico, quelli precedenti alla caduta del muro di Berlino, *ergo* al crollo delle ideologie e della fede nella politica stessa, si parlava di “aporie e comunità” con riferimento ai collettivi e gruppi di lavoro che sceglievano di lavorare con un compromesso ideologico vigorosamente manifestato, non solo nel dire, ma anche nell’organizzazione paradigmatica del proprio lavoro e del proprio *modus vivendi* (lo abbiamo visto soprattutto col Living Theatre), nel decennio di cui ci stiamo occupando, fortemente intriso di cultura *cyberpunk* e di riflessione sulla necessità di ripopolare spazi industriali dismessi, rigenerarli energeticamente e creativamente, quello legato allo spazio diventa un tema fondante della poetica dei gruppi in questione: “gli spazi come scelta poetica e politica” è una definizione che riteniamo realmente ben congegnata, poiché la cultura *cyberpunk* (più dettagliatamente: quella dei *rave parties*) contemplava proprio quest’aspetto della politicità, ossia creatività come metodo di dissidenza (e chissà per questo le autorità ne hanno presagito la pericolosità, soprattutto

al principio)⁷¹. Scegliere di utilizzare un *hangar* abbandonato, spazio dove il capitalismo ha generato tanta alienazione, e ripopolarlo con una proposta creativa che includa il riciclo di materiali, la musica come filosofia, una ricerca plastica e visiva ammiccante al biomeccanico ed all'inorganico, era in un certo senso la modalità imperante tra le subculture giovanili europee nei '90⁷².

Tornando alla scena teatrale, (ma non troppo: è una contraddizione definirla tale in questa sede), tra i luoghi di aggregazione spiccano (oltre che la scuola, soprattutto per il gruppo ravennate Fanny&Alexander, giovanissimo agli esordi) cineclubs, ludoteche, centri sociali come Il Valtorto di Ravenna, il Link di Bologna, (che ha accolto, tra l'altro, alcuni eventi prodotti da Motus, tra cui spicca *O.F.* nel '98). “Ma come si parla di aggregazione si leva, forte e compatta, la rivendicazione di una forte attività politica tesa alla creazione di luoghi e situazioni di confronto e di scambio” (Molinari, 2000: 26). Il gruppo ravennate chiosa: “L'aggregazione eravamo noi, ce la siamo costruita noi. Tutti noi abbiamo avuto un periodo lungo non dico di isolamento, ma di solitudine. C'era la possibilità di trovarsi all'ex Macello di Ravenna, prima ancora del Valtorto, a Cesena al San Biagio, in qualche cinema d'essai, ma i poli li abbiamo costruiti noi,

⁷¹ Vogliamo mettere in luce questi nodi tematici rispetto alla cultura *Cyberpunk*, che ha subito un certo deterioramento nel momento in cui è dilagata come moda, ossia quando il sistema se ne è appropriato, come spesso accade, per smembrarlo e renderlo economicamente appetibile, nonché socialmente meno pericoloso. Torniamo a citare la prefazione al saggio di Hakim Bey: (TAZ) si è inserito con forza nel dibattito cosiddetto *Cyberpunk*, ponendo all'attenzione generale dei temi forti e radicali. “Ciò, nel momento in cui le categorie più interessanti e innovative del *Cyberpunk* stavano per essere sminuite per l'effetto perverso dell'amplificazione mediatica e della banalizzazione che ne consegue, ha prodotto numerosi effetti positivi, il più importante dei quali è stato quello di riportare la discussione agli aspetti più radicali che all'origine vi si trovavano” (1996: 8-9).

⁷² Utile sottolineare un dettaglio che potrebbe adesso sembrare tale, ma che probabilmente allora ebbe una risonanza enorme, confermatami da Daniela ed Enrico in una “chiacchierata” svoltasi in un dopo-spettacolo: l'arrivo in quel di Santarcangelo della londinese Mutoid Waste Company, collettivo che si dedicava a creare sculture, nonché *free parties*, con materiali di riciclo, e che proprio nel riminese ha deciso di “territorializzarsi” dopo un lustro di nomadismo endemico.

abbiamo organizzato noi i nostri centri d'incontro". Pietro Babina, di Teatrino Clandestino, rivendica la questione degli spazi con lo stesso ardore (In Molinari, Ventrucci, 2000: 27):

La necessità di fare teatro mi ha portato a vivere in luoghi politicamente diversi, del tutto diversi da quelli che mi si prospettavano nel mio ambiente. Abbiamo cominciato a entrare nei centri sociali, in luoghi abbandonati; abbiamo cominciato a concepire il fatto di occupare gli spazi, e quindi di metterci in una lotta politica per un'idea culturale.

Per Motus spazi di vita e di lavoro finiscono per intrecciarsi: si finisce col scegliere di vivere in una casa colonica lungo il fiume, "lì si definiscono modi e qualità del loro lavoro". Motus e Masque Teatro convergono nello spazio che diventerà poi il Ramo Rosso: Lorenzo ha lasciato il suo lavoro di ingegnere, venduto la casa e comprato lo spazio, cosciente della sua lucida follia, poiché la sua esperienza previa non gli permetteva un simile rischio. Ma intuiva nel teatro possibilità e strumenti che in altri ambiti erano sconosciuti, per cui il fatto di dover saper saldare mentre si deve conoscere anche Heidegger lo ha invogliato al grande passo, poiché pensa che non ci sia miglior laboratorio nella vita che il teatro. Quando i due gruppi aprono il Ramo Rosso al pubblico (Masque Teatro propone *Seleniazesthai*, Motus *In-Giuria*), nel documento di presentazione dicono:

Uno spazio vuoto da attraversare, da abitare, questo è il luogo che abbiamo chiamato Ramo Rosso, con legali funzioni di deposito, non agibile ad altro genere di utilizzo, inadatto a ospitare un pubblico, vietato alla rappresentazione: assume corpo significante-significato di luogo di lavoro: spazio segnato, radicalmente trasformato dalla nostra presenza-permanenza, luogo che non viene solo usato, ma vissuto totalmente, che quindi porterà i segni del nostro permanervi: i segni della rappresentazione... in questi anni dove tutto sembra fatto per essere immediatamente sostituito, annullato, come se non fosse accaduto, da consumare in fretta. Uno spazio quindi che diventa memoria di una dimensione in cui l'attore non è necessariamente protagonista, piuttosto elemento come il legno, la pietra, il ferro, l'acqua, la luce, gli interventi sonori..." (Molinari, Ventrucci, 2000: 26).

4.1.3. Auto-pedagogia

La pratica relazionale ha dato luogo ad uno degli aspetti più importanti delle realtà in esame: l'auto-pedagogia. Come già introdotto, questa generazione rappresenta uno dei solchi principali con i propri predecessori: i registi e gli attori che hanno dato una svolta sperimentale alla propria carriera sono numerosi, tra questi potremmo citarne un paio che abbiamo già incontrato nella nostra mappatura storica, come Brook e Grotowski. Si tratta di figure nate nelle accademie o comunque in territori ortodossi e che hanno poi cambiato la rotta della propria ricerca con l'apertura verso nuovi orizzonti che, come abbiamo visto nel capitolo introduttivo, possiamo sintetizzare soprattutto in due fronti principali: il multiculturalismo, derivato dalla "scoperta" del teatro-danza asiatico e la multidisciplinarietà intesa come elemento fondamentale della scrittura scenica.

Il fermento a cui assistiamo nei Novanta in Emilia Romagna ha invece un'altra natura: si tratta infatti di giovani che hanno conosciuto il teatro nei laboratori o nelle scuole e che, da esso folgorati, hanno deciso di farne una professione, oltre che uno scopo di vita. La nostra tradizione registra qui una cesura importante: il mestiere dell'attore (e delle arti performative di un certo livello) è da sempre quasi una casta chiusa alla portata di pochi privilegiati o già appartenenti a famiglie di artisti e richiede comunque anni di pratica per impadronirsi di un certo bagaglio tecnico. Le nuove leve, invece, provengono dai laboratori o da altre discipline artistiche e si formano con un ostinato esercizio giornaliero di auto-pedagogia. Il laboratorio si è ormai configurato come il mezzo più efficace

per creare teatro: con la sua pratica costante, nonché la relazione intensa e diretta col maestro/direttore/regista/demiurgo, che accompagna lo svolgimento dell'azione spesso senza sapere quale sarà il punto d'arrivo. L'importanza del processo è infatti determinante per capirne l'essenza: quando si parla di laboratorio in genere ci si riferisce a pratiche slegate dall'ansia del successo commerciale o dell'opera d'arte chiusa e conclusa, dell'oggetto finito⁷³. È il fare teatro in sé che indica le strade da prendere di volta in volta: Motus ribadisce in più di un'occasione che il proprio metodo di creazione si è andato definendo con la pratica, flessibile e malleabile rispetto alle esigenze che il progetto porta con sé e autonomo rispetto ad etichette e "ismi" vari, che spesso vengono coniati più per esigenza dei critici che per reale pertinenza rispetto all'opera. Potremmo qui citare Umberto Eco che, con un'incursione nella semiotica teatrale, specifica che il teatro scopre da solo i propri principi e grazie ad una inventiva spontanea e naturale, e tanto meglio per il semiologo se successivamente riuscirà a leggerne i segni e a riflettere su essi (1975: 101)⁷⁴.

4.1.4. Auto-organizzazione

⁷³ Nei decenni '80-'90 in Italia si registra una fervida attività laboratoriale, soprattutto permanente, che si rivolge non solo ad aspiranti attori, ma che apre le porte del fare teatro a fasce normalmente escluse da quest'ambito artistico diventato, soprattutto con la nascita di cinema e televisione, ormai elitario. Dal terzo teatro dei centri sociali o dei registi più testardi e ideologicamente poco propensi al compromesso commerciale a realtà miste e nutrite dalle speranze più che dall'appoggio delle istituzioni. Nasce il Teatro della Fortezza di Scabia, nel carcere di Volterra, ma anche esperienze meno conosciute, come Teatro Sfera di Om a Roma, il Laboratorio Comunale a Monreale, di Anna Barbera, Le belle bandiere a Russi, di Elena Bucci e Marco Grosso, il Teatro dei Sassi a Matera, di Massimo Lanzetta e Luciana Paoli.

⁷⁴ La citazione è stata tradotta in italiano da chi scrive, in quanto l'articolo è tratto da un saggio in castigliano: J. M. Diez Borque, L. García Lorenzo (a cura di), *Semiologia del teatro*, Ciudad Editorial, 1975. L'articolo di Eco è originalmente una sua comunicazione ad un congresso sul tema, svoltosi a Buenos Aires e la cui traduzione in castigliano è opera di G. Arizmendi.

La pratica relazionale “orizzontale” sfocia in altro elemento poco abituale nel panorama teatrale istituzionale: lo scambio di ruoli a cui abbiamo già accennato. I mestieri legati alle arti sceniche sono da sempre ben delineati: si studia per diventare scenografo o costumista, tecnico luci o macchinista, drammaturgo o regista. E chiaramente attore. Dagli anni Sessanta, con l'ondata sperimentale americana ed europea, queste distinzioni hanno cominciato a venire meno, sostenute da ragioni più che altro ideologiche. Nel nostro caso, a queste motivazioni si aggiungono quelle pratiche, che attribuiscono questo scambio più che altro a una mancanza⁷⁵

La propositività dei nostri gruppi scavalca le difficoltà e le argina con l'apprendimento di tutto quello che può servire per creare e mettere in scena uno spettacolo: Daniela Nicolò, oltre ad occuparsi della scrittura drammaturgica, fa anche il disegno luci, Enrico Casagrande, oltre che regista, ha imparato ad editare video e tra i loro attori non mancano figure che hanno svolto anche funzioni tecniche.

Uscendo dai propri confini, si è creata una rete di Festival, rassegne ed eventi ideati, organizzati e supportati dagli stessi protagonisti delle opere in cartello. Se il sistema li relega in seconda fila, loro si inventano delle vetrine per poter mostrare i risultati del proprio lavoro. Ed anche i Festival più importanti hanno iniziato a pensare alle proposte emergenti: dal 1996 sia il Festival di Santarcangelo che quello di Volterra hanno

⁷⁵ Quest'osservazione potrebbe sembrare incoerente con quanto detto a proposito dei collettivi sperimentali sulla trasversalità dei ruoli nel capitolo introduttivo, in cui dedichiamo spazio anche all'esposizione della situazione economica precaria di gruppi come il Living: è opportuno però rilevare che, mentre i gruppi del dopoguerra hanno mantenuto quest'atteggiamento durante tutto il loro percorso, Motus ne ha sfumato i contorni col passare del tempo e con l'acquisizione del prestigio necessario a potersi permettere di contrattare figure tecnicamente più specializzate. Rimane intatto l'atteggiamento per ciò che concerne le strategie di scrittura scenica, sempre improntate su una dimensione corale e collettiva, seppur flessibile e funzionale al progetto: vedremo che la scrittura drammaturgica sarà filtrata al principio dai testi autoriali scelti come riferimenti, confluendo sempre più in una dimensione che definiremo “reale, sempre più reale”

pensato ad una sezione per i nuovi gruppi. Fuori dal *mainstream* nascono numerose attività in questo senso: Urbino è un punto di riferimento per l'Associazione Europea dei Teatri Universitari e proprio in questa città, dove Casagrande e Nicolò si sono laureati, è iniziata la loro avventura, che contempla tra i propri approdi il laboratorio col Living Theatre. Nel '96 per la prima volta a Roma un festival si fa carico delle nuove realtà: Extraordinario, al Teatro Vascello, condotto e supportato da figure storiche come Franco Quadri.

A Bologna i Teatranti Occupanti si incontrano in sale alternative per organizzare ed auto-gestire eventi di teatro non ufficiale. L'associazione ravennate Cantiere del Millennio organizza il Festival Lavori in Pelle, in cui in una sola notte si presentano dodici frammenti di lavori di danza contemporanea. Abbiamo poi I.V.A.N. a Forlì, che si occupa proprio di organizzazione e che ne affronta il tema direttamente con gli artisti, allacciandolo con la discussione puramente estetico-poetica.

“Grumi di concretezza, aree di abitare selvatico, “zone temporaneamente autonome”, “luoghi pensanti”: questi gli epiteti che l'articolo di Ruffini e Ventrucci sul *Patalogo* (19, 1996: 204) riserva ai luoghi nati qua e là nel territorio nazionale, soprattutto del centro-nord. E qui ci ricollegiamo all'uso degli spazi “come pratica poetica e politica” di cui sopra, che creano da un lato la possibilità di un esercizio giornaliero che si materializza nell'auto-formazione, dall'altra permette di organizzare eventi intorno al teatro, che esulano dalla sola “rappresentazione”: gli spazi industriali dismessi che, (parallelamente agli sviluppi della succitata cultura *rave* e *cyberpunk*), vengono adibiti a sale teatrali, sfuggendo a certe regole obsolete sulla praticabilità e soprattutto all'invisibilità che le istituzioni destinano agli *outsiders*. Estranei alle leggi di mercato o alle pressioni che l'arte ufficiale e il suo pubblico esercitano su coloro i quali cercano il proprio cammino verso l'espressione, questi luoghi si

configurano come ideali anche per altre ragioni. Innanzitutto quella più strettamente ideologica, ma non meno poetica, che ne vede il riutilizzo in chiave artistica: si contaminano di energie nuove e vitali luoghi contrassegnati dall'alienazione tipica della società capitalista e industriale, *hangar* dismesse o addirittura macelli. Ma la loro funzionalità in senso tecnico li ha resi ancora più appetibili agli occhi dei vari artisti che ne hanno sancito il ripristino, in quanto trattasi di posti con una certa architettura, spazi che possono determinare il disegno scenico e portarlo verso strade poco battute, come quelle che rompono la frontalità con lo spettatore. Tra i più rappresentativi ricordiamo il Link a Bologna, ormai divenuto un caposaldo nell'organizzazione culturale *underground*, caratterizzata da multidisciplinarietà e nomadismo culturale; creato in un ex fabbrica tessile è Ex-Snia Viscosa a Roma, ex macello è Interzona a Verona (in cui Motus presenta *L'Occhio Belva* nel '99) nell'ambito di Prototipo, altro festival organizzato dai "nostri":

(...) nel momento in cui, da artista, ti crei un luogo, lo fai al massimo livello, ti crei una vera situazione", chiosano su una realtà che al principio era soprattutto esigenza di visibilità, ma che poi è diventata "un pensiero politico dietro all'organizzazione, un atto creativo nella presentazione del proprio lavoro, nell'immaginarlo, anche produttivamente, assieme a quello di altri (Molinari, 2000: 37).

Dell'idea di fondo abbiamo già visto un primo nocciolo con il Ramo Rosso: si presenta il proprio lavoro, si crea dibattito, si commentano le fasi del processo creativo ed è un'idea/pratica che si estende per contagio:

Nel maggio 1999, accanto a una ventina di persone disposte su poche file di sedie in bell'ordine sul palco del Teatro di Cervia, assistevo a uno strano incontro-performance. Sul palco, noi: critici, amici e seguaci di teatro, posti sulla scena di un'interrogazione, disputa o incontro amoroso intorno alle categorie della rappresentazione e della sua lettura. Ad accogliere e a scrutarci, seduti in platea e affiancati ai palchi, i membri di quattro gruppi teatrali, fra i più attivi e seguiti del momento: Fanny&Alexander, Masque Teatro, Motus e Teatrino Clandestino. (...) Del resto, non era la prima volta che assistevo a esposizioni di tale natura (ed effetto) da parte dei gruppi in

questione, a Ravenna, Rovigo, Milano, Bertinoro, in appuntamenti che sono diventati ormai tappe storiche delle vicende teatrali degli ultimi anni, mi era capitato di vedere i giovani gruppi, questi in particolare, raccontarsi in un gioco di specchi in cui rappresentazione e riflessione si alimentavano a vicenda, dando luogo a seducenti (e spiazzanti) giochi di figure (Molinari, Ventrucci, 2000: 16).

Tra i citati da Renata Molinari spicca il Festival Crisalide⁷⁶ a Bertinoro che rappresenta un segmento ben riuscito per ciò che concerne la pratica relazionale col pubblico, nonché quella col territorio, che vedremo saranno elementi concreti per caratterizzarne la vocazione poetico-politica: partito dal '94, dal '97 il Festival dibatte su temi e argomenti concreti, quali “lo spazio scenico” nel '97 (vi partecipa un nome del calibro di Thierry Salmon), “atto di creazione” nel '98, “il problema della realtà” nel '99, “il pensiero-occhio” nel 2000⁷⁷. Sull'organizzazione di questo evento “multidimensionale”, chiudiamo la sezione con un'ultima citazione, differente perché editata con una angolazione temporale posteriore, col cosiddetto “senno di poi”, (trattasi infatti di un saggio di Enrico Pitozzi contenuto in *Passione e Ideologia*, scritto quindi più di due lustri dopo):

Penso alla trasversale ricerca di compagnie come Fanny & Alexander, Fiorenza Menni/Teatrino Clandestino o Masque che abitano spazi d'espressione, luoghi da cui prendere parole, foss'anche il luogo nomade attraverso cui si esprime lo sguardo di Motus. Parliamo qui di compagnie che

⁷⁶ Simbolo del luogo delle metamorfosi, da accostare alla camera segreta delle iniziazioni, alla materia delle trasformazioni (...). Stato transitorio, fra due momenti del divenire, un periodo di maturazione, avvenire fragile che si compie”, leggiamo nel manifesto tratto dal sito <http://www.masque.it/CRISALIDE>. (Consulta: giugno 2005).

⁷⁷ Estrapolato ancora dal manifesto del festival, proponiamo un altro frammento: “Abbiamo a lungo ragionato circa il valore d'uso del termine visibilità questo concetto organizzativo variamente interpretato in Italia in questi ultimi anni, ha animato gli sforzi di numerosi attori istituzionali e non, e prodotto risultati di indubbia importanza. Su di esso sono scaturite intere rassegne. Crediamo non sia più tempo della priorità del vedere e farsi vedere”, né di cercare perle nel mare delle intenzioni teatrali. Qualche cosa ci ha chiamati altrove, a predisporre i nostri strumenti e le nostre convinzioni per creare un ponte di esperienze che possa consentire nuove libertà a realtà teatrali nascenti o consolidate”.

hanno segnato, con i loro lavori, tappe decisive della scena contemporanea e che – a fianco della produzione di opere – hanno dato vita a esperienze come *Crisalide*: uno degli incontri cardine della ricerca italiana degli ultimi vent'anni, laboratorio di pensiero intorno alla creazione, trama di relazioni profonde e connessione di discipline; e se ne potrebbero ricordare molte altre che, per brevità, non elenco ma che danno il segno di una struttura consolidata che può essere presa a modello di una logica del pensare e fare teatro in relazione a un territorio, a una città (Pitozzi, 2012: 164).

4.1.5. Auto-finanziamento

Last but not least: ci soffermiamo sull'ultimo carattere di questo *excursus*, introducendo da subito che è un'area che meriterebbe uno spazio maggiore, che non possiamo affidare per mancanza di dati concreti, reali e numerici. Ci occorrerebbero materiali sui costi effettivi che gli eventi/spettacoli hanno presupposto e, al parlare del segmento iniziale delle traiettorie delle compagnie, sarebbe inutile e fuorviante chiederli agli "uffici" di competenza (Sandra Angelini, storica addetta alle pubbliche relazioni di Motus, svolge il suo impegno dal 1996, cioè da *Catrame*). Sarebbe addirittura contraddittorio. Allora si potrebbe intervistare i diretti interessati sul tema, ed in proposito ricorriamo, ancora, alla ricerca di Molinari e Ventrucci. Sui propri esordi tutti coincidono in un dato: l'auto-finanziamento delle proprie opere è stato accompagnato dallo svolgimento di professioni, lavori, lavoretti paralleli che hanno permesso la sopravvivenza di chi li esercitava (Judith Malina ha più volte detto che la vera tristezza del mestiere d'attore oggi sta nel constatare che la metà dei camerieri, -o attori, dipende da che prospettiva si guardi- di New York "serve ai tavoli" tra un *casting* e l'altro). Abbiamo quindi chi approda in discoteca come barman, come Lorenzo di Masque: "Sono molto riconoscente alle discoteche, mi hanno permesso di essere autonomo economicamente: lavorare pochi giorni e guadagnare abbastanza da poter

fare le mie esperienze”. O come *performer* “Il Cocoricó mi piacque molto, come luogo di lavoro per un attore, un luogo che ti obbliga a fare delle cose “al limite” che in teatro no useresti”, racconta Luigi di Fanny&Alexander sulla sua esperienza con Monica Francia in quel di Riccione (in Molinari,Ventrucci, 2000: 26). Daniela permette una certa sopravvivenza economica a Motus facendo la maestra elementare: nei primi anni accompagna la realizzazione dei progetti del gruppo dividendosi tra un lavoro che le richiede una certa disciplina (sveglia la mattina) e le prove che impegnano il resto del suo tempo. I contributi ministeriali che permetteranno alle compagnie di vivere del proprio lavoro (e dei propri sogni) sono il coronamento della caparbia e testardaggine con cui hanno perseguito la propria realizzazione: arrivano per Teatrino Clandestino a partire dal '97/'98, dal '98/'99 per Fanny&Alexander e dalla stagione successiva per Motus e Masque Teatro.

Abbiamo visto nel capitolo come sia l'autonomia dell'arte, sia la pretesa del cosiddetto teatro ecumenico di configurarsi come indipendente rispetto alle istituzioni siano in realtà un mito. Attraversando le tappe più significative è emerso un dato: il teatro è da sempre alla base della fondazione dei valori di una comunità, primato che però ha perso nel Novecento, quando gli audiovisivi gli hanno rubato la supremazia nel ruolo di propugnatore dell'egemonia. Questo però non è stato solo un danno: gli ha permesso di divincolarsi da pratiche rappresentative antiquate e impostate sulla *mimesis*, portando a termine una rivoluzione che trova in Brecht ed Artaud i suoi mentori. Eredità poi raccolta soprattutto dal Living Theatre, compagnia del Nuovo Teatro su cui ci siamo più a lungo soffermati per la sua relazione diretta con Motus. Abbiamo introdotto alcuni dei punti salienti della pratica del gruppo, punti che andremo a vedere nel prossimo capitolo.

CAPITOLO II
MOTUS: POLITICA, POETICA, POIESIS

Questo capitolo si sosterrà con una tripartizione di base: I. Politica, II. Poetica, III. *Poiesis*.

Nel primo segmento, quello dedicato allo scandagliamento della Politica teatrale di Motus, includeremo innanzitutto una riflessione sull'approccio della compagnia al proprio ruolo creativo: Il teatro come strumento conoscitivo: arte=vita. Secondariamente ci soffermeremo sulla pratica relazionale all'interno del gruppo: Scrittura multidisciplinare e collettiva. Il lavoro con l'attore. Terzo: l'approccio all'opera d'arte come "prodotto" in progress: "Sulla composizione dinamica della drammaturgia": progetti, eventi, tracce, *work-in-progress*; a seguire: "Opera aperta": sulla poetica dello spettatore, che in questo frangente sarà "pubblico"; in ultima istanza: la relazione con l'area istituzionale, il contesto produttivo.

Nel secondo appartato rientreranno gli elementi classici della creazione del testo spettacolare, tenendo in conto l'evoluzione da un discorso critico sul mondo, in cui si cerca di interpretarlo, a quello critico avente come obiettivo il cambiamento della realtà. Lo intitoleremo, citando Brecht: "Si passa da una fase in cui si cerca di interpretare il mondo ad una fase in cui si cerca di cambiarlo": alla base ci sarà sempre il discorso sulla svolta poetico-politica, che porta la compagnia ad edificare la propria opera in un principio con una critica della contemporaneità, sempre intrisa di ironia, in cui "il dire politico" è sfumato, per arrivare ad una critica diretta, con una istanza esplicita.

Poiesis: sarà l'ultima tappa, in cui cercheremo di evincere quali siano le costanti metodologiche, le strategie di scrittura scenica, i meccanismi alla base delle messe in scena (da *poiesis*, appunto, produzione). Lo abbiamo intitolato Dall'estetica all'etica, con riferimento alla funzionalità che l'uso dei linguaggi assume nell'economia generale del percorso creativo del collettivo.

1. Un azzeramento “alla seconda”: Motus nella Storia e nella Storia del Teatro

Nel tracciare il “profilo storico” con cui abbiamo individuato, nell'arco dei venticinque secoli di tradizione teatrale occidentale, i fattori determinanti la politicità o meno del fatto teatrale, ci siamo serviti di una lente che focalizzava con particolare interesse sulla costruzione spaziale, luogo in cui possiamo carpire le costituenti che allacciano il campo estetico con quello politico: il passaggio dal rito al teatro nella Grecia del V secolo a. C., così come le Sacre Rappresentazioni medievali, per citare solo due esempi, hanno determinato l'adesione o meno di un'epoca alla poetica aristotelica (più che adesione o meno, dovremmo accentuare sul dato quantitativo, ossia in che misura vi hanno aderito). Ma l'aspetto che ci interessa sottolineare è un altro: nello spazio destinato all'evento teatrale, nella sua architettura, estetica e politica convergono nelle soluzioni via via adottate per ospitare la rappresentazione e l'area destinata al pubblico, la composizione dello stesso al suo interno, è indicativa della dimensione sociologica che questo viene a configurare. Riassumendo: ci siamo occupati dell'evoluzione delle arti sceniche seguendo due vettori che hanno dato all'impostazione analitica una natura fluttuante tra il lato interno al fatto scenico e quello esterno, (l'area delle istituzioni), conseguentemente quello che è emerso è la dimensione sociologica che il teatro è andato occupando in una comunità.

La dimensione sociologica: questo l'approdo, necessario, che ci eravamo prefissi. Adesso: nel definire l'evoluzione del nostro particolare oggetto d'analisi, non possiamo eludere un breve approfondimento che ci permetta di contestualizzare la sua parabola all'interno di due “mappe”

differenti, ma convergenti. E questo è il dato interessante: con l'ultimo segmento della nostra investigazione abbiamo configurato il contesto territoriale/relazionale in cui Motus affonda le proprie radici, specificandone l'importanza e mettendo in luce il solco che si è venuto a formare rispetto alle generazioni precedenti. Ebbene, trattasi di un azzeramento doppio, da cui il titolo di questo paragrafo: il “caso” Motus si incunea in un quadro che sia sotto il profilo della tradizione teatrale che sotto quello della Storia in generale rompe con le dinamiche che lo hanno preceduto, nonostante mantenga delle continuità che non ci dimenticheremo di evidenziare. Andiamo a rivedere brevemente gli aspetti emersi dall'approfondimento sui Teatri '90 per delineare la traiettoria di Motus nella Storia del Teatro, per poi cercare di disegnare il quadro di Motus nella Storia. Nell'approfondimento sulla Poetica vedremo invece Motus “verso la Storia”, o “nei riguardi della Storia”, inteso come discorso sulla Storia universale così come Dort evidenziava rispetto a Piscator e Brecht (e proprio con quest'ultimo, vedremo, emergeranno interessanti analogie).

1.1. Primo azzeramento: Motus nella Storia del Teatro

Abbiamo attraversato la Storia del Teatro soffermandoci su poche, basilari, tappe, tenendo sempre presente delle costituenti che ci siamo sforzati di far emergere: in primo luogo la definizione della componente ontologicamente politica del teatro, in quanto strutturale all'idea di comunità; a seguire: il discorso sulla funzionalità dell'estetica e della ricerca sui linguaggi rispetto all'egemonia che il Potere cerca di favorire, appunto, attraverso l'arte. L'arte non imita la realtà, la crea: questo è

quanto emerge dal primo segmento della nostra indagine, che ha percorso diacronicamente venticinque secoli di tradizione occidentale, non con l'obiettivo di editare un profilo storico del teatro politico, ma con la tensione rivolta verso l'estrapolazione di alcuni principî strutturali che ci serviranno per edificare le linee che ci porteranno ad una “nuova” definizione di teatro politico. Torneremo su questi fattori nel corso della nostra ricerca, (ne costituiscono la base “a monte”), per adesso limitiamoci a “fare il punto”.

Collochiamo, dunque, la nascita del gruppo all'interno di un panorama i cui orizzonti sono disegnati in maniera trasversale: incrociamo coordinate spazio/temporali per incuneare il “fenomeno” Motus seguendo in primo luogo una prospettiva *glocal*, per cui da un lato l'ottica globale (e ribadiamo: “globale” inteso come occidentale, ma abbiamo già sottolineato la nostra coscienza rispetto a questa mancanza) che ne rintraccia l'eredità e la continuità rispetto ad alcune pietre miliari del teatro del XX secolo; secondariamente ci siamo soffermati sulla dimensione territoriale che ne ha contraddistinto in forma determinante soprattutto gli esordi. Spazio e tempo si allacciano e sovrappongono: la dissertazione che stiamo portando avanti si delinea a partire da una visione diacronica (le poetiche del Novecento) e sincronica (la “Romagna *Felix*” da cui scaturiscono le nuove leve), ma contiene *in nuce* uno sguardo rivolto anche verso le dinamiche spaziali. Questo per l'impossibilità di fondo di determinare un quadro politico/poetico/metodologico alla base del nostro oggetto di studio: innanzitutto Motus non nasce in una accademia; i suoi componenti, soprattutto agli esordi, provengono da disparate esperienze artistiche e campi disciplinari; la metodologia di lavoro si è andata creando ed affinando con l'esercizio quotidiano. Auto-pedagogia: da qui la difficoltà ai fini della strutturazione di un discorso unitario, finito, sulla poetica.

Detto questo, nonostante la definizione dei Teatri '90 come gli “anni zero” della nostra tradizione, alcune direttive si possono tracciare:

- I menzionati precursori (Piscator/Brecht, Artaud, Nuovo Teatro, Neo-Avanguardie italiane) coincidono nella messa in discussione della poetica aristotelica e di conseguenza nella riflessione, essenziale nella loro pratica, sul ruolo dello spettatore;
- Altro pilastro delle realtà menzionate è la ricerca sul linguaggio: estetica ed etica non sono sfere separate, (e lo abbiamo visto: la *mimesis* è sovente relazionata ad una produzione sovvenzionata dallo Stato/istituzioni -Tragedia Attica, Realismo sovietico), per cui la dimensione politica è da individuare anche in quella linguistica e formale;
- La rappresentazione: ad un iniziale rifiuto del Testo Drammatico e della parola scenica (che sarà poi “superato” da un interesse sempre maggiore per i dialoghi e per la letteratura come base di partenza per i progetti), si accompagna la messa in discussione del concetto di messa in scena come “rappresentazione”: come il Nuovo Teatro proponeva, l'evento performativo non contempla l'idea di personaggio, né di *plot* narrativo lineare. In realtà, nel sottolineare l'azzeramento con le generazioni precedenti, e nel tracciare il quadro delle “nuove leve”, abbiamo voluto implicitamente far derivare la pratica del gruppo romagnolo più dalla relazione orizzontale con i gruppi coetanei: nel segmento della nostra investigazione dedicato ai Teatri '90 ne sono emersi i fattori più importanti della politica scenica, che torniamo a ripetere prima di passare all'approfondimento sulla poetica: relazione come pratica politica, spazio inteso in senso poetico/politico, auto-pedagogia, auto-organizzazione, auto-finanziamento. Da questi emergono i punti sostanziali da cui struttureremo questo capitolo, che si sosterrà con una tripartizione di base: I. Politica, II. Poetica, III. *Poiesis*.

I. Politica. Nel primo segmento, quello dedicato allo scandagliamento della Politica teatrale di Motus, includeremo innanzitutto una riflessione sull'approccio della compagnia al proprio ruolo creativo: il teatro come

strumento conoscitivo: arte=vita. Secondariamente ci soffermeremo sulla pratica relazionale all'interno del gruppo: scrittura multidisciplinare e collettiva. Il lavoro con l'attore. In terzo luogo, l'approccio all'opera d'arte come "prodotto" in progressi.

II. Poetica: in questo appartato rientreranno gli elementi classici della creazione del testo spettacolare, tenendo in conto l'evoluzione da un discorso critico sul mondo, in cui si cerca di interpretarlo, a quello critico avente come obiettivo il cambiamento della realtà. Alla base ci sarà sempre il discorso sulla svolta poetico-politica, che porta la compagnia ad edificare la propria opera in un principio con una critica della contemporaneità, sempre intrisa di ironia, in cui "il dire politico" è sfumato, per arrivare ad una critica diretta, con una istanza esplicita.

III. *Poiesis*: sarà l'ultima tappa, in cui cercheremo di evincere quali siano le costanti metodologiche, le strategie di scrittura scenica, i meccanismi alla base delle messe in scena (da *poiesis*, appunto, produzione).

1.2. Secondo azzeramento: "The End of History". Motus nella Storia⁷⁸

1989: cade il Muro di Berlino, il blocco sovietico si sgretola e con esso si sfuma la partizione di un mondo che riposava ormai da decenni su due agglomerati separati sul piano ideologico, economico e socio-

⁷⁸ Il titolo è un ghigno all'articolo "The End of History", di Francis Fukuyama. Scritto dapprima come articolo per *The National Interest* (1989), uscì come libro nel 1992, col titolo *The End of History and the Last Man*, confermando la sua tesi per cui, con la caduta del muro di Berlino e delle ideologie, e con la fine della separazione del globo in due blocchi separati, ci sarebbe stato una sorta di azzeramento dei conflitti e quindi "la fine della Storia", intesa proprio come espansione di una sola dinamica a livello mondiale: il neoliberalismo. Torneremo brevemente sul tema nell'ultimo capitolo, in cui faremo un breve *excursus* sui meccanismi legati alla globalizzazione.

culturale. Crisi delle ideologie e “depoliticizzazione” su più versanti dell'organizzazione sociale sono i pilastri su cui si costruiranno i lustri a venire. Sulla *dépolitisation* Hamidi-Kim osserva (2007: 66):

Dans la mesure où tous les sujets sont potentiellement politisables, on peut définir la dépolitisation par le fait qu'un locuteur ayant à sa disposition des instruments de politisation préfère ne pas politiser une situation. Il s'agit donc d'une démarche consciente et volontaire d'évitement du politique. Les explications de ce comportement invoquées par les observateurs sont nombreuses et pour partie fonction de leur position sur l'échiquier politique, mais un certain nombre de facteurs semblent indiscutables, historiques mais aussi liés à des choix politiques, certains liés à l'évolution de la sphère politique, d'autres à celle parallèle de la société civile – sans qu'il soit possible de déterminer avec certitude laquelle prime et induit l'autre.

Se il cuore da cui nasce questa svolta si ubica in uno spazio geograficamente ben determinato, la Germania, le conseguenze si dilateranno coprendo un raggio mondiale: sul piano strettamente politico assistiamo in Italia ad un “riassestamento” che corrisponde alla caduta della Prima Repubblica⁷⁹. Alla Ri-fondazione del Partito Comunista Italiano in Partito Democratico si accompagna uno “scoppio” degli ingranaggi amministrativi che avevano costituito la malferma base del nostro sistema (fatta di tangenti, estorsioni, clientelismo): “Mani Pulite” è il nome assunto dal maxi-processo che ha visto sfilare sui banchi del tribunale di Milano i nomi dei più importanti personaggi della politica e della finanza dal secondo dopoguerra. Il quadro politico subisce una trasformazione (apparentemente) radicale: il bipolarismo (incarnato dal 1994 nella figura di Berlusconi come vessillo del nuovo centro-destra) va a sostituire il sistema penta-partitico che aveva governato fino a quel momento. Perché

⁷⁹ Sul versante francese Hamidi-Kim segnala, citando lo stesso Fukuyama, che il processo di depoliticizzazione nel paese ha portato ad un azzeramento del conflitto legato alla separazione ideologica in atto da due secoli, passando da un panorama fondato sul dissenso ad uno caratterizzato dal “consensus”, per cui sui più scottanti problemi politici e sociali si annullano le reali differenze tra destra e sinistra (2007: 69).

parliamo di cambio apparente? Perché in realtà l'Italia repubblicana era stata governata dalla sua stessa creazione dalla Democrazia Cristiana, a cui si opponeva un Partito Comunista forte (ma mai determinante), che nelle elezioni del 1977 aveva sfiorato addirittura le quote per governare (ed il “compromesso storico” costato la vita ad Aldo Moro). In realtà, come Rancière segnala in concordanza con Augé, in Francia non c'erano mai state reali differenze su numerose questioni importanti, lo stesso vale per l'Italia (vedi nota 33).

Le differenze, invece, si percepivano sul versante della produzione culturale: comunisti (o marxisti, dipendeva dalla comodità della tessera di partito) si dichiaravano i più importanti intellettuali dell'epoca (e sulla polemica in proposito esiste una densa letteratura) ed è qui che ci interessa soffermarci⁸⁰: dopo un primo arresto delle proposte fortemente politicizzate e militanti, quello seguito al '68 per intenderci⁸¹, se ne registra un altro, che corrisponde alla sfiducia, al “sospetto” nei confronti della nozione di politico, con cui abbiamo esordito: definire il proprio teatro (o il proprio cinema, è una svalutazione generalizzata) come politico assume

⁸⁰ Su questa “tendenziosità” citiamo Ricordi: “Dunque, nel secolo XX il teatro “è stato di sinistra”, certamente strumentalizzato dalla Sinistra storica, con il risultato che almeno l'80% dei più grandi registi, autori e attori si siano dichiarati (chi più chi meno, chi in un modo chi nell'altro) vicini a quella parte politica. Tuttavia il dato più importante risiede nel fatto che la sola grande personalità che si sia opposta, e in maniera sferzante e radicale a tutto ciò, sia stato inequivocabilmente Pier Paolo Pasolini: uomo di sinistra anche lui (e nessuno lo vuole catturare ideologicamente da qualche altra parte), ma violento e appassionato assertore di una libertà culturale, di una “diversità diversa”, di un teatro politico “non di chi la pensa come me” (2012:107). Sulla libertà intellettuale di Pasolini avremo modo di tornare nel cap. V.

⁸¹ “Il Teatro Immagine nasce nel difficile momento di transizione in cui, tramontata l'euforia sessantottina, si comincia a prendere atto di uno scacco che invalida qualsiasi progetto di rifondazione. La scelta della marginalità, il rifugio nella visionarietà e nella dimensione onirica che caratterizzano questo indirizzo di ricerca costituiscono un tentativo di esorcizzare un malessere profondo, un diffuso disagio esistenziale che nasce sul vuoto di uno sradicamento. L'appello ai poteri liberatori dell'immaginazione, innalzato a vessillo di lotta nel '68 contro la struttura repressiva del sistema, sconfitto sui piani del politico prende in questi anni la sua rivincita nei domini dell'estetico, ponendosi come esperienza del diverso, strumento rivoluzionario per una strategia del dissenso”. (Sinisi, 2001: 717).

d'ora in poi delle valenze negative, conseguenza del discredito che la politica in generale acquisisce nell'immaginario collettivo.

Pertanto, Motus nasce in questo contesto (1991), figlio ed allo stesso tempo cassa di risonanza della propria epoca: il pessimismo generalizzato si traduce in un panorama artistico disilluso, con un teatro che vede il mondo come uno scenario “devastato”, attraversato in lungo e in largo da una sfiducia nei confronti del progetto moderno derivante dall'Illuminismo e dalla fede nella ragione da esso propugnata. Avremo modo di entrare più nel dettaglio rispetto al quadro in cui inseriamo questa prima fase della compagnia, le cui produzioni iniziali sono state etichettate da certa critica come post-moderne, nonostante il veto dei protagonisti, che asseriscono di non volersi etichettare all'interno di nessun “ismo”. Noi definiremo questo primo periodo come “Post-Politico”, in consonanza con la definizione delle *cit  di Hamidi-Kim*: la sperimentazione linguistico-formale diventa la bandiera di questa *cit * che rappresenta la tendenza dominante sul versante francese e che su quello nazionale corrisponde gi  agli esiti delle avanguardie e post-avanguardie. Per quanto concerne Motus questa fase di forte sperimentazione formale corrisponde al primo lustro che prenderemo in esame: dal '96, anno di *Catrame*, passando per *Orlando Furioso* ('98), il progetto Orfeo ('99-2000), fino al il vertice della prima trama del percorso, che possiamo individuare in *Twin Rooms* (2001), titolo deciso prima del crollo delle *Twin Towers*: riferimenti alla storia presente che si espliciteranno sempre maggiormente e con schemi sempre differenti. Alla forte ricerca sui linguaggi e sulle potenzialit  dell'intersezione tra le arti come strumento drammaturgico, si accompagna la critica del contemporaneo, che assume soprattutto i caratteri tematici di consumismo prima e globalizzazione poi. Lo sguardo, dapprima rivolto verso il “centro”, costituito dalla borghesia che ormai rappresenta il tessuto sociale dominante (“anche il proletario   borghese”, dir  Pasolini in uno

degli scritti che prenderemo in esame), andrà poi a scandagliare i meandri periferici, abitati da quelle classi subalterne che l'incontro con lo stesso Pasolini e con Genet metteranno sotto l'obiettivo di Motus. “Lo spostamento dello sguardo verso Sud”: così definiremo questo cambio di rotta, “svolta poetico-politica” che non sarà costituita solo da una scoperta tematica, ma si accompagnerà ad un riutilizzo dei dispositivi tecnologici (che nel frattempo la compagnia ha imparato a dominare) volta a supportare proprio questo tipo di discorso. Ci siamo avvicinati nel frattempo alla tendenza che Hamidi-Kim definisce “di lotta”.

Nel 2008 inizia la crisi economica internazionale, che tocca punte di drammaticità in Grecia, sfociate con la morte del quindicenne Alexis Grigoropoulos nel paradigmatico quartiere Exarchia. Come non riflettere sull'attualità di questa “tragedia” contemporanea oggi che la Grecia ha quasi votato il suo No all'Europa?⁸² Motus interrompe le prove di *Syrma Antigones* e si reca ad Atene, telecamera in mano, a cercare di “registrare” e “documentare” *mood* e testimonianze per cercare di ricostruire quei giorni (torneranno con una nuova scritturata per lo spettacolo che nascerà da questa esperienza).

La globalizzazione e la crisi hanno inevitabilmente portato a scelte economiche che hanno in primo luogo amplificato il divario tra ricchi e poveri (c'è da chiedersi se questa forbice sia una conseguenza o non fosse l'obiettivo di una crisi preannunciata ed inevitabile); nonché generato un dissenso sociale che nel 2011 ha trovato un'ampia, intensa ed internazionale diffusione: dalla “primavera araba” agli “indignados”, al referendum sull'acqua e sul nucleare in Italia, seguito dall'occupazione del più antico teatro ancora in funzione di Roma, il Valle, con lo slogan “come

⁸² OXI è in realtà la risposta che gli elettori hanno dato al Referendum del 30 giugno 2015, accettando la politica economica del premier Tsipras.

l'acqua, la cultura”⁸³. Secondo lo schema di Hamidi-Kim questa occupazione potrebbe rientrare nei canoni della terza *cit *, quella che propone un cambiamento della societ  attraverso il teatro: vedremo che uno dei pilastri dell'autogestione del Valle sar  proprio il tentativo di una organizzazione interna che fosse paradigmatica: al micromondo creato *intra moenia* doveva in teoria corrispondere il macro-mondo fuori: non si predica il cambio, si pratica. A questo proposito chiudiamo citando Brecht:

L'estetico torna a configurarsi, almeno per una sua parte, come appropriazione del mondo e sua trasformazione, e la negazione di un' arte intesa come esclusivo e solitario esercizio restituisce l'arte medesima alla sua integrale funzione produttiva nel circolo vitale dell'esistenza e della storia, che vi si riconoscono interpretate e ordinate nella limpida figura della forma (Ciarini, 1967: 20-21).

Cos  Chiarini su Brecht creando tra l'altro un parallelismo con Kant e Heidegger.

2. Politica. Dalla T.A.Z. al Valle Occupato

Con l'ultima tappa della nostra mappatura intorno ad alcune delle fasi fondamentali del teatro politico, quella sui Teatri '90, abbiamo gi  potuto evincere quello che riteniamo l'elemento fondamentale, e l'eredit  diretta

⁸³ Vedremo nel capitolo VIII che quest'atteggiamento potrebbe tradursi, seguendo ancora la ricerca Hamidi-Kim, nell'orientamento della terza *cit *, ossia quella che propone un cambiamento della societ  attraverso la rifondazione della comunit  teatrale: vedremo che uno dei pilastri dell'autogestione del Valle sar  proprio il tentativo di una organizzazione interna che fosse paradigmatica: al micromondo creato *intra moenia* doveva in teoria corrispondere il macro-mondo fuori: non si predica il cambio, si pratica.

più esplicita rispetto ai precursori menzionati: la considerazione del teatro come strumento conoscitivo. Abbiamo già citato a questo proposito la paradigmatica esperienza di Grotowski, che sfocia addirittura in un rifiuto della “presentazione” (è la parola che usa il regista) del proprio lavoro dinnanzi allo spettatore: “L'arte come veicolo” è la definizione che Peter Brook ha dato del lavoro del regista polacco (e che ha poi dato il titolo al suo famoso saggio), che parla invece di “oggettività del rituale” o di “arti rituali”, specificando che per rituale non intende “festa o cerimonia”, ma qualcosa di oggettivo, in cui “gli elementi dell'Azione sono gli strumenti di lavoro *sul corpo, il cuore e la testa degli attuanti*” (1993: 129)⁸⁴ (corsivo dell'autore). Quello che però qui ci interessa ribadire è l'atteggiamento del gruppo rispetto alla propria posizione di artisti, di produttori di una “cultura in azione”: Motus si posiziona sempre con un assioma di fondo, quello che vede la propria professione di creatori non solo come un mestiere, ma come una pratica finalizzata ad un percorso di conoscenza, che finisce per avvolgere tutti in campi della propria esistenza “lavoriamo venti quattro ore su ventiquattro, non stacchiamo praticamente mai”.

Questo “non staccare mai” è da un lato probabilmente frutto di un'esigenza, quella di crearsi un metodo di lavoro *in progress*, volto a colmare le lacune derivanti dalla mancanza di una formazione accademica, dall'altro è sicuramente una presa di posizione ideologica, uno schieramento tra le fila dei promotori della già citata “cultura in azione” (per dirla ancora con Artaud). Quando parliamo di “cultura in azione” ci riferiamo a due modi di approcciare la *poiesis* artistica che abbiamo già affrontato nel nostro profilo storico: non si tratta di prefissarsi brechtianamente il “passaggio da una fase in cui si cerca di interpretare il

⁸⁴ La differenza con un teatro di “presentazione” non sta nella soppressione dell'evento dinnanzi al pubblico, ma nella fase di montaggio del processo creativo dell'opera, che viene esperito dagli attuanti (Grotowski, 1993: 130).

mondo a una fase in cui si cerca di cambiarlo”, ma vivere il proprio stato di artisti con un'ansia religiosa. È il “lavoro su di sé”, concetto che abbiamo già più volte incontrato, e non è un caso: reiteriamo questo principio perché ci sembra basilare nell'intento di una definizione di teatro politico, un “teatro dell'essere politico”, per dirla ancora con Mango (2012: 32).

Andiamo ad approfondire questo punto.

2.1. Il teatro come strumento conoscitivo. Arte=vita

Guardarsi dentro non basta. Bisogna scandagliare la corteccia cerebrale, il sistema nervoso, l'apparato digerente.
T. S. Elliot

L'eredità che Artaud ci ha lasciato non è un'opera letteraria completa, ma “una presenza singolare, una poetica, un'estetica del pensiero, una teologia della cultura e una fenomenologia della sofferenza” (Sontag, 1976: 12). La ritroviamo nell'atteggiamento quasi religioso che i fautori del teatro di ricerca condividono nei confronti del fare arte, concepita come paradigma di quello che si vorrebbe fosse il mondo anche all'esterno:

The Becks, too, were seeking a theater trying art and life more closely together, collectively created by a community that would “function truly an anarchist society” - a society of artists working in cooperation and without authority as a model for the world outside (Carlson, 1984: 472)⁸⁵.

⁸⁵

L'autore cita a sua volta P. Biner, *The Living Theater* (1973).

Il teatro è inoltre strumento conoscitivo per chi lo esercita e in analogia con la coscienza può cambiare: la coscienza non solo assomiglia al teatro, ma così come il teatro può cambiare e pertanto “il teatro stesso si presta a convertirsi in un teatro- laboratorio, dove condurre esperimenti per cambiare la coscienza” (Sontag, 1976: 36)⁸⁶.

Affiancando il viaggio di Motus verso la ricerca di un proprio canale d'espressione che mai si separi dalla propria vicenda esistenziale, ritroveremo tutti questi elementi che già sono apparsi nei decenni precedenti: in una posizione preminente troviamo proprio questa identità tra la pratica artistica e il proprio cammino esistenziale e relazionale, prima ancora che intellettuale. Lo abbiamo visto: in questo senso la proposta del gruppo, soprattutto nei primi anni, non si discosta da quella delle generazioni che lo hanno preceduto, per cui si condividono spazi di vita e di produzione artistica, effetto appunto di una concezione della pratica teatrale come strumento conoscitivo e come necessità esistenziale:

“Percorso di lavoro”, “ricerca”: sono anni che riempiamo pagine di questi termini, che parliamo della nostra “sperimentazione”, della nostra “poetica”, sono oltremodo stanca dell'ineguatezza di questo linguaggio rispetto a ciò che realmente avviene in seno a un gruppo ogni qualvolta decide di iniziare una nuova produzione...rispetto alla necessità vitale che ci pervade e ci spinge ad addentrarci sempre più pericolosamente fra i meandri del sentire e del vedere (Motus, 2010: 81).

Poi con gli anni si acquisisce un certo spazio, la procedura

⁸⁶ “L'arte si converte nell'affermazione dell'auto-coscienza, una auto-coscienza che presuppone una mancanza d'armonia tra l'io dell'artista e quello della comunità (...). Questo progetto non può funzionare: la coscienza non può costituire in sé per sé un arte, quello che deve fare è lottare per trasformare sé stessa e i limiti dell'arte” (1976: 10). L'edizione citata di *Approaching Artaud* (1973) è in castigliano, la traduzione corre a nostro carico.

metodologica si rende flessibile al passare del tempo e gli schemi di lavoro prendono una direzione più cara agli schemi del teatro di regia. Per poi tornare a virare verso le dinamiche di composizione collettiva soprattutto con l'entrata di Silvia Calderoni nel percorso del gruppo, una presenza, quella della giovane *performer* romagnola, che darà un forte impronta alle produzioni seguenti. Questa difficoltà nel poter determinare la struttura interna della compagnia e del lavoro in generale, ne caratterizza l'operato, effigiato dal nome stesso, che rimanda ad un continuo moto e che ne definisce paradigmaticamente anche la poetica e la politica: Motus è in continuo movimento, non si adagia sugli schemi e sui *clichés* che facilmente si fanno cari per connotarsi all'interno di un panorama dove si fa fatica ad arrivare alla terza produzione. Vogliamo attribuire a quest'idea della produzione come cambiamento continuo, nonché all'approccio al teatro inteso appunto come strumento di conoscenza e dimensione esistenziale, una valenza politica che esula dal nostro approccio metodologico: lo ribadiamo e lo assumeremo durante tutto il nostro lavoro.

2.2. Scrittura collettiva. Sulle strategie compositive

Abbiamo quindi già introdotto nelle note finali del paragrafo precedente l'importanza che la dimensione relazionale assume nella politica di Motus, configurandosi come aspetto essenziale, basilico, del suo teatro, entrando nel merito dei meccanismi sottesi alla scrittura, con lo sguardo orientato non alla dimensione poetica/teorica, quanto più al concetto di "apertura" e di "scrittura collettiva" inteso nella sua politicità. De

Marinis individua, tra le proposte del Living europeo (un Living che cambia: da compagnia stabile newyorkese a collettivo nomade), alcune novità sommamente rilevanti: l'improvvisazione totale, l'inclusione del pubblico come partecipante attivo dello spettacolo e la creazione collettiva. Ma la più rilevante è quella che propone il gruppo come comunità di convivenza e lavoro, fondata su ideali di anarchia e pacifismo che, lungi dall'essere solo temi/contenuti degli spettacoli, si presentano come elementi paradigmatici da praticare al proprio interno e promuovere all'esterno. In poche parole: il Living non si dedica solo a *predicare* il cambio ed *esigere* il suo compimento, ma si dedica anche a *praticarlo* (De Marinis, 1987: 246)⁸⁷. Ne derivava una cancellazione delle divisioni professionali all'interno della comunità, a cominciare da quelle che separano il leader ed i suoi seguaci. Sulla buona riuscita o meno di questi propositi obietta lo stesso Julian Beck, fondatore del gruppo, che riconosce nella proposta della comunità il maggior merito della sua compagnia, ma, dice: "è più un concetto che una cosa reale (...). Judith e io cerchiamo di sparire, fonderci col collettivo. Andiamo sfumandoci poco a poco, come vorremmo facesse lo Stato". Ma aggiunge, purtroppo, "Non possiamo dire che il risultato sia stato raggiunto" (Beck, in De Marinis, 1987: 247)⁸⁸.

Abbiamo cominciato questo paragrafo col Living non per ribadire una filiazione diretta di Motus, ma per introdurre sulla questione dei ruoli interni al gruppo. Se negli anni degli esordi si crea un collettivo che lavora nella casa colonica che il gruppo ha preso sul fiume (fase in cui si contemplanò la molteplicità dei ruoli e la collettività dell'autoria),

⁸⁷ L'edizione citata è in castigliano.

⁸⁸ De Marinis aggiunge nella stessa sede (citando Pasquier, 1977: 115), che "non è un caso che quasi mai si nomini o che si conosca male gli attori del Living dei diversi periodi (...). Si tratta sempre del "clan Beck".

successivamente la *leadership* passa definitivamente nelle mani dei fondatori, e lo sottolineiamo seguendo la parabola del Living proprio per non sottrarre importanza all'aspetto dell'apertura e fluidità di ruoli, che riteniamo fondamentale nella pratica politica, anzi, nella politica scenica.

Le dinamiche interne nella composizione scenica di Motus, sono fluide e flessibili in consonanza coi progetti, ma possiamo rinvenire una costante: la collaborazione tra il nucleo fondante, Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande, con artisti provenienti da varie discipline. Citiamo ancora Daniela Nicolò, da un intervento a un seminario⁸⁹: “Questa presenza doppia è sempre comunque alla base di Motus, perché nulla è mai scaturito da una sola mente, nessun lavoro è mai stato seguito/perseguitato con un unico sguardo” (2010: 17). Il processo di scrittura si configura dinamicamente, caratterizzato da una molteplicità dei punti di vista e dalla dinamicità della sua composizione interna, basata sulla cooperazione: ogni idea partorita singolarmente finisce per deturparsi.

Un altro elemento riguarda le specificità: artisticamente parlando Daniela si occupa di drammaturgia: “una scrittura che attraversa, segna, affianca, determina anche lo sviluppo del lavoro”, dice lei stessa, puntualizzando sul ruolo di Enrico che “costruisce le immagini, le compone scenicamente, struttura lo spazio scenico e vi monta all'interno le sequenze d'azione”, trattasi di una regia che compone geometricamente il ritmo, le posizioni, i movimenti, le fluttuazioni e le posture, con grafemi, piante, mappe dello spazio, del campo operativo (2010: 18). Mentre da un punto di vista tecnico si dividono rispettivamente i ruoli di disegno e

⁸⁹ Incontro Seminario condotto da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò all'Università La Sapienza di Roma, 1997 ed edito in uno dei testi autografi di Motus.

tecnico luci, nonché editing e montaggio video/audio⁹⁰.

Orientando lo sguardo verso le locandine delle prime produzioni, è facile rinvenire questa mescolanza di ruoli e funzioni tecniche e artistiche, tipica di tanto teatro sperimentale dei decenni passati. Si tratta di una scelta, ma anche di un' esigenza: col passare degli anni il gruppo potrà permettersi di contrattare tecnici specializzati e dedicarsi alla ricerca più propriamente artistica, imprimendo al proprio lavoro un'andatura più tipica del teatro di regia che delle creazioni collettive (ricordiamo che dall'anno 2000 Motus gode dei contributi ministeriali che permettono di inseguire una certa autonomia).

Vedremo di volta in volta chi sono i collaboratori, con che pregnanza si avvicinano al collettivo determinandone i risultati e torniamo qui a ribadire sulle nozioni di apertura e relazione: gli incontri sono per Motus essenziali, come avranno modo di specificare più volte i suoi fondatori: David Zamagni ha avuto un'importanza fondamentale nello sviluppo di *Catrame* (1996) e *Orlando Furioso* (1998), non a caso il suo nome appare in locandina nella duplice veste di *performer* e drammaturgo. Stesso discorso per Dany Greggio: cantante *blues*, non aveva mai fatto teatro prima di incontrare Enrico e Daniela: la sua voce/formazione ha dato una svolta al lavoro sul "Progetto Orfeo" (1998-2000), dirottandolo verso quel mix estetico di *blues* e *noir* che sarà *Orpheus Glance* (2000) spettacolo che definiremo come "fono-centrico". Così l'incontro con Silvia Calderoni, ormai "in motus" dal 2006 e che figura ugualmente come "nucleo operativo" della compagnia, intervenendo pienamente nelle strategie di scrittura drammaturgica. La scrittura scenica non ha un impianto fisso,

⁹⁰ In una intervista con la sottoscritta, nel marzo 2006, Daniela Nicolò sottolineava quanto per loro fosse stato più utile crearsi delle tecniche proprie durante il cammino ed in consonanza con le esigenze del progetto: niente corsi o scuole, tutto ciò che c'era da imparare lo si apprendeva "sul campo di battaglia" ed in stretta relazione coi propri collaboratori.

determinato in partenza e a tavolino, ma come approfondiremo in seguito, si edifica letteralmente per composizione, stratificazioni, movimenti che le danno una natura multiprospettica, multilivellare e polisemica. Motus ha più volte sottolineato quanto gli incontri siano stati essenziali. In un testo intitolato “sulla natura dinamica della composizione scenica” specificano che ogni nuova entrata (o abbandono) è per loro quasi una “boccata d'ossigeno”, poiché ogni nuovo attore porta il suo bagaglio esperienziale e permette di aprire porte che chissà non si sarebbero aperte (Motus, 2010: 21).

Si tratta quindi, al parlare degli spettacoli del gruppo, di creazioni collettive sulla scorta del teatro di ricerca più puro del XX secolo (ma sempre con le proprie specificità, ciò che lo rende contemporaneo e fuori dall'ordinario allo stesso tempo): non c'è un *master*, un capo, né una gerarchia di ruoli riconosciuta, quanto un'esperienza ormai ventennale che conduce il processo senza traguardi pre-costituiti. Ma la collaborazione con altri artisti e con materia proveniente da territori extra-teatrali nasconde qualcosa di più profondo e complesso di quello che si potrebbe pensare, che non è solo riflesso ideologico, ma desiderio di esplorazione totale delle capacità intrinseche nel linguaggio, o meglio, nei linguaggi: “La collaborazione con artisti di differenti ambiti espressivi finisce per contaminare i nostri meccanismi creativi: l'incontro con persone appassionate di cinema, di fotografia, ha fortemente influenzato tutto il nostro lavoro” (2010: 21), determinando l'ossessione, tipica del gruppo, per lo sguardo, inteso come occhio della telecamera che vede e scandisce nei suoi ventiquattro fotogrammi al secondo, costituendo l'ossatura della sua ricerca sul mezzo cinematografico, che non si esaurisce solo nell'uso del video in scena. L' “ossigeno” che altri membri o componenti apportano quindi, ha diverse sfumature, che però vogliamo definire con la nozione di “mondo”, condividendola con Enrico Casagrande che, citando Deleuze,

propone di utilizzarla per non determinare una interpretazione dell'opera troppo legata alla personalità ed individualità dell'autore stesso, poiché proprio un gruppo come Motus non lavora in questo senso, ma si configura come realtà mutante ed organica non legata a nessuna singolarità, in cui “non esiste una personalità guida, accentratrice, e ogni scelta è il riflesso di una lunga dinamica mediatrice di tanti soggetti/personalità” (Motus, 2010: 50).

2.3. “Sulla natura dinamica della composizione scenica”: progetti, eventi, tracce, *work in progress*

Scorgendo la teatrografia di Motus un elemento si distingue immediatamente: l'opera non è concepita o considerata come oggetto, ma come “traccia residuale che produce evento” (Motus, 2010: 50). L'oggetto non è finito, né indeterminato, ma è fonte di costante verifica *ergo* cambiamento. La riflessione sul proprio fare arte non inteso come mera professione, sui linguaggi usati, sulla relazione con lo spettatore (e col proprio pubblico potremmo dire) si esplicita in primo luogo proprio grazie a questa considerazione: rompere l'opera e accedere all'evento è un concetto essenziale nel lavoro di Motus. La critica tende a privilegiare come oggetto d'analisi lo spettacolo compiuto, senza considerare il percorso creativo che lo ha generato: Motus ne espone le tappe con l'intenzione di esercitare la “poetica della mutazione” col suo pubblico, chiamato in causa come una sorta di banco di prova degli esiti dei processi, nonché fonte da cui attingere la materia per operare la trasformazione. La realtà dell'opera, infatti, si costruisce nella relazione tra

“soggettività e cosalità”, emerge dal contatto, dalla dialettica tra realtà e immaginazione, e non sta fuori dal soggetto, come espone ancora Daniela Nicolò, citando Merlau-Ponty, per cui c'è reversibilità tra senziente e sentito (2010: 47)⁹¹.

Abbiamo già introdotto sull'importanza che Motus assegna agli effetti più che alle cause dell'agire artistico: la vita di un oggetto artistico-estetico, non avendo una finalità di partenza, è più ricollegabile agli effetti che provoca, che sono “trans-storici, rimandano sì alle cause, ma per liberarsene immediatamente”. Enrico Casagrande propone di valutare gli effetti di un'opera, più che la sua origine. La critica teatrale tende sempre a configurare uno schema unificante, ad inquadrare le opere in “ismi” che ne determinano la causa, che la incorniciano in una data, ora e spazio precisi, facendo sfociare le pratiche senzienti in dinamiche che atrofizzano la percezione. Più che individuare una tendenza, un periodo specifico, bisognerebbe carpire, nell'oggetto estetico, quali siano stati gli effetti: guardare non all'origine, ma alla conseguenza dell'evento (Motus, 2010: 48-49).

E quest'importanza data agli effetti e al processo la scorgiamo anche nella metodologia di produzione della compagnia: analizzandone dettagliatamente la teatro-grafia ravvisiamo dal principio questa tendenza a creare per “tracce”, per frammenti che si costituiscono poi in un evento finale, che mai però mette il punto definitivo: quando si crea lo spettacolo finale di un progetto, già si è iniziato il lavoro sul progetto successivo. Sin dal principio il meccanismo produttivo si svela come un *work-in-progress*, durante il quale si presentano al pubblico le tappe che stanno costituendo il lavoro. Questo è probabilmente anche una forma per adattarsi alle dinamiche di produzione poco ortodosse, gestendo e centellinando le

⁹¹ “Nel tempio d'amore”, organizzato da Fanny e Alexander e Stefano Tommasini, Teatro Comunale di Cervia (Ra), 28 maggio 1999. Atti contenuti in Motus, 2010.

proprie risorse. La succitata teatro-grafia si scompone in progetti, di cui nominiamo qui i più rappresentativi: il progetto “Orfeo” (1998-2000), iniziato nell'estate 1999 con un laboratorio a Sarajevo (tema: gli angeli di Rilke), sfocerà in diversi eventi, con lo spettacolo *Orpheus Gance* (1999) come punto d'approdo, *dedicato a Nick Cave e Jean Cocteau* è il sottotitolo dell'opera in cui si esplora, tra l'altro, la tematica dell'ispirazione e del fare artistico, con un montaggio mutuato dalle tecniche cinematografiche e con il pubblico situato frontalmente, soluzione allora inedita per il gruppo riminese.

Anche il “progetto Rooms” (2000-2002) si caratterizza per questa progressione: inizia con la riflessione sulla stanza d'albergo, sul dentro/fuori, che i direttori estrapolano trasversalmente dall'intersezione di cinema e letteratura, con un “risultato” finale a cui si arriva sempre per tracce: da *Vacancy Room* (2000), dove predomina il tema della stanza d'albergo, a *Twin Rooms* (2002), in cui, dopo varie stratificazioni tematiche intorno ai temi della paura della morte e della *meta-fiction*, assistiamo a quella che definiremo come “esplosione del linguaggio cinematografico”. Stesso discorso per il lavoro su Pasolini (2004-2005): inizia con *Come un cane senza padrone* (2004) e approda a *L'ospite* (2006), nonché per i più recenti “Syrma Antigone” (costituito di tre performance più lo spettacolo *Alexis. Una tragedia greca* (2010) e “Animale Politico Project”, che ha già registrato la produzione di *Nella Tempesta* (2013) e *Caliban Cannibal* (2014).

L'idea di opera assomiglia più all'effetto che questa produce che all'ente stesso considerato nella sua oggettività. Lo spettatore è chiamato in causa, non con le ormai abusate tecniche del teatro sperimentale che lo involucra, quasi violentemente in alcuni casi, a livello fisico, ma nel considerarlo parte del montaggio definitivo dell'opera stessa. Le costruzioni spaziali sono di volta in volta rivelatrici di quest'apertura allo

spettatore: nelle prime produzioni il pubblico condivideva lo spazio con i *performers*, nelle successive creazioni con “modulo abitativo”, nonostante la frontalità, la tessitura delle trame drammaturgiche si basa su un'apertura tematica che rappresenta un orizzonte più sottile di coinvolgimento del pubblico, a cui Motus chiede di farsi un proprio montaggio e una personale interpretazione. Motus suggerisce, crea interrogativi, traccia spunti per l'interpretazione del presente, ma mai da una risposta ai quesiti.

2.4. “Opera aperta”: sul ruolo dello spettatore

Collegiamo direttamente questo paragrafo al precedente, con cui forma una sorta di complementarità. Sulla collaborazione tra opera-spettatore: si tratta di una collaborazione teoretica e mentale, non solo di condivisione dell'azione e dello spazio. A questo proposito estrapoliamo da uno scritto di Daniela Nicolò riproposto nell'ultimo volume auto-curato dal gruppo⁹²:

Lo spettatore, in cui voglio continuare ad avere fiducia nonostante le nefande interferenze televisivo-nazional-berlusconi, è sempre nella condizione di dover scegliere e decidere sulle sorti e sul senso dello spettacolo, del “brandello di realtà restituita alla scena”. Massima libertà, massimo rispetto, massimo impegno richiesto a chi osserva. Non c'è svago, c'è pensiero, interrogazione (2010: 94).

Potremmo a questo punto obiettare, citando Eco, che qualsiasi testo

⁹² Il titolo dello scritto è “Amo il teatro. Odio il teatro”, pubblicato su *Sguardi dentro e fuori dall'arte*, a cura di Gioia Costa (2002) e riproposto nel testo autografo del gruppo del 2010.

interpella il suo lettore, in quanto:

Postula il proprio destinatario come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa. In altri termini, un testo viene emesso per qualcuno che lo attualizzi (...) Un testo è una macchina semantico-pragmatica che chiede di essere attualizzata in un processo interpretativo, e le cui regole di generazione coincidono con le proprie regole di interpretazione (Eco, 1979: 52-53).

Vogliamo attribuire però questa caratteristica specialmente al lavoro di Motus, rimandando alle singole analisi spettacolari, dove vedremo che questa importanza attribuita allo spettatore è postulata già dal principio come elemento essenziale e come obiettivo del lavoro e sfocia in una scrittura scenica aperta, confluendo nella nozione di “apertura” differenti elementi: la non linearità drammaturgica, che sfocia in montaggi dove il *focus* è multiplo, assegna allo spettatore il compito di crearsi un montaggio proprio già nell'atto della visione, in quanto è a lui che spetta la scelta sul dove veicolare la propria attenzione. Anche a livello ermeneutico vale lo stesso discorso: Motus pone interrogativi, mai dà le risposte.

Questa scelta corrisponde ad una ricerca che non segue solo tematicamente i fili del contemporaneo, quell' *hic et nunc* tanto caro alla compagnia e di cui cercheremo di scandagliare i meccanismi di ricerca, ma che si nutre anche di una riflessione continua e parallela sui meccanismi del creare arte e sulla propria poetica, contenutisticamente sempre presente nelle creazioni del gruppo. Motus riflette sul contemporaneo, ma ne è anche riflesso: la volontà di lasciare aperto il campo alle possibili interpretazioni, la strutturazione delle opere in molteplici livelli di lettura, “un campo di possibilità, un invito a scegliere” (Eco, 1962: 32): ci rifacciamo nuovamente ad Eco, che intuisce appunto, nel suo saggio sull'indeterminazione delle poetiche

contemporanee, la relazione tra la suddetta apertura e indeterminazione tipica di molta arte contemporanea con l'auge del relativismo del XX secolo⁹³. Se per un lato è rischioso affermare che la metafora e il simbolo possano essere strumenti per conoscere ed esplorare la realtà, essendo questa ufficialmente veicolata dalla scienza, dall'altro lato Eco afferma che:

(...) l'arte più che *conoscere* il mondo, *produce* complementi del mondo, delle forme autonome che si aggiungono a quelle esistenti esibendo leggi proprie e vita personale. Tuttavia ogni forma artistica può benissimo essere vista, se non come sostituto della conoscenza scientifica, come *metafora epistemologica*: vale a dire che, in ogni secolo, il modo in cui le forme d'arte si strutturano riflette – a modo di similitudine, di metaforizzazione, appunto, la risoluzione del concetto di figura – il modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtà (Eco, 1962: 50) (Corsivo dell'autore).

Anche in questo caso potremmo argomentare che comunque un'opera d'arte è tale quando si presta a numerose interpretazioni, quando abbraccia molteplici prospettive, manifestando una ricchezza che non le impedisce di essere sé stessa⁹⁴. Ma lo stesso Eco sottolinea che l'arte contemporanea non porta con sé un'apertura solo simbolica, in quanto include pienamente l'interprete o il fruitore nel processo compositivo (è il

⁹³ Eco cita direttamente Heisenberg “È forse casuale il fatto che tali poetiche siano contemporanee al principio fisico della *complementarietà*? (Eco, 1962: 42) (Corsivo dell'autore).

⁹⁴ In realtà anche qui potremmo porre un'obiezione, citando il saggio di Susan Sontag su Artaud che abbiamo già affrontato nell'introduzione: dal Romanticismo in poi l'artista cessa di essere rappresentante “buono” dei valori della comunità, per intraprendere con la pratica artistica un cammino di espressione della propria auto-coscienza. Lo sforzo creativo si misura ora sullo spessore della sua disarmonia e rottura rispetto all'io collettivo (Sontag, 1976: 12). Da Baudelaire in poi la separazione opera/ autore a cui l'arte ci aveva abituati smette di essere tale: il simbolismo a cui ora l'autore ricorre si presta a una pratica ermeneutica aperta, in contrapposizione al messaggio univoco che anteriormente l'opera faceva trapelare al grande pubblico, seppur col ricorso a figure retoriche come l'allegoria o la metafora.

caso della musica o della *performance*). In questo senso, un'opera d'arte "forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato" è aperta, con possibilità per svariate interpretazioni: "La poetica dell'opera "aperta" tende a promuovere nell'interprete "atti di libertà cosciente", a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura una propria forma" (Eco, 1962: 35). E torniamo a sottolineare che non si tratta solo di un'apertura in senso strettamente ermeneutico, come conferma Daniela Nicolò, per cui l'evento non disfa nel gioco linguistico, né si ferma al contenuto, ma apre mondi, li configura costantemente con la sua presenza. L'opera, continua Nicolò "determina processi di espropriazione, di divenire, si interroga spesso sulle sue stesse dinamiche di costruzione" (Motus, 2010: 50).

Chiudiamo questo primo approccio sulla poetica dello spettatore specificando innanzitutto che non ha la pretesa di esaurire l'argomento (trattasi di una delle colonne portanti della pratica e riflessione sulle arti sceniche dal XX secolo), cercando di desumere dal concetto di "apertura" quale sia il fattore della politicità in questo senso. Abbiamo già premesso che Motus, tra le altre cose, si è creato soprattutto agli esordi un suo pubblico, portando a teatro un *target* di pubblico che al contrario forse non vi avrebbe acceduto (questo sempre per un discorso legato alla cerchia elitaria che ormai le arti sceniche si sono costruite intorno). Abbiamo visto come lo hanno fatto: popolando spazi altri, generando eventi multidisciplinari, organizzando festival che portavano "in una campagna che non è provincia" la novità che chissà il potenziale spettatore aspettava.

Lo ha fatto anche con l'intertestualità delle proprie composizioni. E su questo punto ci facciamo supportare da De Marinis, che individua due tipi di "apertura": da un lato ci sono i testi d'avanguardia, sperimentali, nei quali "l'alto tasso d'indeterminatezza e la non rigida predeterminazione dei

percorsi di lettura, corrisponde non a un ampliamento effettivo della cerchia dei tipi di lettori desiderati, ma ad una loro più o meno drastica restrizione". Il lettore è in questo caso chiamato a "riempire i vuoti" lasciati dal testo, a cooperare non nel senso in cui Eco suppone in *Lector in fabula*, ossia come operazione strutturale all'esercizio stesso della lettura, ma ad attualizzare, contestualizzare le potenzialità del testo. Si richiede qui una competenza enciclopedica: "in questo senso ha ragione Eco quando insinua che, in realtà, non c'è niente di più chiuso di un'opera aperta", aggiunge De Marinis. Poi ci sono quei testi (Wilson, Barba, Brook, Grotowski) "nei quali l'apertura sul piano interpretativo corrisponde ad una apertura reale anche sul piano della ricezione concreta, vale a dire ad un allargamento effettivo del numero dei "lettori" autorizzati" (De Marinis, 1982:193).

E proprio con Eugenio Barba, citato da Massimo Marino, mettiamo il punto finale a questo approfondimento sullo spettatore:

Uno dei totalitarismi più raffinati del nostro tempo è l'obbligo di chiarezza, il disprezzo per lo stato del non-capisco, la generale condivisa svalutazione dell'esperienza dell'incomprensione e dei suoi effetti segreti che spingono a scelte decisive nella nostra vita. Il culto della chiarezza, che servì a illuminare le menti, oggi contribuisce a ottenebrarle. Ogni volta che accendiamo la televisione, che apriamo un giornale o che ascoltiamo un politico o un esperto, il mondo ci viene presentato come qualcosa che è stato compreso e che può essere spiegato. Ogni informazione ci fornisce fatti coerentemente interpretati, commentati, pronti per essere classificati. (...) Chi parla o scrive teme soprattutto di non essere chiaro (Barba, citato da Marino, 2012:94-95).

Quella dell' "educazione" dello spettatore è una vecchia questione su cui già Brecht aveva detto la sua: rifuggire il teatro mimetico, di rappresentazione, quello che lui chiamava "teatro gastronomico", significava rendere più difficile la comprensione dell'opera per lo spettatore, soprattutto quando si tratta di un pubblico popolare e quando,

tra le istanze del teatro, se ne propone proprio l'accesso a tutti. Ma abbassare il prezzo del biglietto non basta: come dice Daniela Nicolò, bisogna “avere fiducia” nel proprio pubblico, abituarlo ad un'arte che richiede la sua cooperazione, che non gli “serva” il racconto già impacchettato e pronto all'uso. Educarlo, dunque, ad un'estetica elevata, non istruirlo su che posizione mantenere nell'economia generale della società. Perché tra educazione ed istruzione c'è una grande differenza.

2.5. Politica teatrale e contesto produttivo/organizzativo

Il titolo di quest'ultimo paragrafo è lo stesso con cui abbiamo denominato tutta la sezione dedicata alla politica teatrale di Motus: vogliamo mettere in manifesto come la parabola del gruppo rispetto al rapporto con le istituzioni sia in qualche modo identificabile con la sua politica teatrale. La nostra ricerca, che segue uno schema quasi sempre circolare, si caratterizza per un esordio in cui mettiamo in rilievo la relazione delle arti sceniche con le istituzioni, proprio in quanto rito/teatro sono fondanti della comunità. Abbiamo specularmente sottolineato questo rapporto anche nella tappa dedicata alle “nuove leve”, in cui è emerso il carattere alternativo e propositivo degli esordi di Motus. Completiamo il segmento sulla politica teatrale della compagnia facendo una sorta di punto proprio sulla questione della relazione di questa con il contesto produttivo/organizzativo:

- Primo periodo (1991-1999), già delineato nel profilo storico, che inquadra Motus come nuova leva del teatro sperimentale italiano facente parte della cosiddetta “Romagna *Felix*”: alla produzione di spettacoli si

accompagna una fervida attività organizzativa, con partecipazione e creazione di eventi tra cui spicca il Festival Crisalide a Bertinoro;

– Pur mantenendosi al margine dei grandi circuiti del *main stream*, Motus inizia a percepire i contributi ministeriali nel 2000: questa è la data in cui la compagnia esce dallo stato di quasi auto-finanziamento.

– Continuando ad essere co-prodotto da Festival dell'area “alternativa”, Motus si impone come una delle realtà sperimentali più apprezzata nel panorama italiano. Nel febbraio 2002 esordisce in una sezione della Biennale di Venezia *Twin Rooms, in co-produzione con la stessa*.

– Non è forse un caso che il primo paese straniero a produrre uno spettacolo del gruppo sia la Francia, dove la tendenza del “post-politico” (e post-moderno) della compagnia gode di ottimo *feed-back* da parte di pubblico e critica. *L'Ospite* viene prodotto dal TNB nel 2004. L'opera da cui parte il processo di scrittura è il romanzo *Teorema*, di Pasolini.

– 2011: *Alexis. Un a tragedia greca* viene rappresentato a New York, dove ottiene un successo di critica/pubblico forse inaspettato, che apre le porte per un *tour* che porterà la compagnia dal Giappone al Brasile. Judith Malina assiste ad uno dei “contest” e chiede di partecipare al progetto. Ne nascerà *The Plot is the Revolution*, ultima opera che analizzeremo nella nostra ricerca.

– 2011: Le agitazioni politiche del mediterraneo sfociano in Italia nella succitata occupazione di vari spazi: Motus appoggia quella del Teatro Valle, nonché partecipa direttamente a quella di Macao, a Milano. È l'ultima tappa su cui ci soffermeremo e che ci permetterà una riflessione/ricognizione sul teatro come servizio pubblico. L'occupazione del Valle è scaturita, tra le altre cose, in una co-produzione Motus-Valle Occupato (facente parte de “Animale Politico Project”).

Nasce un nuovo soggetto giuridico: la Fondazione Teatro Valle Bene Comune, (che non sarà riconosciuta dal prefetto di Roma), che afferma

l'importanza del teatro nella comunità (ma già lo avevano proposto Grassi e Vilar): cosa cambia rispetto alle precedenti proposte? Se nella loro proposta Grassi e Vilar paragonavano l'importanza del "teatro pubblico servizio" al gas e alla centrale del latte, le nuove rivendicazioni sono ancora più contundenti: "Il teatro come l'acqua", si legge, in riferimento al referendum che il 10 giugno 2011 aveva sancito il no degli italiani alla privatizzazione dell'acqua (bene comune su cui la commissione Rodotà-Mattei aveva determinato le valenze giuridiche). Ma, rivendicazioni a parte, il *focus* si sposta ora sulla gestione partecipata: non più dicotomia pubblico/privato, ma scelte che nascono in sede di assemblea, in cui tutti i cittadini sono chiamati a partecipare. Ancora circolarmente torneremo su questo tema: ultima, determinante, istanza per la definizione di una nuova idea di politicità teatrale.

3. Poetica: "Si passa da una fase in cui si cerca di interpretare il mondo ad una fase in cui si cerca di cambiarlo"

Vedremo in questa parte di fare il punto sul quadro teorico e sulla dimensione propriamente drammaturgica che Motus elabora con dinamiche e metodologia di ricerca personali ed inediti.

3.1. L'idea del viaggio come immagine-guida

Prima componente del percorso che stiamo delineando è l'immagine-guida del viaggio, intesa in senso simbolico, ma anche letterale: dal “camminatore” beckettiano ai viaggi *on the road* di Enrico e Daniela tra New York e la California, dalla ricerca del “vuoto” del teorema pasoliniano nel Sahara, fino all'incursione nel quartiere di Exarchia ad Atene immediatamente dopo l'uccisione del giovane Alexis⁹⁵: il moto incessante si è manifestato sotto varie forme, potremmo definirlo il sostrato su cui germogliano tutti i progetti più riusciti e più applauditi della compagnia. L'attraversamento di più territori inteso come sfida alle facili e vendibili categorizzazioni di genere imperanti nel teatro ufficiale, la sperimentazione costante sulle tecniche di narrazione oltre che sull'oggetto, l'errare intorno ad una idea tematica senza limiti disciplinari e senza imposizioni ideologiche o commerciali: la metafora del viaggio come spirito guida dell'esercizio artistico ben potrebbe identificarsi con la nozione del “modo” politico del fare teatro che stiamo cercando di definire. Dire Motus equivale a parlare di un nomadismo che si esplicita sotto varie forme, prima tra tutte il nome scelto dalla compagnia, epitaffio che corrisponde già ad una dichiarazione d'intenti.

Definiamo “comparativo” il metodo di ricerca che caratterizza le composizioni del nostro collettivo, in quanto ben si adatta agli elementi fin qui esposti, benché non ci sia traccia di questa definizione nei documenti analizzati: la consideriamo una nostra deduzione sulla base della

⁹⁵ Nel dicembre 2008, proprio mentre si stavano facendo le prove intorno alle figure di Antigone e Polinice, arriva la notizia da Atene: l'uccisione di un giovane quindicenne anarchico per mano di un poliziotto nel quartiere Exarchia, esaspera la già tesa atmosfera per le strade. Motus decide di irrompere telecamera in mano: con questo materiale si creerà un ulteriore livello nel percorso di scrittura intorno al tema della rivolta nel contemporaneo.

mappatura appena delineata, un termine riassuntivo e paradigmatico rispetto ai meccanismi fin qui esposti.

In un testo di George Steiner intitolato “Che cos'è la letteratura comparata?”⁹⁶ troviamo qualche breve indizio che ci può essere utile per capire meglio l'analogia che azzardiamo.

Ogni atto di percezione di una forma significativa nel linguaggio, nella musica, nell'arte, è comparativo. La cognizione è una ricognizione, sia nel senso platonico elevato di ricordo di verità anteriori sia nel senso psicologico. Cerchiamo di capire, di situare l'oggetto che sta davanti a noi – il testo, il quadro, la sonata- nel dargli contesto, comprensibile e formativo, di esperienze già avvenute e a esso correlate. Intuitivamente cerchiamo l'analogia, il precedente, i tratti "famigliari" che riallacciano un'opera per noi nuova ad un contesto riconoscibile (...). Nel percepire l'intelligibilità, nella reazione che suscita in noi, non vi è mai una nudità adamitica (Steiner, 1994).

La scelta di una o più idee-guida si accompagna sempre ad una ricerca sull'oggetto caratterizzata dalle già succitate molteplicità e apertura: si attraversano opere, discipline e linguaggi con una spinta allo stesso tempo centrifuga e centripeta. Si desborda intorno ad un tema mentre si cerca di sintetizzarne e contrarne l'essenza in un'immagine o un'azione che lo evochi, senza cadere nel facile rimedio della *mimesis*.

Con il progetto *Overhead Orpheus*, incendiato dalla miccia della poesia rilkiana, si attraversava il mito ricorrendo alla filosofia di Blanchot ed al cinema di Cocteau e Ferrara; con *Rooms* era il tema della stanza d'albergo il nucleo da qui si dipanano le spirali che poi formeranno una cucitura complessa e multistratificata: la stanza di motel asettica, non-luogo per eccellenza del mondo contemporaneo, sarà visitata con un

⁹⁶ Conferenza tenuta all'Università di Oxford in apertura del corso 1994/1995. Testo disponibile nel sito <http://www.stefanomanferlotti.com/File/STEINER.htm> (Consulta: ottobre 2014).

inquieto furore da cui si dilateranno differenti e complementari tematiche, sfocianti in una creazione in cui l'esplosione del linguaggio cinematografico è solo uno degli elementi che ne decretarono il successo⁹⁷. In questo progetto, il cui *input* fu un viaggio in America di Enrico e Daniela, il lavoro di *tessitura* della drammaturgia si compose a partire da frammenti di romanzi di letteratura postmoderna americana, citazioni da film di Abel Ferrara, influenze filosofiche di Hannah Arendt. Stesso discorso con *Syrma Antigone*, fino ad ora la creazione più esportata e lodata anche a livello internazionale: la ricerca letteraria sul mito dell'eroina greca, si intreccia a quella della legittimità della rivolta nel XXI secolo, supportata dalla riflessione filosofica di Agamben su quanto le moderne democrazie possano decidere quale vita sia degna di essere vissuta (“Lo Stato non può decidere”, dirà Silvia Calderoni in *Alexis. Una tragedia greca*) e parallela all'uccisione del giovane anarchico Alexis in Grecia. “Chi è per te Antigone?” chiedeva Silvia al pubblico: per questo parliamo di “metodo comparativo”, al non trattarsi di una semplice trasposizione scenica del testo, ma di un tentativo di entrare nei meandri di un nucleo tematico esportandolo al di fuori delle frontiere spaziali e territoriali. Antigone, la dissidenza, l'atto d'amore come atto legittimo, possono trovarsi dappertutto.

Ricapitolando: l'idea del viaggio come strumento conoscitivo, l'attraversamento di territori che si concretizzano in una scrittura e pratica scenica multidisciplinare e rizomatica: questo l'assioma che ci riconduce sia alla scrittura intorno al Testo Drammatico, sia a quella del Testo Spettacolo.

⁹⁷ Per il “Progetto Rooms” il gruppo vinse nel 2001 il Premio Ubu, conferito proprio “per il gioco di sdoppiamento delle immagini”.

3.2. Il Testo Drammatico: dal ricorso ad una testualità di origine non teatrale alla messa in scena di Shakespeare

Nell'addentrarsi nel territorio della scrittura scenica di Motus si estrapola sin dal principio una caratteristica, che sarà quasi una costante: gran parte delle produzioni si edifica sul ricorso ad una testualità di origine non teatrale. Questo rappresenta da un lato un elemento di rottura con la recente tradizione del teatro di regia, dall'altro una eredità del Nuovo Teatro e della sperimentazione che da Artaud ha cercato di fare a meno della "dittatura dei classici". È fattore che posiziona le produzioni del gruppo in uno spazio non facilmente abbordabile se si cerca di avvicinarlo con i soliti strumenti che le discipline teatrali offrono, quantunque si tratti di approcci metodologici come quello rappresentato dalla semiotica teatrale. Abbiamo specificato sul perché della scelta della semiotica come strumento di lavoro per l'analisi testuale delle creazioni di Motus: *in primis* la proposta pluridisciplinare di cui si fa portatrice, indispensabile nel caso di un gruppo come il nostro⁹⁸, (vedremo subito quanto variegato sia il repertorio da cui attinge), proposta che sfocia nell'assunzione del testo spettacolare (d'ora in poi TS) come oggetto di studio⁹⁹, a discapito del testo drammatico (d'ora in poi TD) da sempre privilegiato sia dagli studiosi

⁹⁸ "L'analisi testuale dello spettacolo si pone, nella nostra concezione, come punto d'incontro pluridisciplinare sull'oggetto teatro, utilizzando tutti i possibili apporti, ma sulla base e all'interno di un paradigma teorico ben definito, quello della semiotica del testo" sostiene De Marinis, segnalando il problema che potrà derivare dalla relazione dell'analisi del TS con le tradizionali scienze dello spettacolo "dalla storia del teatro alla teatrologia (estetiche, poetiche), alla critica" (1982:15).

⁹⁹ Proprio sull'assunzione del TS come oggetto principale d'analisi da parte della semiotica del teatro, ossia dello spettacolo come testo, segnaliamo lo studio di De Marinis (1982, 60:112).

che dai creatori stessi¹⁰⁰. Ma la semiotica stessa presuppone un problema: “La semiotica è scienza dei segni, nella loro costituzione in significante e significato. È una scienza totalmente della presenza (...) applicata a un oggetto, lo spettacolo, il cui statuto almeno in gran parte è l'assenza” (Ruffini, 1978: 36)¹⁰¹. È però ugualmente funzionale al nostro discorso, in quanto ci permette di confermare la caratteristica di maggiore spessore che stiamo cercando di rinvenire: la sperimentazione sui linguaggi, intesa non come concretizzazione dei “vuoti a riempire” offerti da un testo letterario, quello drammatico, concepito dall'autore proprio per permettere quest'esercizio nella fase di messa in scena (abbiamo già specificato su questa differenza fondamentale tra Testo Letterario e Testo Drammatico).

Abbiamo dunque una scrittura scenica che non si occupa di riempire

¹⁰⁰ Segnaliamo ancora lo studio di De Marinis per un approfondimento sulla “polemica” che vede da una parte le tendenze che mettono il TD “in posizione di privilegio e di superiorità assoluti rispetto alle sue transcodificazioni spettacolari, delle quali costituirebbe “l'invariante”, “la struttura profonda” e che presuppone il “privilegiamento delle componenti verbali su quelle non verbali”. Tra questi studi spiccano quelli, citati direttamente dall'autore, di Jansen e Kowzan (1982: 24-27). Aggiungendo un altro esempio, sulla doppia natura del TD: sia Ingarden (1971: 531-532) che Ubersfeld (1977: 13-24), operano una distinzione tra testo e rappresentazione, postulando che lo spettacolo non è solo una concretizzazione del testo drammatico. Il Testo Drammatico presenta una doppia polarità, in quanto costituito da un testo principale (i dialoghi) e un testo secondario (le didascalie): il secondo spazio è quello che il regista dovrebbe concretizzare e attualizzare utilizzando i linguaggi scenici, in quanto la rappresentazione offre, come già sottolineato, la possibilità di usare più linguaggi, a discapito del testo drammatico che può ricorrere solo a quello verbale, dovendo obbedire alla linearità che questo comporta e che il regista invece può eludere. Anche Ruffini si riferisce all'ambiguità del Testo Letterario Drammatico, d'ora in poi LTD, come elemento discriminante per riconoscerlo: l'ambiguità è determinata dalla differenza tra soggetto dell'enunciazione (autore) e soggetto dell'enunciato (personaggi) (Benveniste, citato in Ruffini: 1978: 106).

¹⁰¹

“La lingua non ha spessore. Lo spettacolo invece, inteso anche, limitativamente, come costituito di segni, ha spessore (...). *Lo spettacolo è bi-dimensionale, laddove la semiotica rigorosa è scienza mono-dimensionale*” E ancora: “*La semiotica rigorosa è scienza della successione lineare: lo spettacolo è (almeno anche) interazione bi-dimensionale. Semiotica/teatro: presenza/assenza, mono/bi-dimensionalità, linea/spessore*” (Ruffini, 1978: 34-35-36) (Corsivi dell'autore).

gli interstizi che il TD offre sotto forma di didascalie, seppur la drammaturgia contemporanea offra interessanti ed alternative proposte al riguardo¹⁰²: seguire il processo che dal TD porta al TS è un percorso di cui la semiotica del teatro ci ha aperto le porte contribuendo in questo senso con una mole di studi non indifferente, ma che nel nostro caso dovrà flessibilizzarsi ai materiali da cui Motus attinge: il materiale testuale a cui guarderemo sarà di tipo letterario non drammatico nella maggior parte dei progetti che abborderemo, per questo il nostro lavoro dovrà fare ulteriori digressioni in questo senso nei prossimi paragrafi, che saranno orientati proprio con l'obiettivo di rinvenire in che modo il collettivo concretizza col testo spettacolare le immagini-guida che ne innescano la procedura.

Su questo proposito abbiamo già menzionato le ragioni che spingono Daniela ed Enrico a scegliere un autore piuttosto che un altro (inutile ripetere che per autore intendiamo la scrittura nel senso più ampio e interdisciplinare possibile), ragioni che hanno più a che vedere con un innamoramento intellettuale che con la consequenzialità logica o il commissionamento, in quanto non basta l'attinenza tematica per decidere di decantarsi per una opera piuttosto che per un'altra. Cercare quindi di etichettare "l'archivio dati" da cui il gruppo estrapola e costruisce il proprio mondo (sarebbe forse più opportuno dire "apre ad altri mondi"?) è impresa vana: ci si addentra infatti in un territorio vasto, che spazia da un ambito all'altro, che rompe i muri tra generi, che non ammette terminologia che indichi l'appartenenza. Qual è quindi il filo che congiunge tutte queste estremità? "La tematica funziona come argine, che però non amiamo fortificare troppo, dato che anche gli "straripamenti" portano spesso alla riscoperta di nuovi territori e alla loro radicale trasformazione" (Motus in

¹⁰² Inesistenti nella tragedia attica, le didascalie hanno acquisito sempre più importanza, riflesso anche della nuova figura professionale affacciata nelle arti sceniche: il regista. Beckett scrive addirittura un'opera costituita di sole didascalie, *Atto senza parole*.

Molinari, Ventrucci, 2000: 54).

E questo nomade errare tra paesaggi e spazi, si arricchisce col passare degli anni di densità e complessità, imboccando in una scrittura scenica sempre più multi-livellare e multi-stratificata. Parallela a questa parabola corre quella dell'idea-guida dello spettacolo: se fin dagli esordi l'operato della compagnia si caratterizza per l'apertura ad una dimensione impura, col ricorso all'intersezione di arti e linguaggi (ed il conseguente rifiuto della supremazia di quello verbale), sfociando nella creazione di paesaggi visivi e tappeti sonori che trovano nella molteplicità la loro linfa vitale, ebbene questa molteplicità si incuneerà anche nella scelta tematica. Con *l'Occhio Belva* ('95) si edificava lo spettacolo inseguendo l'ossessione di Beckett per il tempo, concretizzando l'immagine-guida del "viaggiatore errante".

Con *Catrame* ('96) si iniziava l'esplorazione del territorio che ruotava intorno a certi paradossi della contemporaneità, come la rottura della separazione pubblico/privato derivata dall'ipertrofia tecnologica (Ballard); la insopportabile linearità dell'incessante produzione capitalistica tipica del consumismo occidentale (Baudrillard) , il grido deforme rappresentato dalla pittura di Bacon; con *Orlando Furioso* ('98) si attraversava l'animalità del desiderio e si iniziava ad intravedere una rete tematica rizomatica che si esalterà posteriormente. Prendendola in prestito da una pubblicazione su Deleuze denomineremo questo nuovo soggetto della riflessione come "tecnofilosofia", o "nuova antropologia filosofica": da Baudrillard alla letteratura fanta-scientifica, allo stesso Deleuze, è un campo che include l'approccio trasversale sulle nuove problematiche e prospettive che l'incremento della relazione con la tecnologia sta delineando, un'ipertrofia che ha aperto a immaginari che rappresentano quasi un punto di non ritorno nella storia dell'umanità.

Da *Orpheus Gance* ('99) e *Rooms* (2000) in poi dunque il discorso si

farà ancora più complesso, non solo agli occhi di un'analisi formale, ma anche per il concorso parallelo di più elementi sotto il profilo dei contenuti: si comincia da una tematica per poi estendersi, ma le trame di quest'esplosione si intessono numerose attorno alla contemporaneità decadente, strutturata in modo da richiedere all'uomo uno sforzo sovrumano (o post-umano?) mascherato dietro all'illusione del benessere; la critica della società borghese, la “decadenza dell'Occidente tra le braccia dell'America” consumista e malata; ma anche, e questo è l'elemento più significativo, la riflessione sul proprio fare arte, la meta-narrazione che svela il ventaglio di tecniche che si possono usare per raccontare una storia, sempre allegando il proprio rifiuto per la linearità:

Chiamiamo drammaturgia tutto quello che concerne i vari livelli di senso, il livello teorico, la ricerca di materiali, libri, referenze (...) Drammaturgia è la tensione verso una coerenza di segni, fatta anche di piccole cose. Si tratta di coerenza visiva, non solo testuale. C'è anche una drammaturgia degli oggetti e tutto si gioca in un equilibrio tra le cose: gli oggetti della casa, i pezzi della casa, gli attori, il suono...(Motus in Molinari,Ventrucci, 2000: 56).

Ogni progetto inizia sempre con una forte ricerca intorno al tema-idea, suscettibili di cambiamenti nel corso della composizione, che si va stratificando, come una polifonia. Si accumulano immagini, testi e letture, suggestioni, espressioni e parole che saranno citati direttamente, con un agire molto simile a quello della composizione musicale:

È un processo sommatorio, ecco, come un brano di musica elettronica -da poco abbiamo preparato un intervento per una rivista dal titolo B.P.M (battiti per minuto) – partiamo da un'idea, che è ossatura, ritmo-base, su cui lentamente si inseriscono altri ritmi/interferenze, che progressivamente lo complicano. La base rimane sempre la stessa, ma lentamente viene sommersa da altre sonorità che si sovrappongono e nell'insieme producono qualcos'altro, che non è più semplice somma ma è un tutto gestaltico ben più complicato.

La forma di procedere è inevitabilmente connessa al presente che il gruppo esplora: non solo coerenza tra forma e contenuti, ma anche tra pratica e contenuti. Il rizoma e l'inter-testualità, conseguenze inevitabili della cultura cibernetica di cui non possiamo non definirci figli: “è sempre la nostra generazione a essere protagonista del trapasso alla realtà POLISTRATIFICATA dello schermo del computer” (Motus, 2010: 9) (maiuscolo dell'autore). Una realtà molteplice, quella del computer, che apre finestre e collegamenti seguendo uno schema appunto rizomatico, che si espande con un movimento “a rete”, superando il vecchio modello che edificava il discorso linearmente, in analogia col moto verticale dell'albero:

La struttura compositiva è più vicina quindi a una serie di finestre interrelate, più che una sequenza lineare, così come l'alternarsi delle varie situazioni sceniche fugge ogni possibile appiglio narrativo. Non riusciamo, non possiamo più raccontare/rappresentare delle storie: ci interessa dare impulsi, sollecitazioni, aprire delle porte e lasciarle aperte, per dare la possibilità al pubblico di chiuderle eventualmente o di aprirne altre ancora (Motus, 2010: 19).

Accumulo di materiali e segni, quindi, in un vagabondare tra i territori culturali culla (o tomba?) del presente: un “virus del qui e ora” che invade il gruppo, che si spinge armato della furia tipica degli anni giovanili. Il delirio della società contemporanea, accecata da un consumismo che si rivela però insufficiente, in cui la barriera tra pubblico e privato perde sempre più drammaticamente la propria effettività, in quella malata ricerca di visibilità sfociata nell'uso ormai vitale e quasi organico dei mezzi di comunicazione (dalla febbre da *reality* ai *social networks*: il simulacro ha definitivamente soppiantato la realtà).

E questo vagabondare, moto incessante, convergerà anche nella messa in scena di alcuni TD, elemento determinante del “modo” del fare politico del gruppo: quando si raggiungono soluzioni che ne caratterizzano troppo l'operato, si cambia rotta, controcorrente rispetto a tanti autori che invece ricercano proprio di imporre una certa visibilità della propria poetica (che si traduce anche in “vendibilità” dei propri prodotti, nonché maggiore affluenza dell'attenzione dei critici, ma sono due discorsi complementari, in cui l'uno si configura come nesso causale dell'altro)¹⁰³.

Il primo esperimento di questo tipo coincide con Genet, di cui si mette in scena *Splendid's* (2002), e sarà determinante ai fini di un cambiamento del paradigma, che troverà definitivo approdo nelle produzioni seguenti. “Lo spostamento dello sguardo verso Sud”: se il testo di Genet in questione non rappresenta uno dei vertici della sua produzione, l'incontro con l'autore francese sarà l'occasione per imbattersi nelle sue opere più impegnate e politiche, che Daniela ed Enrico metabolizzeranno a loro modo, facendone la base di un cambiamento di rotta radicale nelle scelte tematiche della compagnia. Con Pasolini, autore che verrà subito dopo, da un lato si approfondirà il discorso della critica della borghesia già iniziato con *Rooms*, “dell'agonia dell'Occidente tra le braccia dell'America” (che vede nella letteratura di DeLillo il suo vertice), nonché della “banalità del male” magistralmente raccontata da Hannah Arendt; dall'altro si darà avvio ad una fase in cui l'orizzonte della propria scrittura si staglierà oltre a quel centro rappresentato, appunto, dalla classe borghese, scavalcandolo in direzione di quelle periferie urbane

¹⁰³ Riferendosi al procedimento dell'autocitazione: “il regista allude ad uno spettacolo precedente, riprendendone qualche elemento (dei costumi, un modulo recitativo, degli accessori, un attore), l'attore si rifà ad una sua interpretazione famosa. Questo dell'autocitazione è un fenomeno che sviluppa, spesso abnormemente, nel caso di autori, registi ed attori noti e affermati, che cercano così di imporre un loro “stile”, un genere, addirittura una scuola, a volte, o che nascondono nel ripiegamento manieristico ed estetizzante su se stessi le crisi della vena creativa e l'abbandono della ricerca” (De Marinis, 1982: 152).

italiane ed europee su cui si ergeranno il progetto dedicato all'autore/ regista friulano e (X) *Ics. Racconti crudeli della giovinezza* (2005-06), in cui si rinuncia addirittura ad un testo di partenza per creare degli eventi teatrali eretti proprio sul viaggio nelle zone suburbane delle province europee.

In continuità con questo progetto Motus incontra Antigone: il mito della giovane dissidente, esempio di poetica rivolta, accompagnerà la composizione scenica del collettivo (che vede ormai Silvia Calderoni come pezzo fondamentale nelle strategie di scrittura scenica) sarà alla base di un processo che rappresenta una svolta in varie direzioni: progetto che si evolve in tre “contest” in cui al quasi vuoto scenico si accompagna una forte ricerca fisica e testuale, e che sfocia in uno spettacolo in cui i dispositivi tecnologici tornano ad avere una nuova funzione, soluzione già avviata con (X) *Ics*: la sperimentazione sui linguaggi cede il passo ad una funzionalità più orientata verso il documentario, ma ciò che interessa in questa sede è l'uso di un TD di partenza: si sceglie la versione brechtiana del mito di Antigone, che, a differenza della equivalenza Antigone/Creonte presupposta da Sofocle, è intrisa di caratteri fortemente politici: il fine della guerra mossa dal re di Tebe è il saccheggio delle mine di Argo. Anche per “Animale Politico Project” si ricorre ad una versione de *La Tempesta*, di Shakespeare, poco ortodossa: si lavora infatti su *Une Tempête*, rilettura di Aimée Césaire in chiave post-coloniale.

Vediamo, in definitiva, che i materiali da cui scaturiscono i progetti, su cui si tessono le trame della drammaturgia, sono in prevalenza di origine non teatrale (abbiamo filosofia, sociologia, letteratura, cinema), ma, coerentemente ad una poetica che individua nel moto la propria essenza, si approda anche a dinamiche più strettamente “di regia”. Cerchiamo ora di delineare le altre linee portanti delle strategie compositive.

3.3. La meta-fiction, la riflessione sul proprio ruolo di creatori, l'intertestualità

Le citazioni nelle mie opere sono come rapinatori in agguato sulla strada che attaccano il passante con le armi e lo alleggeriscono delle sue convinzioni.
Walter Benjamin¹⁰⁴

Abbiamo quindi introdotto un elemento essenziale della scrittura drammaturgica di Motus, ossia la complessità tematica e testuale che riesce ad elaborare con sempre maggior precisione. Abbiamo già delineato ad un primo livello i contorni degli spazi dentro ai quali possiamo circoscrivere i meccanismi di scrittura e abbiamo introdotto su quello che non possiamo che approfondire in un discorso a parte: la riflessione sul proprio fare arte. Se da un lato la filosofia francese e la letteratura *cyberpunk* ci offriranno nell'analisi delle prime opere materia tematica, col nostro procedere appariranno sempre più chiaramente le corrispondenze tra forma e contenuto, che vedremo riflesse sui metodi di narrazione. La produzione letteraria e cinematografica a cui ci avvicineremo ci daranno interessanti spunti per ciò che riguarda l'individuazione dell'immagine-guida, ma soprattutto come suggerimenti per la tessitura della forma della messa in scena: al tema dello sguardo e del simulacro si aggiungerà quello della *meta-fiction* che sarà un altro punto di svolta nella traiettoria della compagnia. L'importanza dello sguardo e della visione

¹⁰⁴ Citato a sua volta da Agamben (1994: 157).

sono noti già dalla prima creazione di un certo rilievo, *L'Occhio Belva* ('95), e continueranno ad avere un ruolo predominante nelle opere successive, creando un concorso di tecniche ed esperimenti in cui la critica al simulacro da un lato e lo svelamento della “menzogna teatrale” e della propria presenza di autori dall'altra, saranno una delle materie di maggior rilevanza. Da *Orpheus Glance* (1999) in poi il gruppo decide di complicare le dinamiche di narrazione, aggiungendo al lavoro tutta la dimensione meta-narrativa, specchio della propria riflessione, continua, sul fare arte, divenuta ormai segmento indivisibile di tutte le composizioni (elemento anche questo di rottura col principio di “chiusura” delineato da Ruffini: nel TLD niente di extra entra, né l'autore, né la storia ecc.)¹⁰⁵. Nella scrittura di *Motus* troviamo quindi tra le righe anche *Motus*: emerge come “straniero interno”, come sguardo o voce che si interroga sulla statura della propria presenza nell'opera stessa, mutuando questo elemento soprattutto dalla meta-fiction americana, su cui inizia a lavorare soprattutto a partire dal “progetto Rooms”. Nelle opere degli autori postmoderni come DeLillo l'autore si ritrae nell'opera, scopre dinnanzi al lettore quella sorta di “crisi” e di interrogativo costante sui metodi di narrazione, per cui che scrive diventa quasi personaggio dell'opera. La fascinazione per questo tipo di letteratura che si interroga sull'arte e sulle dinamiche compositive ha densamente assorbito *Motus*, prima che l'incontro con Genet e Pasolini facesse sfociare il suo teatro in una maggiore necessità di realtà, intesa come mondo da rappresentare senza filtri autoriali, come confermeremo nei capitoli sesto e settimo.

Tornando alla *meta-fiction*: la ricerca sul come far emergere questo

¹⁰⁵ “Niente può entrarvi nell'extra-testo: ciò che è fuori è estraneo. Biografia, personalità dell'autore, contingenze storico-culturali, non possono essere introdotte per spiegare il testo. Esso è un universo, ma è anche il solo universo esistente: la chiusura si pone come limitazione, in senso topografico, di uno spazio (testuale) come unico spazio dato” (Ruffini, 1978: 90).

“straniero interno” rappresenta di per sé un sentiero parallelo nelle strategie compositive, che ha dato degli esiti essenziali nella pratica scenica del gruppo e addirittura così caratterizzanti in alcuni frangenti che si è sentita l'esigenza di superarli totalmente per non incasellarsi troppo (e torniamo a individuare in questa scelta un sintomo/risultato di quel “fare teatro politicamente”). L'occhio esterno, l' “occhio belva”, si presenta ricorrendo a un variegato ventaglio di *escamotages*, così come la voce esterna, la voce *off* con cui Motus si racconta: “Lo straniero, interno allo spettacolo, spia, filma, fotografa, descrive, commenta dal vivo o da un display luminoso (com'era appunto in *Catrame*) o entra con la propria voce spezzando lo spettacolo (com'era in *Twin Rooms*)” (Motus, 2010: 106).

Lo svelamento della finzione offre numerosi esempi da cui attingere dalla tradizione teatrale, ma come sempre il gruppo si rivolge altrove, per poi far confluire in scena: faremo numerose digressioni in questo senso, estrapolando materiale dalla letteratura e dal cinema, che come vedremo rappresentano l'ispirazione primaria per il gruppo riminese in questo senso. Ma, come già menzionato, il gruppo opera una torsione che sarà la linea separatoria anche della nostra investigazione, per cui i riferimenti e gli spunti, numerosissimi, che incontreremo nella prima fase, provenienti dagli ambiti autoriali più disparati, si trasformeranno nella seconda trama del nostro percorso di ricerca sulle tracce del gruppo, il quale ci proporrà delle produzioni totalmente concepite ed edificate sul reale. Ma il gioco dello svelamento della finzione non cesserà: vedremo che Silvia Calderoni, *totem* del collettivo dal 2006, ricorrerà al meccanismo dello straniamento brechtiano molto densamente nel progetto *Syrma Antigónes*, l'ultimo di cui analizzeremo le strategie di scrittura scenica (con l'ultimo capitolo, l'VIII, torneremo nel campo extra-scenico dell'organizzazione, affrontando il tema delle Rivolta già introdotto con Antigone e sperimentato con l'occupazione di spazi come il teatro Valle a Roma e Macao a Milano).

Vedremo che più il gruppo si “teatralizza”, nel senso che ricorre ad una messa in scena con una forte ricerca testuale e corporea, lasciando da parte l'universo artistico che lo ha sempre accompagnato, più il suo diventa un teatro politicamente impegnato, con un “dire politico” evidente ed un messaggio di lotta per niente velato. Si entra nella tradizione, si crea con essa una dialettica, ma enfatizzando il fattore rivendicativo.

Letteratura e cinema quindi, accomunati dall'ambiguità, dalla voce *off* che si interroga sulle modalità di narrazione, dall'arrivo di una *troupe* che svela la finzione. Gli esempi sono tanti, e li avvicineremo uno ad uno: dalla *meta-fiction* americana di Don DeLillo e Bret Easton Ellis al cinema di Abel Ferrara, ci interesserà vedere come il gruppo elabora una ridefinizione dei segni originali, una ri-concretizzazione scenica di dati visivi o letterari, che ruolo abbia nello specifico di ogni opera lo “straniero interno” che può fungere da meccanismo di “straniamento” dal testo originale o catalizzatore di differenti punti di vista o “articolazione di un pensiero esterno che riesce a definire lo scarto tra le varie visioni” (Motus, 2010: 122). Lo “straniero interno” quindi, incarnato nella la voce *off* che svela al pubblico l'artificio della rappresentazione, o dalla telecamera che improvvisamente entra in scena svelandola come *set*. Il ricorso a queste tecniche sarà quasi una costante nel cammino che tratteremo, a cui se ne aggiungono altre che sveleremo in questo ultimo e riassuntivo paragrafo, che si costituisce come una ricognizione sulla pratica intorno alla materia testuale letteraria e come un ponte verso l'approfondimento sulle strategie di scrittura scenica.

Tra queste l'inter-testualità e la citazione giocano un ruolo importante, anche se De Marinis, citando Kristeva (1974: 64) fa notare nel suo studio che “Non c'è altra pratica significativa che si ponga, nella stessa misura del teatro, come “campo di trasposizione di diversi sistemi significanti” (1982: 151). Con questo vogliamo specificare che la pratica

intertestuale soggiace all'esercizio stesso della messa in scena, per questo lo studioso ne schematizza, nella stessa sede, i procedimenti in volontari e non: I. Intertestualità sincronica, che si divide in a) volontaria, b) involontaria, che può essere a sua volta esplicita o implicita; II. Intertestualità diacronica, che può ugualmente essere a) volontaria o b) involontaria, esplicita o implicita¹⁰⁶.

Troviamo citazioni dirette di altri autori praticamente in tutta l'opera di Motus: si citano direttamente Ballard e Bacon in *Catrame* ('96), Cocteau e Nick Cave in *Orpheus Gance* ('99), Ferrara in *Twin Rooms* (2001), Brecht in *Syrma Antigone* (2010). Il gruppo stesso definisce i riferimenti diretti e i ritagli di altri testi come "furti", anche se "questo non è importante perché una volta immessi nel flusso si trasmutano, perdono comunque la loro origine, vengono inevitabilmente manipolati" (Motus, 2010: 18). Procedimento tipico dell'arte postmoderna, chissà necessario per trovare una propria metodologia espressiva "Il furto è un atto necessario, sul cammino tortuoso che porta all'espressione", diceva Sarah Kane. Si tratta quindi di un tipo di intertestualità plurima volontaria esplicita, tornando a citare lo studio di De Marinis.

Le citazioni di altri autori si configurano sin dal principio, costituendo uno dei fattori principali di quella dimensione "impura" su cui la compagnia lavora, al dire impura parliamo ovviamente anche di aperta: lo abbiamo visto, si erra tra materiali e territori differenti, usando codici e linguaggi senza preoccupazioni di sorta, si fanno confluire negli spettacoli dati provenienti dal territorio artistico come da quello della cultura pop.

¹⁰⁶ Parla di intertestualità *plurima* (o *multidimensionale*) in quanto "nello spettacolo teatrale, grazie alla molteplicità e alla eterogeneità materiale dei testi che lo compongono, si possono rinvenire citazioni o riferimenti (volontari e involontari) riguardanti i testi estetici più diversi (oltre che, ovviamente, testi culturali non – estetici)". Tra questi testi pittorici, opere musicali, testi letterari. L'intertestualità teatrale è plurima anche in riferimento all'enunciazione "infatti, nello spettacolo teatrale, sono molteplici anche i *soggetti dell'enunciazione intertestuale*: il drammaturgo, il regista, gli attori, lo scenografo, il costumista, il musicista. (De Marinis, 1982: 151) (Corsivi dell'autore).

Ma è grazie ai dispositivi tecnologici che i frammenti esterni entrano di prepotenza nel tessuto narrativo, soprattutto il cinema, la cui dimensione linguistica Motus esplora sin da *Orpheus Glance* ('99), senza ricorrere direttamente al video, quanto più al montaggio ed alle relazioni prossemiche, col desiderio di “rendere lo spazio-tempo teatrale sempre più impuro” (Motus, 2010: 105)¹⁰⁷.

Avvicinandoci allo specifico di ogni scrittura, cercheremo proprio di individuare che tipo di ricollocazione del segno si opera: la mancanza di un Testo Drammatico di base, la cucitura trasversale di più opere e frammenti, implicano una pratica analitica che sia in grado di fare una ricognizione della manipolazione di questi dati¹⁰⁸: non ci soffermeremo su DeLillo, Bacon o Baudrillard col semplice pretesto di trovare una base tematica di spettacoli frammentari che all'occhio di uno spettatore pigro potrebbero sembrare indecifrabili, ma per cercare di capire cosa Motus fa con la loro opera, come confluiscono e si canalizzano in scena testi in principio destinati alla lettura solitaria o alla visione cinematografica. Come un frammento pittorico o una dissertazione sulla natura stessa dell'atto del vedere si possano concretizzare in un atto in cui il corpo, la musica e lo spazio creano una sinfonia che a volte si definisce come risignificazione, altre come esaltazione del segno iniziale.

A questo proposito torniamo sulla citazione di Benjamin che abbiamo usato come epitaffio del paragrafo: Agamben sottolinea, citando Benjamin, come il filosofo tedesco abbia per primo capito il potenziale

¹⁰⁷ Da un intervento di Daniela Nicolò al convegno “Walkie-Talkie”, dedicato alla figura del *dramaturg* alla Scuola Paolo Grassi.

¹⁰⁸ Ancora De Marinis, pur ritenendo questo approccio come legittimo, evidenzia un'obiezione verso una critica che ne fa un uso abnorme: “La caccia al riferimento e alla citazione è anzi una delle esercitazioni preferite da una critica spesso più in vena di sfoggi culturali che interessata seriamente ad approcci analitico-interpretativi coerenti e globali” (1982: 151-152).

delle citazioni, che non servono per “trasmettere e far rivivere il passato”, ma si rivelano come strumento per “far piazza pulita, espellere dal contesto, distruggere” (1994: 157). In questo senso, continua Agamben su Benjamin, in riferimento al teatro epico brechtiano, la citazione di un testo equivale ad “interrompere il contesto in cui esso rientra”, dando luogo allo straniamento, che “ci restituisce la conoscenza delle cose”. Cita Debord, che al *detournement* e al plagio aveva dedicato il capitolo VIII de *La société du spectacle* (1967). Procedimenti che assumono nella produzione discorsiva lo stesso ruolo che Benjamin attribuisce alla citazione: ne raccomanda l'uso nella sua ricerca di “uno stile della negazione” come linguaggio della sovversione rivoluzionaria, ma “non si accorge del potenziale distruttivo implicito nella citazione” (Agamben, 1994: 173).

Ma l'imperativo della citazione e dell'intertestualità andrà trasformandosi in spettacoli sempre più “puliti”, minimali, sia dal punto di vista testuale che spaziale: come già menzionato, il gruppo opera una torsione che sarà la linea che separa la seconda e la terza parte della nostra investigazione, per cui i riferimenti e gli spunti, numerosissimi, che incontreremo nella prima fase, provenienti dagli ambiti autoriali più disparati, si trasformeranno nella seconda trama del nostro percorso di ricerca sulle tracce del gruppo, il quale ci proporrà delle produzioni totalmente concepite ed edificate sul reale. il gioco dello svelamento della finzione però non cesserà: vedremo che Silvia Calderoni, *totem* del collettivo dal 2006, ricorrerà al meccanismo dello straniamento brechtiano molto densamente nel progetto *Syrma Antigónes*, l'ultimo di cui analizzeremo le strategie di scrittura scenica (con l'ultimo capitolo, l'VIII, torneremo nel campo extra-scenico dell'organizzazione, affrontando il tema delle Rivolta già introdotto con Antigone e sperimentato con l'occupazione di spazi come il teatro Valle a Roma e Macao a Milano).

Vedremo che più il gruppo si “teatralizza”, nel senso che ricorre ad una messa in scena con una forte ricerca testuale e corporea, lasciando da parte l'universo artistico che lo ha sempre accompagnato, più il suo diventa un teatro politicamente impegnato, con un “dire politico” evidente ed un messaggio di lotta per niente velato. Si entra nella tradizione, si crea con essa una dialettica, ma enfatizzando il fattore rivendicativo e soprattutto orientando il proprio sguardo su conflitti contemporanei, ma con l'urgenza non solo di presentarli al pubblico, quanto di risolverli.

3.4. L'indagine sociologica sull'*hic et nunc* o “il virus del qui e ora”

Abbiamo scandagliato i segmenti più rappresentativi della scrittura scenica di Motus: dal rifiuto del TD (e ritorno), passando per le immagini-guida che destano l'avvio di un progetto (il viaggio, inteso come forma simbolica a monte del proprio esercizio, ma anche nel senso letterale). Ci siamo già soffermati, con lo scorso paragrafo, sulla meta-narrazione e sull'intertestualità: elementi che formano la compagine in cui stiamo per addentrarci, ossia quella tematica *tout court*, quella “del dire politico”, per citare ancora Mango. L'occhio di Motus, spesso integrato dall'inseparabile compagna di questo ventennio di viaggio, la telecamera, si inoltra nei meandri del contemporaneo, quasi a creare una indagine sociologica sull'*hic et nunc*: “il virus del qui e ora”, citando un antico scritto autografo della compagnia. Con questo paragrafo, sorta di anello di congiunzione, facciamo il punto sugli elementi tematici già emersi, arricchendone la prospettiva: “il discorso critico sul mondo” emerge qui come indagine

sociologica che si delinea a partire inizialmente dal “centro” (territoriale: la metropoli, sociale: la borghesia, filosofico/teorico: il consumismo occidentale, i suoi feticci), per poi interessarsi sempre maggiormente alle aree “sub” connesse a questo centro (le periferie urbane, la periferie sociali): “un decentramento radicale” è il titolo di un saggio di Dort in cui il critico francese delinea il “giro copernicano” sperimentato nella nostra epoca, epoca che vede la fine dell'eurocentrismo: l'Universo è ormai costituito da più parti, di cui l'Europa non è che una, “e precisamente non la più importante” (1965: 198).

Ma ci interessa entrare nel merito di un altro aspetto della poetica di Motus rispetto al “dire”, quello che abbiamo già introdotto come “Motus rispetto alla Storia”: abbiamo visto la posizione del gruppo, della sua nascita ed evoluzione, inquadrandolo nella storia della arti sceniche e nella Storia in generale (denunciando un comune “azzeramento” nel quadro del contesto iniziale), vediamo adesso come il gruppo si posiziona rispetto alla contemporaneità, ma non nel senso della relazione col territorio (lo abbiamo già fatto e lo riproporremo), quanto più nella dimensione interna alla pratica scenica, quella della produzione testuale. Prenderemo in esame, per questa analisi, soprattutto le opere centrali del percorso produttivo del gruppo: quelle che vanno dal progetto *Rooms* a *Syrma Antigone*.

L'*input* per questa riflessione ci è stato dato dai già citati articoli di Dort, in particolare dalla sua riflessione sui “due cammini del teatro politico nell'attualità”: Piscator e Brecht. Ovviamente ci riferiamo alle esperienze dei registi tedeschi con le dovute precauzioni (lo stesso Dort lo sottolinea), al trattarsi di realtà distanti un secolo o quasi dalla nostra. Ma disegnarne la posizione di fondo può essere utile. Sul cammino di Piscator: “Fare della scena il luogo di una storia politica totale, completa”. Citando lo stesso regista tedesco: “L'idea fondamentale soggiacente ad

ogni azione teatrale risiede nell'elevazione al livello della Storia delle scene private; non può che trattarsi di un'elevazione sul piano sociale, politico ed economico” (Piscator, citato in Dort, 1965: 183). Il privato sin erge ad universale, la scena ha il potere di dire tutto . Ma il paradosso di questo teatro è che la scena, nel dire tutto, cristallizza la Storia: “una Storia realizzata e morta” (1965:184).

“Il cammino di Brecht. Non istallare la Storia sulla scena, ma situare la scena e la sala nella Storia. Sostituire un teatro chiuso con uno aperto. Ad un processo di adesione o rifiuto uno di comprensione”. La scena brechtiana è una scena privata, con un orizzonte: la Storia (1965: 186).

E qui subentra la pratica di Motus rispetto al contemporaneo, esercizio di cui anticipiamo pochi lineamenti in questa sede: dapprima poco conciliante con la nozione di personaggio (si inizia ad intravederne un abbozzo con Orfeo), vedremo che le composizioni sceniche contemplano la nozione di personaggio proprio in funzione di questa strategia: dal privato si staglia l'universale, dietro ai frammenti d'esistenza raccontati senza linearità narrativa, emergono frammenti di storia recente o contemporanea, mai attraversata con banale impronta documentaristica, ma con una ricerca poetica complementare a quella politica. Abbiamo allora la coppia protagonista di *Twin Rooms*, estrapolata da *White Noise* di DeLillo ma presentata con vesti inedite, intrappolata nelle proprie paure e false certezze, dietro cui emerge lo sfondo dell'America agonizzante tra le braccia di un sogno esportato globalmente e che altrettanto globalmente si è rivelato incubo. E poi al famiglia de *L'Ospite*: Motus ci racconta la parabola che la vede sprofondare, (letteralmente: lo vedremo con la geniale costruzione scenica), mentre impazza il caos degli “anni di piombo”, di cui lo spettacolo non ci risparmia la memoria delle bombe e stragi di Stato. Dietro la scena privata, fortemente privata, la Storia d'Italia raccontata con frammenti sonori. Schegge impattanti. Stesso discorso con

Antigone: alla famiglia si sostituisce questa volta il giovane Alexis, sullo sfondo il tema della Rivolta che emerge sempre più contundente, visti i risvolti della crisi politica che stiamo vivendo a livello globale (perché è una crisi che scavalca il piano economico, dilaga in quello sociale).

In questo senso il lavoro di Motus lascia sempre più indietro la sola dimensione estetica, entrando in quella etica, situando il proprio lavoro sempre più al di fuori della sola sfera teatrale ed entrando in quella sociale: parliamo di “azione di ritorno del teatro sulla realtà”, citando di nuovo Dort su Brecht, perché “tutta la sua riflessione sul teatro ha come punto di partenza e come punto di arrivo la produttività sociale del suo teatro” (1965: 143). chiudiamo il paragrafo con un frammento dell'articolo di Dort, intitolato “Una propedeutica della realtà”, che ci serve anche come ponte verso il prossimo e conclusivo paragrafo:

Mettere in scena un'opera non è tradurre, più o meno fedelmente, in un linguaggio scenico un testo che già esiste sulla carta: è condurre all'esistenza piena questo testo – un'esistenza diversa per ogni spettacolo. Il lavoro teatrale – quello che trova fondamento nella *Verfremdung*- si fa sulla scena. E l'attore gioca su questa un ruolo fondamentale: non è solo un interprete, è un mediatore. È, precisamente, il luogo ed il mezzo della presa di coscienza. Questo metodo ci propone anche una nuova concezione della relazione tra la sala e la scena, e situa nuovamente l'attività teatrale nella società. A questo proposito troviamo il punto dove chissà la riflessione brechtiana ci apporti qualcosa di nuovo. Un sistema di opera e spettacolo, di edificio teatrale chiuso in se stesso (facciamo un esempio col teatro all'italiana) e su immagini finite sulla nostra vita, questo microcosmo, lo sostituisce con una serie di scambi tra il teatro e la realtà, con una vera collaborazione tra essi, con una rappresentazione aperta.

E vedremo infatti che la traiettoria di Motus si dirige sempre maggiormente verso istanze brechtiane, per cui non abbiamo citato il frammento di Dort per caso, ma proprio per inquadrare quest'ultima (?) fase del percorso che stiamo seguendo. Se nel suo debutto Motus proponeva uno scambio con lo spettatore consistente più che altro nell'invito a fare un personale montaggio dell'opera, oltre che dalla

condivisione dello spazio, concepito sempre come “non frontale”, nelle ultime produzioni questo scambio cambia i connotati, per cui assisteremo ad una richiesta di impegno differente. Le performance del progetto (X) *Ics* iniziavano già prima che il pubblico entrasse nel luogo deputato allo spettacolo, con Silvia a distribuire volantini in cui chiedeva di connettersi con lei con messaggi telefonici; in *Alexis. Una tragedia greca* si termina lo spettacolo invitando il pubblico, molto discretamente, a salire sul palco e partecipare ad una scena in cui si simula una guerriglia urbana (il progetto ruota intorno all'interrogativo sulla Rivolta, su come l'arte possa esserne parte creativa); nel progetto *Animale Politico* si chiede agli spettatori di presentarsi con delle coperte, che saranno via via regalate ad associazioni cittadine che si occupano dell'accoglienza ad immigrati e rifugiati.

3.5. “Interpretare il mondo”, “cambiare il mondo”

Chiudiamo questa parte dedicata alla poetica di Motus con una sorta di ricognizione riguardo all'area tematica. Tornando a citare Lorenzo Mango, che nel suo intervento in *Passione e Ideologia* suddivideva schematicamente il teatro politico in due tipologie, una che propone un discorso critico del mondo e l'altra che propone lo stesso discorso critico, ma in vista di un cambiamento (2012: 32), possiamo dire che a livello di contenuti la produzione di Motus slitta dall'una all'altra tipologia, o potremmo definirle “tendenze”, basandoci sulle *cit * delineate da Hamidi-Kim, per cui abbiamo negli esordi un teatro “post-politico”, che passa gradualmente ad essere “di lotta”: “Si passa da una fase in cui si cerca di interpretare il mondo ad una in cui si cerca di cambiarlo”, parafrasando

ancora Brecht.

Vediamo come Hamidi-Kim definisce la “Cité du théâtre postpolitique”:

Cette cité se fonde sur un pessimisme anthropologique et politique radical, qui invalide les notions de progrès de l’humanité et d’évolution positive de la société, et par ricochet invalide également toute tentative de changement par l’action politique, y compris pour le théâtre. Cette cité se fonde sur une interprétation de la chute du Mur de Berlin en 1989 comme une rupture irréversible, cet événement étant entendu non seulement comme le symbole de l’effondrement de l’idéal révolutionnaire, mais également comme un écho sismique du Mal déjà révélé par la Shoah, puis par la réalité totalitaire de l’Empire Soviétique. Prédomine dans cette cité une conception de la politique et de l’histoire pensées désormais sur le mode de la fin, de l’échec, en rupture avec le passé et n’ouvrant sur aucun avenir qui chante (2007: 808).

Vedremo infatti che il mondo che Motus presenta nelle prime opere che affronteremo, è visto come un mondo sclerotizzato, quasi deformato dalla sua assurdità: l’immagine che si creerà per definirlo sarà edificata sulla pittura di Francis Bacon, che si propone come lente deformato per esprimere il grido quasi bestiale che avvolge il suo nichilismo.

Ma ancora più interessante è la prefigurazione iniziale di questa tendenza, che si instaura in un momento di “azzeramento” rispetto ad ogni riferimento alla tradizione: “rupture radicale avec les traditions artistiques comme avec le projet social de l’art” direttamente connesso alle dinamiche del postmodernismo, che esamineremo meglio nei capitoli seguenti, il teatro post-politico si caratterizza per “autotélicité, auto-référentialité et fin du chef d’oeuvre : l’art comme expérimentation” (Hamidi-Kim, 2007: 75). Citando lo studio di Yves Michaud (2006: 93) menzionato nella stessa tesi:

Durant le XX^e siècle artistique tout mouvement et tout innovation ou presque prendront l’étiquette d’un -isme, jusqu’au nouveau réalisme et au minimalisme des années 1950-1960. Ces mouvements, y compris les plus conservateurs comme le réalisme socialiste, mettent tous en avant des programmes formels de création formulés dans des manifestes, une

ambition sociale et politique révolutionnaire qui s'exprime dans des manifestes, et ils s'accompagnent en général d'une métaphysique plus ou moins élaborée et systématisée de la vie et de la réalité. Leur existence même et la radicalité de leur ambition témoignent, chaque fois, d'une recherche de totalité et d'absolu poussée le plus souvent jusqu'à l'intolérance. (...) Toutes ces démarches sont indissociables de conceptions fortes et explicites de la fonction politique, sociale et culturelle de l'art. On chercherait en vain un art moderne "apolitique", même et surtout quand l'art pour l'art est posé comme le principe de la création.

Si tratta di quello che l'autrice definisce come "sospetto" nei confronti di quell'arte definita come "militante" e che invece viene percepita come strumento per costruire un consenso univoco, non soggetto a critica e quasi incitante all'intolleranza: parliamo dell'arte di propaganda.

Abbiamo quindi, col teatro post-politico, una proposta che, rompendo ogni connessione con la tradizione precedente e col progetto moderno (inclusa la sua fede nel progresso e nella storia), segna la fine dell'utopia e decreta l'inizio dell' "art pour l'art", slegata da finalità di tipo sociale. Possiamo far rientrare in questa tendenza i primi esperimenti di Motus, accusati di essere troppo formali, in cui primeggiava proprio questa visione antropologica "apocalittica", tirata all'estremo, seppur con ironia: abbiamo in *Catrame* ('96) un discorso che nasce dalla lettura di Ballard, antropologo della metropoli, e Baudrillard, con un'incursione nell'appena citata pittura di Francis Bacon, con la sua lente deformante della realtà. In *Orlando Furioso* ('98) questo "estremismo" della visione del mondo si trapassa nel campo del desiderio, che trasforma il protagonista in una sorta di fantasma che vaga e tutto travolge e distrugge, preda della propria *lupinositas*. In *Rooms*, progetto che impegna il gruppo per due anni (2000-2002) si comincia il percorso di scrittura con la lettura di DeLillo, la cui letteratura rappresenta uno dei vertici della visione critica del mondo americano, integrandolo con il concetto di "banalità del male" descritto da Hannah Arendt e menzionato da Hamidi-Kim come "point de départ d'un

pessimisme anthropologique” (2007: 58).

Col “progetto Rooms” entra nel percorso di Motus la letteratura di Genet: lo vedremo, la messa in scena di *Splendid's* è stato un pretesto, l'importanza di questo incontro è da ricercare nelle letture *engagées* dello scrittore francese, nel suo impegno al lato dei giovani criminali arabi, dei fedayn palestinesi o delle Black Panthers. Stessa attenzione al subalterno che Pasolini riserva ai “ragazzi di vita” romani, ma il suo, lo vedremo, è uno sguardo che, alla pari di quello di Genet, scavalca i confini nazionali, esercitandosi in quel “decentramento già citato”. Da questo momento il teatro di Motus non sarà più lo stesso: il discorso sul mondo cambia, la vocazione politica della sua critica è sempre più evidente, esplicita, con una attenzione sempre maggiore alle figure marginali, periferiche, ma soprattutto ad un tema come la Rivolta, esaltato nel progetto *Syrma Antigone*: “La grande différence tient au fait que la cité du théâtre de lutte politique met la notion d'adversaire politique au coeur de son combat, et non pas le couple moral innocence/maï” (Hamidi-Kim , 2007: 813). Siamo gradualmente approdati ad un teatro politico *tout court*, dove il tema della lotta, implicito nella messa in scena, si materializza in spettacoli dove i contenuti spaziano dalla de-colonizzazione (lo vedremo soprattutto in “Animale Politico Project”, dove si affianca alla riflessione sul soggetto “altro”, la denuncia dei crimini di Gaza, seppur in forma di cartello su un albero).

La cible demeure le capitalisme, puisque le capitalisme est toujours le cadre économique dominant, et nombre de spectacles qui s'inscrivent dans cette cité s'appuient d'ailleurs sur les ouvrages d'historiens et de sociologues. Les évolutions récentes du libéralisme sont mises en question, ainsi que les transformations du monde du travail. Le sort des "cadres jetables" notamment arrive sur le devant de la scène, sans pour autant supplanter la description du monde ouvrier. De même, l'immigration et la (dé)colonisation font l'objet d'un véritable travail d'investigation de la part des artistes, et le recours au théâtre documentaire comme aux formes comiques (one-man/woman-show notamment) vient servir ce travail d'éducation populaire destiné à pallier aux “oublis” de l'histoire officielle (Hamidi-Kim, 2007:813).

Si tratta di un teatro che riscopre le istanze brechtiane, lo vedremo più precisamente nell'analisi delle opere: ad una forte caratterizzazione nel "dire politico", si accompagna una sperimentazione che si mette al servizio del discorso critico: video, cartelli, forma documentaria insomma, servono non più come sperimentazioni formali, ma come strumenti per informare il pubblico. È un teatro dove la domanda sulla funzione politica del teatro è sempre presente, a questo proposito chiudiamo citando il contributo di Letizia Bernazza in *Passione e Ideologia*, che esordisce con la domanda sul senso che ha oggi fare un teatro "civile" o "politico" che si proponga di "mettere a fuoco i problemi della società e prospettare un cambiamento"?

Il teatro è uno dei territori privilegiati per condurre le persone a una presa di coscienza della realtà: in quanto arte fondata sulla relazione è dinamicamente volto a tenere saldo il confronto con le necessità civili e sociali, di conseguenza ad assumere il valore di un mezzo che, rafforzando il dialogo, interviene nella dinamica Singolo-Altri. Premesso che il teatro è un atto pubblico e, quindi, per sua natura politico. E d'accordo con il regista-drammaturgo tedesco Peter Schumann, secondo il quale un teatro politico non è un teatro che propone al proprio pubblico una precisa ideologia politica quanto un "... un teatro che agisce con la coscienza del luogo in cui si vive, della società in cui si vive, delle risposte che si devono dare a quella società", c'è da chiedersi: ha senso oggi parlare di Teatro Politico quando la stessa politica ha subito un progressivo svuotamento di valore con un effetto disgregante sulla collettività dove il singolo è diventato un' "entità isolata"? (Bernazza, 2012:86).

L'affermazione di Peter Stein citata dalla Bernazza e relativa al messaggio ideologico sotteso nel teatro militante (e non solo), ci riporta in definitiva all'ipotesi di partenza della nostra ricerca: politico è uno spettacolo (o un libro, o un film), che propone allo spettatore cosa pensare, o che si interroga su dinamiche come il linguaggio, il pubblico, la

relazione con le istituzioni? E per chiudere, riutilizzando la proposta di Stein: politico non sarà invece in teatro che, forte anche dell'etimo da cui si forgia, è interessato a creare dinamiche nuove con il territorio (la polis, la collettività) da cui nasce?

4. Poiesis. Dall'estetica all'etica

“Sì, ATTO prima che spettacolo, perché? Perché ciò che ci interessa è tradurre i nostri tumulti di sentimento, le nostre tempeste di entusiasmo in: atti pubblici, atti d'amore, atti poetici, atti politici, atti eroici, atti vitali, atti” (Motus, 2010: 38). Le prove col collettivo iniziano in genere dopo che tutti hanno condiviso le letture e suggestioni sul tema, “dopo che tutti ci si è ammalati della stessa “magnifica ossessione”. Anche questo è un riflesso dell'importanza che si dà all' “lo collettivo”, come definito da Motus stesso, e lo sguardo esterno del regista sceglie, monta, ricomponde le osservazioni emerse dal gruppo dopo l'incontro con i materiali e le opere di riferimento, con i concetti che si ritengono basilari, con le immagini che possono sfociare in azioni per la messa in scena. Come vedremo immediatamente, lo spettacolo si pone nel processo comunicativo come ultima e non essenziale istanza: quello che conta è il processo, il *work in progress* che porta all'opera finita, come già insegna il Nuovo Teatro. La dimensione politica si rinviene qui nel “lavoro su di sé”, nella concezione del fare teatro come strumento di trasformazione e conoscenza.

4.1. La scrittura del Testo Spettacolare: “sulla creazione di un ATTO teatrale”

Resta infine solo lo spettacolo che non è che un brandello, una reliquia simbolica di un'avventura altra e indicibile: il processo creativo.
Motus

Abbiamo già sottolineato sulla fluidità delle tappe di composizione che stiamo descrivendo: alla scelta tematica segue un periodo di stratificazione che non anticipa le prove, ma quasi le affianca, ubicandosi in una posizione parallela, ciò che tra l'altro rappresenta il fulcro della sperimentazione per ciò che concerne la forma di intendere i linguaggi: i mondi che si delineano/aprono dalle letture, dalle referenze, dagli spunti che altri autori fanno scaturire sono sculture fatte di segni, dell'abitare lo spazio (concepirlo anche), del movimento/danza che questo con-muove (citando Pina Bausch), dell'immagine che l'insieme di elementi inevitabilmente edificherà: “l'immagine è fatta, non ha né strascichi, né zavorre, è risolta in sé nella sua autosufficienza vitale. Non ha paura di essere contraddetta ed è a quest'immagine totale, totalizzante che tendiamo, che conclude in sé tutto” (Motus, 2010: 38)¹⁰⁹. Inizia quindi il periodo delle prove con gli attori, che si configurano come esperimenti da laboratorio, in cui gli attori, sotto suggerimento di Enrico e Daniela, si calano nella composizione di scene ad altissimo margine di improvvisazione, che possono durare da pochi minuti a varie ore: è da qui

¹⁰⁹ Intervento di Enrico Casagrande al congresso “Galassia Gutembreg”, coordinato da Goffredo Fofi, Raimondo Guarino, Cristina Ventrucci, Mario Martone, Napoli, febbraio 1999. “Ecco l'immagine è fatta” è un'espressione beckettiana che apparirà in tutte le produzioni degli esordi.

che si estraggono i frammenti da inserire nello spettacolo, che saranno “cuciti” trasversalmente ai testi che, dopo una selezione ed un processo in “levare”, saranno incorniciati nella “melodia dello sfondo.

Dopo aver accumulato una serie di immagini, in cui concorrono i corpi, le voci, gli oggetti, la riflessione sul tempo, sulle pause, ci si dedica al momento più delicato e difficile: il montaggio. Si tratta di un montaggio che avviene per multi-stratificazione, così come già menzionato: una polifonia in cui l'armonia tra le parti in gioco acquisisce un rilievo che durante secoli la parola le ha sottratto. Così abbiamo il fluire dell'azione scenica, magma pulsante, informe e confuso, riconoscibile nei suoi singoli attimi, ma improbabile nella successione strutturale. E dopo un altro Reset, un azzeramento. Inizia il lavoro più lungo e fragile: la composizione (Motus, 2010: 40). Questa concezione della drammaturgia come “armonia tra le cose” ha pervaso il gruppo soprattutto dopo l'incontro con Rilke, (più che incontro sarebbe meglio dire “folgorazione”): la sua opera non solo rappresenta il punto di partenza del Progetto *Overhead Orpheus* ma è stata linfa vitale per ciò che riguarda la messa in scena vera e propria. La riflessione del poeta sul teatro non è molto conosciuta, ma il gruppo vi si è imbattuto durante il suo “vagabondaggio culturale” intorno al mito di Orfeo. Degli *Scritti sul teatro*, prodotti negli anni '30, soprattutto il saggio *Note sulla melodia delle cose* ha attratto l'attenzione di Enrico e Daniela. E non è sicuramente un caso che siano stati scritti a cavallo di quel decennio, gli anni '30, che rappresenta la tappa della rivoluzione per le arti sceniche: vi si affacciano Piscator, Brecht e Artaud e le loro poetiche, di cui già conosciamo la portata. La rivoluzione tecnica permette di apportare all'arte teatrale una ricerca sui linguaggi precedentemente impensabile. A conseguenza di questo anche gli studi teorici sul teatro vivono una nuova tappa: ad opera della Scuola di Praga nasce la semiotica del teatro, che pone l'accento sull'importanza del congiunto scenico piuttosto che sul

testo¹¹⁰. Il testo spettacolare diventa un macro-segno e il suo significato emerge dalla totalità. La necessaria prevalenza della funzione significante di tutti gli elementi della performance viene sottolineata in più di una occasione, cosicché potremmo definire il manifesto della Scuola di Praga con l'espressione: "Tutto ciò che sta sul palcoscenico è un segno". Il massimo postulato delle ricerche in questo senso è la semiotizzazione dell'oggetto: il fatto stesso che un oggetto sia in scena sopprime la sua funzione utilitaristica in favore del suo ruolo significante e simbolico (Elam, 1988: 15).

Nelle opere di Motus che analizzeremo, il ruolo simbolico degli oggetti e il suo uso come veicolo segnico offrirà soluzioni variegata e nuove, ricorrendo a strategie di scrittura che sembrano ricalcare perfettamente i postulati della nuova scienza, per cui ogni aspetto di un testo spettacolare è determinato e governato dalla dialettica denotazione-connotazione: la scenografia, il corpo dell'attore e i suoi movimenti determinano e sono determinati da una rete di significati primari e secondari che muta costantemente. In alcuni casi si può prescindere dalla presenza umana e assegnare la prevalenza semantica agli accessori scenici, percepiti come "soggetti spontanei equivalenti al ruolo d'attore"¹¹¹ (Elam, 1988: 13-38).

Riassumendo, quindi, il meccanismo della realizzazione scenica di Motus si fonda su una metodologia che il gruppo non ha ancora smesso di sperimentare, ma che si presta all'individuazione di alcune costanti: si

¹¹⁰ Segnaliamo *Estetica dell'arte del dramma*, di O. Zich e *Tentativo d'analisi del fenomeno dell'attore* di Mukarovski, entrambi del 1931. Non solo segnalano per primi l'importanza di ogni elemento nell'economia della costruzione spettacolare, orientando gli studiosi a non fermarsi all'analisi testuale verbale, ma rivalutano il peso dello spettatore nel processo di comunicazione, in quanto artefice ultimo nella creazione della significanza. Una storia della semiotica teatrale è ben riassunta in Kowzan, 1968.

¹¹¹ Per un esaustivo approfondimento della funzione connotativa-denotativa dell'oggetto: Elam, 1988: 13-38.

inizia con una idea di base, un tema (unico durante gli esordi, per poi complicarsi con gli anni fino a formare un concorso di contenuti); si stratificano le letture intorno ad esso, si raccolgono materiali attingendo da ambiti e discipline culturali e artistiche senza barriere di genere imposte; si condividono gli esiti di questa ricerca col collettivo, fino ad ammalarsi tutti della “stessa magnifica ossessione”. La fase successiva prevede prove vere e proprie, dove alle azioni dei *performers*-attori si affianca un lavoro di ricerca sull'immagine e sul paesaggio sonoro, nonché la riflessione sul tempo scenico. Ultima fase prima della presentazione, momentanea, del lavoro di fronte a un pubblico, (sotto forma di traccia o evento), è la composizione.

4.2. Gli elementi della creazione teatrale: da territori al servizio della ricerca sui linguaggi a linguaggi al servizio della ricerca sul territorio

Abbiamo introdotto sulla metodologia di composizione e sull'importanza che tutti gli elementi ricoprono all'interno della scrittura scenica, una scrittura che non contempla la supremazia né del testo/parola, né di altri elementi. Andremo, coi paragrafi seguenti, ad occuparci della struttura organizzativa interna all'edificazione dello spettacolo, la *poiesis* appunto, cercando di restare sempre ancorati all'ipotesi di base: il passaggio dell'estetica all'etica. Vedremo, infatti, come l'uso dei dispositivi scenici, soprattutto quelli tecnologici, sia ricollegabile proprio a quest'evoluzione del teatro del gruppo. Spazio e video sono al centro di questa riflessione. In questo senso il teatro del gruppo passa da istanze

molto artaudiane, quelle degli esordi, caratterizzate da un uso spasmodico del corpo e dal rifiuto della parola scenica, ad un uso dei dispositivi tecnologici funzionale alla ricerca sul presente, al discorso critico volto però ad accendere la coscienza dello spettatore.

Soprattutto negli spettacoli che analizzeremo nei primi capitoli vedremo come l'uso degli elementi scenici tradizionali sia sperimentale, spesso tacciato di eccessivo formalismo: ma non è forse la ricerca sui linguaggi l'elemento che abbiamo ritenuto più politico nel teatro di Piscator e Brecht? Parliamo qui di "lotta per la forma", seguendo la definizione che Hamidi-Kim ha dato del teatro post-politico, per cui lei stessa ha coniato la nozione di "poétique":

Ce que nous avons appelé le "théâtre poétique" consiste dans un repli sur l'autotélicité du théâtre, consécutif à l'idée qu'il ne saurait plus exister aujourd'hui de révolution que formelle, dans le travail sur la matière poétique du texte et de la scène. Il s'agit là pour l'essentiel d'un discours de légitimation théorique, qui prend parti pour un théâtre politique restreint au champ de la lutte pour les formes (Hamidi-Kim, 2007: 810).

Detto questo, facciamo una prima ricognizione degli elementi formali che caratterizzano le prime creazioni del gruppo. Innanzitutto la multidisciplinarietà: l'apertura che abbiamo riscontrato in fase di ricerca drammaturgica si accompagna ad un'apertura altrettanto consistente per ciò che riguarda i linguaggi: "L'immagine è metà (o meta) dell'opera", questo potrebbe essere il manifesto per definire questo frangente del percorso creativo del gruppo. In *Catrame* e *Orlando Furioso* ad un uso spasmodico del corpo si accompagna un tappeto musicale imprescindibile per l'economia generale della creazione, nonché delle costruzioni spaziali ed una ricerca sugli oggetti (feticci del contemporaneo, che spaziano dalla cultura *fetish* a quella cinematografica) che scaturiscono in un prodotto finale fortemente connotato sotto il piano visivo (non a caso tante

performance sono state presentate in gallerie d'arte contemporanea come installazioni).

Con i progetti *Orfeo* e *Rooms* il linguaggio cinematografico fa la sua entrata nella nostra traiettoria: non si tratta solamente di uso del video, ma di un trafugamento della tecnica cinematografica, per cui i rapporti prossemici, il montaggio finale, la recitazione degli attori, i dialoghi, vengono concepiti seguendo più le regole della settima arte che quelle della tradizione teatrale. La ricerca sociologica sull' *hic et nunc* continua, colorandosi sempre più densamente di tinte politiche forti: lo abbiamo già più volte menzionato, l'incontro col Genet de *L'enfant Criminel* e con Pasolini saranno determinanti in questo senso, per cui da adesso si esplorerà uno "Spostamento dello sguardo verso Sud" che caratterizzerà il percorso del gruppo seguendo la tendenza del teatro più propriamente militante, "di lotta", secondo la definizione di Hamidi-Kim.

Uno spostamento dell'asse tematico che porterà la compagnia ad attraversare le periferie europee telecamera in mano: primo esperimento in questo senso con il progetto Pasolini, per poi approfondire il discorso con *(X) Ics. Racconti crudeli della giovinezza* e con *Syrma Antigone*, dove, sempre telecamera in mano si vanno ad intervistare i giovani nel quartiere Exarkia di Atene dopo l'uccisione del giovane Alexis a mano di un poliziotto: è qui che si verifica quel cambio "poetico-politico" in cui si incarna la nostra parabola. Se nei progetti precedenti i dispositivi tecnologici erano serviti per fare una ricerca sui linguaggi, una ricerca fine a se stessa, adesso serviranno per supportare il discorso critico, saranno funzionali non alla drammaturgia, ma alla lotta, anche se il teatro di Motus, che per sua natura cerca sempre la poesia nei dettagli, non si può mai definire veramente militante: ma è questo quello che cerchiamo di dire dagli esordi, il politico sta nel modo, non nel dire.

"Cette mise en crise des modèles politiques existants est donc

indissolublement une mise en crise des modèles dramatiques et scéniques, et cette cité se marque par une mise en crise des notions de fable, de personnage, et de représentation” (Hamidi-Kim, 2007: 808): abbiamo dunque spettacoli multidisciplinari, in cui rappresentazione e linearità narrativa sono sempre bandite, in favore di un frammentarismo che, vedremo, sfocerà in soluzioni differenti. I livelli della narrazione si sovrappongono, creando momenti in cui il *focus* ricade su un dettaglio (l'amplificazione del dettaglio su cui insisteremo), altri in cui lo spettatore assiste anche a sei azioni differenti, ed a lui tocca scegliere dove dirigere la propria visione. Il discorso politico, dapprima messo al bando per privilegiare la ricerca poetica *tout court*, emerge dopo, includendo anche i dispositivi scenici nella edificazione discorsiva della compagnia, la cui funzionalità è ormai orientata verso una ricerca che ha il sapore di indagine sociologica nei territori (spaziali e non) del contemporaneo, ma con la pretesa di cambiarne i fattori di ingiustizia e inuguaglianza.

4.2.1. I dispositivi tecnologici: “faire entrer le dehors au théâtre”

Abbiamo dunque tracciato i lineamenti del cambio che si verifica nella poetica e nella *poiesis* del gruppo, intesa come metodologia di lavoro sugli elementi della creazione teatrale. Entriamo nello specifico del discorso, focalizzando dapprima sui dispositivi tecnologici, intesi come esplorazione sui linguaggi. Traceremo la parabola tenendo in conto della succitata “svolta poetico-politica”, per cui alla base di questo breve approfondimento ci sarà il tentativo di individuare questo cambio.

In primis: l'importanza dello sguardo e del concetto di visione. La ricerca sull'oggetto e su tutte le potenzialità semiche di cui si può fare portatore si inserisce all'interno di una strategia di composizione che cerca

di concretizzare i suoi principi di base tra le altre cose nell'immagine. Abbiamo già visto come "l'immagine sia meta (o metà?) dell'opera, e la frase beckettiana "Ecco l'immagine è fatta" sia stata quasi abusata nelle realizzazioni degli esordi: da *L'Occhio Belva* ('95) a *Orlando Furioso* ('98) su un *display* scorreva quella che possiamo considerare un abbozzo di manifesto della poetica del gruppo ai suoi inizi. Effettivamente vedremo nella prima parte della nostra ricerca come la scrittura si sia avvalsa di tecniche e influenze più proprie del linguaggio cinematografico e delle arti visive contemporanee, per poi avvicinarsi al territorio della tradizione teatrale con la messa in scena di TTDD, seppur scegliendo sempre di lavorare su autori "controcorrente" (Genet, Pasolini, Fassbinder, nell'ordine).

Ma l'influenza del cinema e dall'arte non solo da ascrivere ad un rifiuto a priori del mezzo teatrale: l'uso che il gruppo fa dell'immagine e della tecnologia si presta infatti ad una funzione critica dell'ipertrofia tecnologica e del dominio dello sguardo nella nostra società, implicita alla tessitura drammaturgica.

Le théâtre postpolitique n'équivaut cependant pas toujours – ni même le plus souvent – à un repli sur la sphère esthétique. Au contraire, la référence au monde et au politique y demeure omniprésente, mais sur le mode du paradoxe" (Hamidi-Kim, 2007: 808).

Un paradosso, quello espresso da Hamidi -Kim, che in *Motus* si rivela più sotto forma di ironia: l'ironia è spesso presente in questi spettacoli, la compagnia stessa ha più volte dichiarato in sede di intervista che l'uso spasmodico del corpo a cui si ricorreva in quegli anni non aveva niente a che vedere con la poetica di *performers* come Orlan o Stelarc, che arrivavano a forzare i propri limiti espressivi in una sfida quasi drammatica. Per *Motus* si tratta invece di una sorta di parodizzazione, non

possiamo leggere altrimenti il ghigno di David Zamagni, sfinito dal suo correre frenetico che allude ai tempi della produzione industriale.

Detto questo: la visione occupa un ruolo centrale nella poetica del collettivo riminese e vedremo con l'analisi di ogni opera come questo ruolo si risolva con differenti tecniche espressive. Abbiamo già introdotto sul ruolo che hanno macchina fotografica e telecamera già dalle prime realizzazioni, ma sarà con l'entrata del video in scena che potremo assistere ad una vera ricerca sulla funzione che quest'occhio esterno, o "straniero interno" può espletare nelle strategie di scrittura drammaturgica.

Con *Twin Rooms* il video entra per la prima volta in scena, nonostante la ricerca sulle tecniche di montaggio cinematografico sia già iniziata in maniera sistematica con *Orpheus Glance*: il gioco di sdoppiamento delle immagini in cui sfocia lo spettacolo rappresenta la trasposizione in termini scenici di quella *meta-fiction* su cui abbiamo introdotto. La scena diventa un *set*, l'azione teatrale svela la propria menzogna narrativa in una dinamica dentro/fuori che sarà ripresa anche in opere successive. Se dunque la creazione di un'immagine forte e pregnante era la meta delle prime produzioni, nelle successive l'investigazione sulle funzione drammaturgica del video sarà un altro elemento caratterizzante della poetica di Motus.

E se la letteratura ha avuto un ruolo determinante nella fase di "cucitura" della struttura testuale dello spettacolo, il cinema lo è stato altrettanto in quella di scrittura del TS stesso: in entrambi i lavori Nicolò e Casagrande ammettono di aver subito più di un' influenza dalle poetiche di Lynch, ma anche Ferrara e Wong Kar Wai: premettendo che approfondiremo il discorso nei prossimi capitoli, urge qui sottolineare alcune direttive. Anticiperemo alcune tracce: l'uso che fanno del tempo, della dialettica fuori/dentro espletata con la costruzione spaziale, la presenza autoriale che si legge in filigrana (anche per loro vale il discorso

arte uguale vita, anche loro vivono il set col proprio gruppo di lavoro creando una fluidità che rompe il muro della finzione), sono elementi che troveremo nell'opera di questi registi e in quella di Motus. Ma in questa sede ci interessa una cosa in particolare: l'amplificazione della portata semantica del dettaglio, che è una chiave che apre ad altri mondi, che va letto senza cercare di concatenarlo nel *plot* narrativo. È un sistema di segni a sé stante: polifunzionale, aperto a più possibilità di lettura, come lo stesso regista ha più volte spiegato a chi cercava di trovare un "senso" a tutte le inquadrature e scene dei suoi lungometraggi. Nel nostro caso, l'uso che Lynch fa del suono e dell'immagine, disperdendo il racconto in un'esplosione di frammenti che vivono di vita propria, creando una "grammatica della sensazione" che avevamo già trovato con la pittura di Francis Bacon meglio teorizzata da Deleuze¹¹², ci servirà come chiave per interpretare certe sequenze delle realizzazioni che analizzeremo, come decodificatore di un sistema che poco si presta alla lettura in termini mimetici e narrativi classici. In questo primo segmento del cammino di Motus troveremo immagini che nella loro chiusura formale ed apertura interpretativa rappresentano "la parte per il tutto": è un passaggio dalla metafora alla metonimia che ha spinto qualcuno a definirne l'appartenenza al postmodernismo, (definizione che peraltro Motus rifiuta).

Con il lavoro su Pasolini inizia un viaggio telecamera in mano nei suburbi europei, un primo avvicinamento verso quel "faire entrer le dehors au théâtre" che vedremo più specificamente nella seconda parte della traiettoria che analizziamo, quella che comprende, oltre al progetto Pasolini, *(X) Ics* e *Antigone*: il tema del viaggio, come più volte espresso dal gruppo, si configura come immagine -guida e non solo, rappresentando l'input da cui sono nati progetti come *Rooms* (dopo un

112

G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.

viaggio sulla East Coast americana) e soprattutto con il progetto Pasolini, da cui nasce l'urgenza e la necessità di usare la telecamera per addentrarsi in quelle periferie urbane che saranno materia testuale anche nel seguente progetto (Motus, 2010: 140).

Inizia infatti una fase espressiva che cerca all'esterno materia umana da “manipolare”: nei primi progetti è la testualità che si cerca all'esterno del teatro, successivamente per tessere i discorsi si andrà a scandagliare nel reale, fatto soprattutto di minorie: giovani, rom e bambini, spesso “abituati a giocare fra rifiuti e scarti di un centro-città per loro “cosmicamente” lontano”. Esercizio che si tradurrà in atti più poetici che sociali. Perché l'obiettivo di questo ricorrere le borgate telecamera in mano non è la denuncia della fatiscenza di questi posti: è al contrario il tentativo di trovare la bellezza dove nessuno la cercherebbe, è il senso, il modo, politico nascosto in quest'esercizio:

Nous avons toujours pensé réaliser des “œuvres” avec la plus grande liberté entre format et langage, en nous confrontant dialectiquement avec l'extérieur cinéma, qui incarne si bien ce désir d'ailleurs...pour pénétrer de façon toujours plus critique dans ce quotidien que nous aimons et haïssons. (Motus, 2010:138).

Tenteremo di definire la funzione dei frammenti di video che vedremo in *Come un cane senza padrone*, in *(X) Ics. Racconti crudeli della giovinezza* o in *Alexis. Una tragedia greca* come “documentario”, ma sempre tenendo ben presente la premessa appena esposta. Col progetto *Rooms* e con quello su Pasolini inizia anche una nuova fase nel rapporto video-spazio che vedremo nello specifico dell'analisi offrirà interessanti soluzioni.

In definitiva: l'uso del video e dell'immagine svolgono dapprima una funzione essenziale nell'elaborazione della scrittura drammaturgica, contribuendo a creare quell'assedio percettivo, quella multidisciplinarietà

di cui le produzioni collettive di Motus saranno colonna portante nella storia recente del nostro teatro. In un secondo momento diventano strutturali al tentativo di indagare il presente, estrapolandone frammenti che vengono riproposti in scena in tutta la loro drammatica poeticità. Creazione di paesaggi visivi, composizione di sculture sonore.

Come sulla visione e sullo spazio, anche quella sulla sonorità è sempre una tappa importante nel percorso creativo della compagnia riminese. Parliamo di sonorità evidenziando che si tratta non solo di colonna sonora in cui la musica gioca tra l'altro un ruolo fondamentale: è tutta la parte audio che si presterà, come vedremo, ad un'analisi che non può prescindere dall'inoltrarsi nel variegato mondo rappresentato dal "tapis sonoro" che Motus crea per le sue opere. Già nell'*Occhio Belva* le geometrie spaziali venivano esplorate con un concorso tra corpo e musica che si edifica con l'obiettivo di esprimere sinesteticamente le teorizzazioni di Beckett su quel "viandante" universale che è l'uomo. La sonorità era un importante alleato "sul cammino tortuoso che porta all'espressione" (rubiamo una frase di Sarah Kane, che come Motus qui giustifica il furto artistico): frammenti musicali tra i più eterogenei, frammenti rubati da film culto, frammenti tratti dai non-luoghi della contemporaneità.

In *Catrame* e *Orlando Furioso* i *beats* della musica elettronica scandivano azioni in cui l'uso spasmodico del corpo ribadiva un rifiuto della parola scenica che si placherà negli anni a venire. Ma la musica elettronica veniva saccheggiata come le altre arti per fare un'indagine intorno alla creazione e ai mezzi che essa offre e che il collettivo decide di canalizzare col teatro. La registrazione del suono nei *non-luoghi* della contemporaneità (aeroporti, stazioni, centri commerciali, spiagge affollate) inizia col progetto su Orfeo, un cammino che nelle sue tappe di svolgimento ha offerto differenti soluzioni per ciò che concerne l'uso del

sonoro: dalle prime performance-istallazioni in cui i suoni registrati a New York si intersecavano con l'immagine dell'angelo, tema del percorso centrato tra l'altro sugli scritti di Rilke, fino allo spettacolo "fono-centrico" in cui su più strati si edificava l'idea-guida, ormai divenuta una rete intorno all'angelo in cui entrano il cinema di Ferrara e Lynch. La poetica del regista di *Mullholland Drive* rappresenta una fonte di "prestito" da cui abbiamo già visto che Motus si nutre in più direzioni (a-narratività, polisemia, ricerca sull'immagine): il fine è la costruzione di un "assedio percettivo" che disorienta il pubblico più pigro. In questo caso, più che direttore di cinema Lynch si definisce un fonico, infatti le sue opere presentano una ricerca sulle potenzialità del tappeto sonoro inedita fino alla sua entrata nella storia della settima arte, e anche qui Motus elabora i dati a suo modo. Con *Orpheus Glance* il gruppo crea uno spettacolo "fono-centrico", dove i più livelli della drammaturgia si intrecciano alla rete sonora creata appositamente da Enrico Casagrande. La musica "della casa" si intreccia ai *blues* cantati da Dany Greggio, a cui si aggiungono i vari frammenti estrapolati di opere altrui (dall'Orfeo di Monteverdi a quello di Cocteau).

Con *Come un cane senza padrone* incontriamo nuovamente una produzione centrata sull'apertura ai più svariati modi di scrittura testuale scenica, l'uso della sonorità è ancora una volta sperimentale: è la forma di un altro linguaggio che si transcodifica approfittando delle potenzialità della tessitura drammaturgica, (abbiamo già visto che non esiste un linguaggio teatrale, ma una "armonia" delle voci in scena).

Dans *Come un cane senza padrone* (Comme un chien sans maître) dédié à Petrolio de Pasolini, nous avons nous-même tourné un film qui illustre un épisode du roman, mais nous avons tout filmé en flou et sans audio: la sonorisation se passe sur scène en direct par les deux même acteurs qui ont joué et qui se doublent aussi dans les dialogues mêmes du roman...(Motus, 2010:136).

Con lo stesso progetto, nella fattispecie con *L'Ospite*, si registra un'altra soluzione interessante sotto il punto di vista di quella tendenza a “faire entre le dehors au théâtre”: già con il progetto Orfeo troviamo la scoperta di un esercizio che darà luogo ad interessanti formati scenici, in cui “la melodia della città”, registrata col *mini-disk* nelle metropoli americane, nei suoi non-luoghi, ebbene, adesso sarà la Storia ad entrare nello spettacolo. Lo abbiamo già introdotto nel paragrafo dedicato a scandagliare il rapporto di Motus, delle sue strategie di scrittura scenica, con la Storia: dietro la scena privata, dietro al dettaglio della vita della famiglia borghese che si sgretola e sprofonda, la compagnia fa stagliare frammenti di recente passato italiano, quello che Pasolini stesso denunciava quando diceva che lui sapeva chi aveva ordito le stragi di Stato. La voce del regista in un'intervista entrava come frammento sonoro in *Come un cane senza padrone*, che si apre con la sua riluttanza verso la classe borghese che ormai ha invaso, col suo *modus vivendi*, ogni angolo della vita sociale. Lo spettacolo si chiude col ricordo di quelle stragi, che è un ammicciare all'amato autore, nonché una sorta di denuncia, poiché il terrorismo di Stato vige ancora, amplificato e manipolato dai media.

4.2.2. Lo spazio: “faire sortir le théâtre au dehors”

La ricerca sullo spazio è tra gli elementi a cui la scrittura scenica di Motus assegna una funzione così rilevante che lo definiremo addirittura come “matrice concettuale dello spettacolo” (e tanto da meritare un Ubu proprio per questa ricerca). La concretizzazione in termini spaziali però non è solo da ascrivere al desiderio di farne un elemento cardine della propria metodologia di messa in scena: sullo spazio il gruppo opera una riflessione

che lo accompagnerà in tutto il cammino che cercheremo di tracciare. È importante sottolineare che il riferimento qui non è solo solo alla scenografia: lo spazio urbano, con i suoi non-luoghi, con le sue periferie industriali, aree dismesse animate da minorie dimenticate dalle amministrazioni pubbliche; il deserto, “infilzato” da autostrade che Motus ricorre con l'inseparabile telecamera per rubare immagini in moto che diventeranno un'installazione; la speculazione immobiliare selvaggia, che sta trasformando la riviera romagnola in un parco d'attrazioni per turisti; i “non-luoghi” della contemporaneità, come aeroporti, stazioni, centri commerciali: anche qui si tessono stimolanti corrispondenze tra la materia teorica dei vari Augé, Virilio o Ballard (che Motus esplora come si trattasse di antropologia del mondo urbano e tecnocratico) e la sperimentazione pratica del gruppo che crea accordi tra corpi, spazi e immagini come fulcro dei propri meccanismi di scrittura.

Restringendo il campo del macro al micro troviamo la riflessione sul fuori/dentro che caratterizzerà quasi tutte le costruzioni sceniche del gruppo: dalle ossessioni di Ballard (ancora!) alla pittura di Bacon fino all'ultimo progetto “Animale Politico”, questa dialettica è un'altra delle basi di scrittura del significato/significante su cui si edifica il Testo Spettacolo. Anche qui ci si rivolge al di fuori del teatro: vedremo in particolare come ancora la poetica di Lynch e quella di Wong Kar Wai giochino un ruolo rilevante, soprattutto negli spettacoli a cavallo del 2000.

Nelle prime performance su cui ci soffermeremo le azioni si costruiscono appoggiandosi alle geometrie e alle prospettive che offrivano le costruzioni dismesse su cui generalmente si lavorava: da capannoni industriali a vecchie case coloniche, il concetto di rappresentazione veniva immediatamente abordato con un rifiuto che si palesava al pubblico come dichiarazione d'intenti già con questa prima scelta di campo. Niente di nuovo, abbiamo già visto che il teatro sperimentale e le *performing arts*

del dopoguerra hanno fatto della rottura della quarta parete e della funzione spaziale in generale il comune denominatore di tante esperienze¹¹³.

L'Occhio Belva, lo vedremo, è concepito per edificarsi e disfarsi adagiandosi agli ambienti che lo ospitano, creando un esercizio sinestetico in cui le geometrie concretizzano la musica, la visione il tempo, il corpo lo spazio: un gioco polifonico di dialettica tra le voci della creazione scenica che già fa presagire le future sperimentazioni impregnate dalla mescolanza di codici e linguaggi. In *Catrame* e *Orlando Furioso* la dialettica corpo-spazio era il mezzo di espressione privilegiato per la costruzione delle performance. Nel primo gli attori agivano in una teca formata da tre cubi di plexiglas, situati in modo da lasciare al pubblico libertà di movimento e di scelta della prospettiva. Lo spettatore diventa un po' come l'osservatore esterno beckettiano o come il testimone sempre percepibile nella pittura di Bacon: Motus stesso ammette di aver guardato a questa estetica della frammentazione del "campo operativo" per comporre *Catrame* ubicandolo dentro a questa galleria ricca di stimoli visivi saccheggianti ovunque (fumetto, estetica pop, *body art*, *cyber culture*).

In *O.F.* Definiremo "la croce della scena, la croce di Orlando": di nuovo le teche in plexiglas, questa volta a formare una piattaforma girevole a forma di croce. Per la prima volta inizieremo a parlare di rizoma: la struttura della realizzazione si apre continuamente a più azioni e rimandi. La concentricità dell'epopea di Ariosto, definita da alcuni critica la

¹¹³ La ricerca sullo spazio rappresenta uno dei centri tematici del XX secolo teatrale, soprattutto in connessione con le poetiche dello spettatore (la rottura della divisione scena/sala, fondamentale in Grotowski, per quanto il suo spazio sia "povero"). Riteniamo opportuno citare soprattutto la collaborazione tra Piscator e la Bauhaus e la famosa costruzione scenica di *Rasputin*; la gigantesca costruzione di tre piani, divisa in quindici sezioni (che rappresentavano la "struttura sociale ed i mezzi che produciamo per combatterla"), nel *Frankenstein del Living*, (citato in De Marinis, 1987:258); gli esperimenti del Nuovo Teatro americano, che si dibatteva tra una drammaturgia costruita a partire dallo spazio o dall'attore; *Orlando Furioso* di Ronconi, che per primo proponeva una visione multiprospettica allo spettatore italiano.

prima opera moderna dal punto di vista strutturale, viene transcodificata coi linguaggi che il teatro mette a disposizione, facendo uso proprio delle geometrie e della prossemica. Il rizoma del Testo Drammatico di partenza si riconcretizza nel modulo scenico che già anticipa alcune soluzioni di *Orpheus Glance*.

Con *Orpheus Glance* inizia la serie di costruzioni che si rifanno al “modulo abitativo”: una casa ricostruita sul palco, scatola nella scatola scenica. I vari piani dell'abitazione e la divisione in stanze permetteranno di rovesciare quella che per O.F. era una prospettiva orizzontale: questa volta le sequenze sono sparse su varie dimensioni e con l'intersezione con illuminotecnica e tappeto sonoro sfoceranno in un meccanismo scenicamente complesso, le cui direttive esploderanno completamente in *Rooms*. Un ruolo abbozzato con Orfeo e ricalcato nel “Progetto Rooms”, in cui il ricorso all'intersezione tra linguaggi artistici si concretizzerà in una serie di spettacoli in cui la ricerca sull'immagine-spazio sarà tra le linee guida, accanto all'entrata in scena, inedita fino al momento, del dialogo: così come per il cinema, che si manifesta col video in *Twin Rooms*, ma che in realtà già era sostrato nel progetto precedente, anche in questo caso la letteratura si palesa col binomio dialogo-personaggio, ma non è nuova nelle strategie compositive del gruppo, come già ampiamente introdotto.

Ed il cinema entra di nuovo nel campo di produzione col progetto su Pasolini: *Come un cane senza padrone* segna la svolta nella ricerca tra le periferie telecamera in mano, ma anche *L'Ospite* presenta un nuovo punto di svolta in questo senso. Il testo filmico di Pasolini, *Teorema*, che l'autore ha accompagnato con la stesura di un romanzo omonimo, è stato il punto di partenza per la creazione dello spettacolo: Motus ha già percorso con interessanti proposte la strada cinema-letteratura, e come sempre parte col nuovo stravolgendo la propria traiettoria e offrendosi al proprio pubblico con scelte imprevedibili, portando però nel bagaglio la materia già coltivata

e i suoi frutti più importanti. La visione del film è funzionale al montaggio del proprio testo, non è da considerare, banalmente diremmo, una base del progetto: “Si nous décidons ‘d'utiliser’ un film comme scénario, paysage sonore et référence dramaturgique, ce n'est jamais par hasard ou pour une question purement esthétique... Dans le cas de *L'Ospite*, cela s'inscrivait dans le contexte d'un projet plus vaste dédié à Pasolini” (Motus, 2010: 132). Il modulo abitativo viene abbandonato per fare spazio ad un trittico video che frammenterà il racconto spingendo nuovamente lo spettatore a scegliere la propria prospettiva nell'economia dello spettacolo.

Con *Syrma Antigone* di nuovo un azzeramento che porta però con sé “il vecchio”: si prescinde del video, per non inquadrarsi troppo in quella direzione, la scena è vuota e si presta ad una nuova dinamica nella dialettica corpo-spazio. Nel secondo *contest*, *Iovadovia*, Silvia Calderoni attua in una tenda, la stessa che si riproporrà in *CalibanCannibal* (AnimalePoliticoProject) un lustro dopo. La testualità di tipo teatrale era già apparsa con Genet, ma con i *contests* intorno al mito greco della disobbedienza civile (perché è lì che Motus si avvicina al mito, non con l'intenzione di riadattare un classico letterario): si sceglie un nucleo tematico dal testo brechtiano e lo si scarnifica fisso all'osso con un sottile lavoro intorno al testo, dove di nuovo il corpo torna preponderante.

Ma, tornando allo spazio, facciamo una ricognizione. Innanzitutto elemento preponderante nella poetica del gruppo, strutturale alla metodologia di scrittura del Testo Spettacolo: dapprima contenitore concettuale della tematica intorno a cui ruotano gli spettacoli, diventa sempre più presente anche al di fuori dell'evento teatrale in se stesso, ossia nella riflessione del gruppo sulle periferie urbane, sui non-luoghi, la cui essenza si cattura per portarla in scena come frammento, metonimia che indica la decadenza occidentale. Ma il teatro, nelle vesti di Motus, esce dai suoi luoghi deputati, e si inoltra nell'interessante pratica di

scandagliare il presente, il qui e ora, attraverso la poetica indagine nei suoi territoriale. Si compie qui la dialettica per cui se con i dispositivi tecnologici si fa “*entrer le dehors au théâtre*”, attraverso lo sconfinamento nei territori si fa “*sortir le théâtre au dehors*”.

4.2.3. Il lavoro con l'attore: “de-composition, re-composition”

Anche quando parliamo del lavoro con l'attore e dell'uso del corpo dobbiamo dividere il percorso in più fasi e anche in questo caso, nonostante i punti di svolta, c'è sempre una coerenza di fondo che si trova inseguendo certe trame.

Una di queste è rappresentata dal nucleo umano stesso: gli incontri a gli abbandoni hanno definito l'evolversi della pratica del gruppo. David Zamagni e Cristina Negrini sono stati nei primi anni portabandiera di quell'uso del corpo definito da alcuni post-umano: erano i tempi in cui la *body performance* viveva un nuova onda creativa e Motus si sentiva forse parte più di questo movimento che del mondo teatrale. Gli spettacoli, seppur affiancati da letture e ricerche su un tema base, seppur supportate da una drammaturgia, non ricercavano la *mimesis*, né la costruzione di un personaggio: l'uomo in corsa spasmodica di *Catrame* allude più a un'idea, a quella del capitalismo e della tecnologia che stritolano l'uomo, ma non può essere ascritto neanche a quella drammaturgia dell'assurdo che mantiene un rapporto col personaggio, nonostante si proponga disintegrarlo. Stesso discorso nell'*Orlando Furioso*: le macchine del desiderio deleuziano, furiose proprio nel loro ricercare morbosamente l'oggetto amato, sono nuovamente allusioni a un'idea: l'ossessione e la dipendenza da qualcuno/qualcosa. In questo primo ciclo di produzioni gli attori dunque non interpretano, ma evocano, alludono.

È con l'entrata di Dany Greggio, cantante *blues* amante come Enrico e Daniela della musica di Nick Cave, che si verifica un'altra inflessione: con *Orpheus Glance* per la prima volta si assiste ad una certa narrativa, non lineare, non ascrivibile di nuovo ad un concetto classico di drammaturgia, ma precisa e complessa proprio in relazione all'apertura verso altri linguaggi: seguendo il discorso di Rilke sulla "melodia delle cose" si applica il massimo impegno nel denotare gli oggetti, non solo visivamente, ma anche con la sonorità e il montaggio in generale. L'attore ricopre qui un nuovo protagonismo, ma paradossalmente è "cosa tra le cose". La polisemia degli spettacoli di Motus, abbozzata in precedenza, esplose con questo progetto in quello che abbiamo già definito come "assedio percettivo" (potremmo aggiungere "lynchiano"). Ancora Dany Greggio nel "Progetto Rooms", ancora ci sarà con Pasolini: da *gangster blues* a padre borghese, chi ha visto tutti gli spettacoli potrebbe trovare nella filigrana delle sue "interpretazioni" una delle trame di cui parlavano al principio del paragrafo. La sua entrata nella compagnia sarà durante qualche anno e qualche progetto il paradigma dell'evoluzione delle strategie di scrittura di Motus.

Il nuovo passaggio di testimone lo troveremo con l'arrivo di Silvia Calderoni: dopo anni in crescendo, in cui nella traiettoria del collettivo sono entrati personaggi e dialoghi, nuove tecniche narrative basate sull'intersezione multidisciplinare e soprattutto sulla sperimentazione nella dialettica cinema-letteratura, si torna agli spazi nudi in cui il corpo della giovane performer trova ancora più risonanza. Assistiamo ad una nuova fase, ad un nuovo paradigma, che potrebbe essere una delle trame di cui parlavamo al principio: entrano le periferie, "le dehors", e di nuovo paradossalmente anche il teatro riappare con più prepotenza: Antigone, di cui si preferisce la scrittura brechtiana e "La Tempesta", la cui ricerca segue i fili di Césaire.

Riassumendo: come introdotto nel paragrafo sulla ricerca sociologica sull'*hic et nunc*, Motus dapprima de-compone il personaggio (e ce lo aspettavamo: la sua parabola è caratterizzata dall'amore per Beckett), per poi ri-comporlo, sempre frammentato, sempre in relazione dialettica col proprio presente, perché la crisi del personaggio altro non è che la crisi del mondo contemporaneo.

Abbiamo attraversato, con questo capitolo, le poetiche contemporanee legate alla politicità del teatro, inteso non solo come discorso ideologico sull'arte, ma comprendendo sfaccettature che ne includono la dimensione conoscitiva. Il teatro politico non è solo quello che si propugna come ideologico, ma è una pratica che lavora sul proprio mondo interiore, prima di rivolgersi al cambiamento altrui.

E poi vediamo la sperimentazione sui linguaggi, altro elemento cruciale per la definizione di una nuova nozione di teatro politico: sarà il centro della prossima parte della nostra ricerca, dove esploreremo la ricerca sui linguaggi che il gruppo pratica con grande visionarietà, applicandola dapprima alla dimensione visiva e spaziale e poi a quella dell'intersezione col video.

Lo spazio della produzione ed organizzazione tornerà invece alla fine della nostra indagine dove, vedremo, analizzeremo soluzioni inedite ed altrettanto interessanti come quelle emerse in questa prima parte sulle poetiche novecentesche.

SECONDA PARTE

IL TEATRO POSTPOLITICO DI MOTUS

CAPITOLO III
GLI ESORDI POSTPOLITICI:
TRA CULTURA CYBER-PUNK E USO
SPASMODICO DEL CORPO

In questo capitolo ci soffermeremo sugli esordi di Motus, fortemente caratterizzati dalla cultura *cyber-punk* e dall'uso spasmodico del corpo, che sfocia nel totale rifiuto della parola scenica.

Dopo aver presentato il quadro teorico dentro al quale il gruppo si muove in quest'epoca, una cornice che comprende le opere di Ballard e i riferimenti pittorici a Bacon, senza dimenticare i riferimenti filosofici a Baudrillard e Deleuze, Virilio e Perniola, entreremo nel merito dell'analisi testuale degli spettacoli, in cui un elemento emergerà preponderante: la corrispondenza tra forma e contenuti.

Catrame e *O.F.* saranno caratterizzati da un forte ricorso alla gestualità, con la proposta di costruzioni sceniche che si pongono come "matrice concettuale dello spettacolo": il tunnel di *Catrame*, metafora forse del tempo lineare della produzione industriale, e poi "la croce della scena: croce di Orlando", saranno al centro di questa analisi, in cui musica e immagine, corpo e feticci del contemporaneo assumeranno valenze di non poca rilevanza.

1. Il *viandant* beckettiano ed il suo “testimone”: *L'Occhio Belva* (1995)

Da quando abbiamo cominciato a pensare a un teatro possibile, Beckett ci è parso necessario
Motus

In una ex cella frigorifera ricoperta di lamiera zincata: inizia qui il nostro percorso sulle tracce di Motus¹¹⁴, specificando che si tratta questa volta di una “costruzione” spaziale effimera, essendo *L'Occhio Belva* concepito per adattarsi agli spazi che lo ospitano, come tanti spettacoli della sperimentazione¹¹⁵:

Disintegrare lo spettacolo teatrale, uccidere, sezionare, modificare, sommuovere continuamente il pensiero, lo spazio, il tempo e ripartire, sempre, da zero, è l'ossessione che ci ha precipitato nel grande ipertesto dell'*Occhio Belva*: spettacolo- antispettacolo che muta ogni volta e si dispiega in modo sempre diverso nel *building* che lo ospita per lasciarvi

¹¹⁴ Quest'analisi si riferisce alla replica effettuata presso l'Associazione Culturale Interzona di Verona, nell'ambito del Festival *Prototipo*, 1999. Per il Festival di Santarcangelo '95 lo spazio adibito è stato l'ex ospedale di Rimini, o meglio il suo grande tetto-terrazzo, al quale il pubblico arrivava dopo aver percorso “il silenzio delle quattro stanze bianche sottostanti “con un uomo che attende” (Motus, 1996).

¹¹⁵ È noto il “conflitto” tra corpo e spazio, soprattutto all'interno dei fautori del Nuovo Teatro americano, che dà vita a soluzioni contraddittorie all'interno della sperimentazione: da un lato la preferenza per un'edificazione dell'azione fondata sullo spazio in cui questa si svolge: Foreman e Schechner col suo *Environmental Theatre*, lo Snake Theatre col suo *Location Theatre* “per cui il luogo stesso si fa autore grazie alla sua memoria, “fino alle esperienze più “paradossali”, quali quelle di Wilson (Bianchi, 2001: 798); o di una scrittura scenica in cui “Il *performer* si trasforma di fatto nello spazio fisico sul o in rapporto al quale si svolge l'evento” (Bianchi, 2001: 843).

segni indelebili, come tatuaggi... (Motus, 2010: 13)¹¹⁶

La cella frigorifera in questione è ubicata dentro a degli ex magazzini generali e si estende in profondità per sessanta metri: Motus usa le suggestioni dello spazio, che offre a chi ne sa approfittare le potenzialità numerose possibilità di impiego, “studiandone” le fughe prospettiche, creando un paesaggio plastico-visivo che evoca quasi un universo “purgatoriale”.

Il percorso dello spettatore inizia invece con un prologo in una stanza attigua, dove due gemelle vestite di bianco, accompagnando il proprio movimento con le parole di *Rockaby*, si dondolano creando una litania il cui ritmo incalzerà nella tappa seguente, dove grossi massi pendolano dal tetto ondeggiando sincronicamente ad un'altra coppia di figure femminili, questa volta su un'altalena, unico elemento che rompe il vuoto inquietante. Cupe musiche corali e luci pulsanti collocate sulle pareti scandiscono l'inesorabile fluire del tempo.

Il movimento-danza degli attori passa dalla gestualità lenta e ritualizzata di quello che sembra un misterioso ordine monastico di penitenti, vestiti con larghe tuniche nere e incalzati dalle pietre che come spade di Damocle incombono sulle loro teste, a movimenti e scatti più dinamici, che si evolvono in una tensione fisica che quasi porta alla violenza. Allestire lo spazio vuoto è costato dieci giorni di intenso lavoro, col coinvolgimento di quindici persone: gli “attori-non attori”, così li definisce Motus nel programma di sala, non parlano, ma si rincorrono, mentre il fiume di parole tratto dal romanzo beckettiano viene inghiottito nel tappeto sonoro.

¹¹⁶ Testo di Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande, intitolato “Autoscopia”, pubblicato sulla rivista *Nodi*, a cura di Cristina Ventrucci per Ravenna Teatro, 1996.

Lo spettatore, dopo aver percorso una grande scalinata, si ritrova nello spazio dell'azione principale, dove altre coppie ignare vagano, si incontrano, si urtano, si evitano. I “camminanti” in tunica errano, ma è una “deriva” geometrica, scandita dalla musica, che traccia “linee di fuga”. Il loro incedere è interrotto soltanto dall'entrata in scena di una tele-camera: “l'occhio belva”, pronto a farsi testimone della ciclicità dell'incedere del ritmo dell'universo, un pulsare a cui l'uomo non si può sottrarre. La sinestesia beckettiana è compiuta. O meglio, ri-compiuta.

Abbiamo anticipato nell'introduzione che questa prima tappa produttiva di Motus trova la sua cifra stilistica in una peculiare metodologia di scrittura scenica, in cui il parallelismo tra forma e contenuto è contundente: la musica è ritmo per lo spettacolo ma ne è anche matrice concettuale, per usare un'espressione di cui quasi abuseremo. E così le immagini-guida, estrapolate dalla colta riflessione filosofica francese e re-impastate con gli oggetti feticci della cultura *pop*, ci restituiscono i concetti chiave incontrati nel periodo di sedimentazione teorica della drammaturgia in forma di scatti, salti, pose ieratiche, giochi illumino-tecnici.

Il viaggio inizia con Beckett, con la sua ultima produzione, quella extra-teatrale dei *video-plays* commissionati dalla televisione tedesca: qui l'immagine guida del *viandant*, il camminatore che rappresenta la parabola universale dell'uomo e della sua lotta col tempo viene espressa con colori, ritmo-suono, movimento geometrico. *Quad* è il più rilevante tra questi esperimenti audi-visivi a cui il drammaturgo irlandese è approdato, sempre più affascinato dal potenziale che i nuovi media e la tecnologia ad essi connessa poteva dare alla scrittura scenica. È un video registrato con telecamera fissa ubicata frontalmente, interpretato da quattro *performer* ed un musicista. Gli attori, vestiti con tuniche colorate come i quattro elementi, vanno da un lato all'altro del grande *ring* in cui si svolge l'azione, con movimenti differenti l'uno dall'altro e ritmati dal suono del *djambè*.

Parabola dell'uomo in viaggio perenne, scortato senza riposo da un occhio che vigila¹¹⁷.

“Il ritmo disperso nello spazio vuoto-enorme per *L'Occhio Belva* rimandava al Circuito: è il camminatore beckettiano l'immagine a cui in assoluto ci sentiamo più intimamente legati” (Motus, 2010: 32).

Definiremo questo meccanismo messo in moto, o meglio in *motus*, dal gruppo e dal suo mentore come “gioco sinestetico”, poiché la strategia di scrittura si appoggia proprio su questo, ossia su una edificazione del tempo attraverso la musica, la luce, la danza: “ogni melodia è tale solo se fondata sulla regola, che è forma: per Motus ogni spettacolo è riconducibile ad una forma, ogni forma è legata al tipo di suono, ogni suono è legato alla prima intuizione dell'opera” (Motus, 2010: 32).

Si tratta di una fase, questa con cui esordiamo, in cui il forte rifiuto non solo al ricorso ad una testualità teatrale, ma alla parola scenica in generale, è supplito da una ricerca sulla dialettica corpo-spazio, ma anche sulle potenzialità del tempo e della pausa: il tempo diventa spazio attraverso l'edificazione scenica che condensa le pose in pausa, ritmo, il colore in musica. È una delle prime opere che inizia a circuitare in spazi e festival alternativi, come questo di Interzona a Verona: siamo posizionati in quella fase in cui la politicità del gruppo e dei suoi coetanei compagni di viaggio, come visto nella fase del profilo storico appena delineata e proprio a queste realtà dedicata, si configura nella dimensione dell'“essere politico”: l'“autore come produttore” proposto da Benjamin si incunea nel processo gestionale ed organizzativo, costituendosi come lotta nei confronti del teatro istituzionale che li relega in seconda fila. Vedremo nei prossimi progetti di questo capitolo che l'astrazione e l'universalità del discorso presenti ne *L'Occhio Belva* convergeranno, per

¹¹⁷ A.M. Cascetta, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000.

ciò che riguarda i materiali di riferimento, in un'area autoriale che assume il discorso critico sulla contemporaneità come colonna portante della propria riflessione. Un “grido” attraverserà i prossimi spettacoli, che si farà melodico nel progetto del prossimo capitolo, sul mito dell'artista per eccellenza. Ma prima di affrontare Orfeo, tratteniamoci sulla lente deformante del presente che “le tre B” assunte come compagni di viaggio ci offre¹¹⁸.

2. Post-moderno, post-politico, post-umano: *Catrame. Icone neurotiche sulle autostrade spinali* (1996)

Il tempo, vera ossessione della produzione beckettiana, è nuovamente al centro del percorso produttivo di Motus, che lo usa questa volta per operare una “endoscopia della contemporaneità”: se ne *L'Occhio Belva* la scrittura scenica presentava una tensione verso l'universalità del concetto, ci immergiamo adesso in un'epoca che si è letteralmente “scontrata” (usando un'immagine ballardiana) col figlio prediletto che portava in grembo, il progresso dalla parabola esponenzialmente ascendente, che ha generato una rivoluzione industriale in più fasi e la cui portata ha avuto un impatto sconvolgente a livello globale. Non usiamo un lessico apocalittico per futile gusto sensazionalistico, ma in pertinenza con quello che sembra un assunto ormai accettato da tutti nelle vaste

¹¹⁸ “Le solite B”, così in numerose interviste e testi autografi Motus definisce ironicamente i “compagni di viaggio” con cui agli esordi componeva la sua drammaturgia: da Beckett a Ballard, da Baudrillard a Bacon a Bataille, l'universo autoriale a cui ci si riferiva era sempre caratterizzato da queste B iniziali.

discipline intellettuali e umanistiche: le coordinate spazio/temporali hanno subito una deformazione, una tendenza soprattutto alla contrazione (i trasporti e i nuovi mezzi di comunicazione hanno completamente disintegrato il concetto di distanza) che obbligano a ripensare e riformulare distinte tematiche filosofiche e politiche.

La stessa distorsione si ovviamente rispecchiata nell'arte, che ha perso tutti i legami con la tradizione: siamo di fronte a quell'azzeramento su cui abbiamo approfondito nel capitolo precedente. La riflessione filosofica ha etichettato queste dinamiche col termine "post-moderno", che, come già anticipato nell'introduzione, non indica una scansione in senso temporale - come tanti post, d'altronde-, ma definisce il superamento del progetto moderno:

La sua totale accettazione della caducità, della frammentazione, della discontinuità e del caos che davano vita a metà del concetto di moderno espresso da Baudelaire. Ma il post-modernismo risponde a questo fatto in modo molto particolare. Non cerca di superarlo o contrastarlo, e neppure cerca di definire gli elementi eterni e immutabili che potrebbe contenere. Il postmodernismo galleggia, anzi, addirittura sguazza, nelle correnti frammentarie e caotiche del cambiamento come se oltre a questo non ci fosse null'altro (Cesarani, 1997: 146).

Vedremo nei paragrafi seguenti perché scegliamo di definire *Catrame* come postmoderno, nonostante Motus non abbia mai dichiarato la sua adesione a questo "progetto", per il momento cerchiamo di definirne l'elemento post-politico, seguendo l'orientamento proposto da Hamidi-Kim, la quale, soprattutto in relazione alla appena menzionata distorsione delle coordinate spazio/temporali, parla di "dépolitisation et présentisme":

La conception de l'œuvre comme lieu d'élaboration et d'expérimentation de

nouvelles règles pourrait faire penser que le modèle est celui de l'utopie, à ces deux différences radicales près : l'art postmoderne n'est plus tourné vers un extérieur (alors que l'utopie vise à établir de nouvelles règles de référentialité) ni vers un futur, le terme postmoderne étant "à comprendre selon le paradoxe du futur (post-) antérieur (mode)" (Hamidi-Kim, 2007: 76).

La svolta nel rapporto tra uomo/natura o uomo/ambiente ha dato vita anche ad una nuova fase del pensiero filosofico, che potremmo denominare come "tecnofilosofia",¹¹⁹ una nuova antropologia filosofica che si infoca proprio sui cambiamenti registrati con l'incontro tra uomo e macchina, e che molti critici ed artisti definiscono come post-umano: nel programma di sala si leggeva proprio "superare l'umano, per sconfinare nel post -umano" e vedremo nei prossimi paragrafi come la riscoperta del corpo come soggetto filosofico ed artistico sia stata determinante in questa prima fase di percorso, più che qualsiasi appartenenza a correnti ed insegnamenti scenici¹²⁰.

I "compagni di viaggio" scelti come supporto e guida per questa nuova sfida sono David Ballard, a cui lo spettacolo è dedicato, nonché ispirato dal suo romanzo *The Atrocity Exhibition*; la pittura di Francis Bacon, altra lente deformante della realtà; la filosofia francese

¹¹⁹ Prendiamo in prestito il neologismo dalla rivista *Millepiani*, dedicata a Gilles Deleuze, in particolare al numero intitolato *Tecnofilosofia. Per una nuova antropologia filosofica*, raccolta di saggi, curata da Ubaldo Fadini, che intende "affrontare i temi attinenti le trasformazioni tecnologiche proponendo una certa pluralità di sguardi e di approcci tesi a sviluppare questioni quali la mutazione antropologica, il divenire del linguaggio, le potenze degli affetti, il gioco delle istituzioni, le modificazioni territoriali" (dalla premessa). "Millepiani", *Mimesis/Eterotopia*, num.17/18.

¹²⁰ Il tema della riscoperta del corpo e del post-umano in generale richiederebbe una ricerca a parte. Tra i filosofi pionieri in questo senso menzioniamo Mario Perniola, le cui riflessioni sul tema approfondiremo in seguito, ma soprattutto critici d'arte e di letteratura come Teresa Macrì e Antonio Caronia, con cui il collettivo ha collaborato per tessere la sua drammaturgia. La prima ha scritto vari testi sul corpo post -umano e cyborg, comprendenti l'area performativa in cui rientrano Stelarc o Orlan per citarne solo un paio, il secondo è il traduttore italiano di Ballard, nonché consulente letterario dello spettacolo.

contemporanea, con Baudrillard in prima linea, la quale offre parecchi spunti tematici, “linee di fuga” che ritorneranno nella nostra ricerca anche nelle opere di Motus posteriori.

Come già anticipato dal titolo del paragrafo, *Catrame* si immerge nella contemporaneità, la “disseziona” (ecco un altro termine dal sapore ballardiano), immergendosi appieno in quella cultura *cyber-punk* di cui il gruppo era soprattutto ai suoi esordi rappresentante sfolgorante: si trattava non solo di estetica, per quanto forte e caratterizzante, ma di tutta una ricerca culturale, un vagare tra più piani di senso e discipline, che come abbiamo già anticipato si nutre dei feticci più *kitch* e popolari del contemporaneo e parallelamente della più raffinata speculazione filosofica: non solo quindi i romanzi fantascientifici sperimentali di Ballard, ma anche Baudrillard, Bataille, Paul Virilio, Deleuze servono per creare una rete di idee e concetti che saranno concretizzati usando come immagine-ponte la pittura anti-rappresentativa di Bacon.

Ancora al centro della riflessione il tempo, quindi, e conseguentemente la velocità. Ma anche lo spazio, il territorio, soprattutto quello urbano, che al tempo si riallaccia in quella distrofia contemporanea che ne contrae e deforma la percezione. Ed il corpo: nuovo protagonista filosofico, artistico e letterario. Il corpo *cyborg* su cui scienza e tecnica sperimentano senza preoccupazioni etiche di sorta, croce e delizia di tanti creatori che soccombono al fascino della sensualità metallica e dell'intelligenza artificiale; il corpo senz'organi preconizzato dal solito Artaud (vedremo quanta importanza avrà la sua opera proprio in questo frangente della nostra ricerca) e riscoperto da questa nuova antropologia filosofica, che più che cercare tra popoli indigeni di lontani ed esotici paesi, inquadra il suo obiettivo verso i paesaggi post-industriali descritti da tanta letteratura fantascientifica.

Come abbiamo specificato nell'introduzione al capitolo, ci è

impossibile tentare un'analisi semiotica dei TTSS che ne sono oggetto, data la mancanza di una visione diretta degli spettacoli stessi, per cui cercheremo di tracciare il quadro teorico soggiacente alla scrittura scenica: quello che De Marinis definisce come Struttura Testuale dello Spettacolo (d'ora in poi StrTS), che coincide con quella di "sistema testuale" elaborata da Metz (1971: 79): "Il sistema non ha esistenza materiale, è solo una logica, un principio di coerenza, è l'intelligibilità di un testo: ciò che bisogna supporre perché il testo sia comprensibile". Trattasi, in definitiva, del "sistema che risulta, dalla combinazione dei vari codici del TS e che assicura, in quanto tale, la coerenza intercodica di quest'ultimo" (1982: 99).

Parlare di codici nell'introdurre il quadro teorico a cui i due progetti che stiamo per approfondire sottostanno potrebbe sembrare fuorviante, ma c'è un dato che ci spinge a prenderci questa licenza: la corrispondenza tra forma e contenuto su cui si edificano *Catrame* ed *Orlando Furioso*. Vedremo che, tra gli elementi in gioco, soprattutto la costruzione spaziale sarà anche matrice concettuale delle produzioni, così come l'uso spasmodico del corpo, paradigmatico della dimensione quasi post-umana in cui l'umanità si troverebbe e che il gruppo denuncia, senza i drammatismi tipici della nuova Body Art, ma con una paradossale ironia (che sarà cifra caratteristica di questo primo periodo). Perché paradossale? Perché convergeranno qui il "discorso critico sul mondo" a cui faceva riferimento Mango nel definire gli elementi strutturali al teatro politico (2012: 31), nonché la visione "apocalittica", "pessimisme anthropologique et politique radical, qui invalide les notions de progrès de l'humanité et d'évolution positive de la société" con cui Hamidi-Kim definisce la *cit  post-politique*, area in cui facciamo rientrare queste prime creazioni (Hamidi-Kim, 2007: 801).

Dunque: dopo aver individuato in tempo/spazio/corpo/tecnologia gli

assi concettuali su cui la compagnia romagnola tesse il suo disegno drammaturgico, procederemo col creare una mappa concettuale che ci permetterà di meglio carpire i dettagli del processo di scrittura scenica, sottolineando che il contorno delle aree che tratteremo è fluido, anzi: il dissolvimento della barriera che li separa è il comune denominatore che tiene insieme la struttura che stiamo delineando.

2.1. Dissolvimento della barriera pubblico/privato

Stavamo introducendo sullo sconvolgimento delle coordinate spazio-temporali su cui il postmodernismo ha tanto insistito¹²¹, ma si tratta in definitiva del crollo delle barriere che separano soggetto/oggetto, pubblico/privato, realtà/immaginario, temi cari alla filosofia di Baudrillard e a cui il collettivo al lavoro sul progetto *Catrame* si è afferrato cercando di concretizzarlo con immagini in movimento. E proprio Baudrillard, in un suo saggio sul postmodernismo ci avverte a proposito di questo sgretolamento: già ne *Le système des objets* (1969)¹²², suo primo saggio rilevante, faceva una critica dell'oggetto come fatto, sostanza, realtà, riferendosi ad esso come segno, “ma un segno ancora pieno di significato”, un segno portatore di una logica di proiezione, di un immaginario e di una carica simbolica che lo configuravano come specchio del soggetto. In quanto specchio, riflesso del soggetto,

¹²¹ Usiamo l'etichetta di “postmodernismo” con la piena coscienza del rischio che questo porta con sé, data la grande confusione ed eterogeneità che questo termine racchiude.

¹²² J. Baudrillard, *Le système des objets*, Paris Gallimard, 1969.

continuava ancora a demarcare un linea oggetto/soggetto: “le opposizioni soggetto/oggetto e pubblico/privato avevano ancora un senso”. Oggi questa linea che demarcava i perimetri non esiste più: il tempo, il corpo ed il paesaggio spariscono come scene e lo stesso succede con lo spazio pubblico. E mentre questo sparisce la pubblicità, nella sua nuova versione, invade tutto, “si materializza in tutta la sua oscenità”, monopolizzando la vita pubblica nella sua esibizione. Lo stesso succede con lo spazio privato (Baudrillard, 1983: 192)¹²³.

Virilio, altra lettura del gruppo, appartiene come Baudrillard alla schiera dei pensatori critici con l' ipertrofia dell'immagine e della tecnologia in cui il capitalismo globalizzante ci sta facendo sprofondare, dunque propone di non cedere alla sensualità della tecnologia, in quanto di fronte ad ogni realtà, fenomeno o oggetto è d'obbligo assumere una posizione di “resistenza o collaborazione e con l'oggetto tecnico, qualunque esso sia, bisogna distanziarsi, essere critici” (Virilio, 1997: 10). Allo stesso modo sottolinea come la macchina a vapore e le ferrovie abbiano ricodificato il potere marittimo e industriale, producendo una rivoluzione dello spazio/ tempo (Virilio, 1997)¹²⁴. Conseguenza di questo: il discioglimento del perimetro che delimitava pubblico/privato: “la velocità permette di vedere il mondo in un altro modo, e a partire dal secolo XIX questa visione del

¹²³ La numerazione delle pagine corrisponde all'edizione in spagnolo del saggio “El éxtasis de la comunicación”, in (a cura di) H. Foster, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona.

¹²⁴ In questa intervista- saggio sul cyber-spazio Virilio, che è di formazione urbanista, sottolinea il ruolo assolutamente rilevante che determina l'auge dei grandi imperi, la cui caratteristica peculiare sta nel dominio sulla velocità e sulla capacità di espansione, nonché nell'organizzazione dello spazio pubblico, luogo del contatto e della vita in comune: la città. La questione che si ripropone è quindi quella di ri-organizzare lo spazio del contatto: “stiamo perdendo il corpo proprio in beneficio del corpo spettrale ed il mondo proprio in beneficio di un mondo virtuale (...). Nel perdere la città perdiamo tutto, tornando ad incontrarla guadagneremo tutto” (Virilio, 1997-2005: 51-54). Le pagine segnalate nelle citazioni corrispondono all'edizione in spagnolo del testo di Virilio. Traduzione in italiano dell'autrice. P. Virilio, *Cybermonde, la politique du pire*, Éditions Textuel, 1997, 2005; Trad. Spa. Monica Poole, Madrid, Cátedra, 2005.

mondo cambia e lo spazio pubblico si converte in una immagine pubblica per mezzo della fotografia, il cinema e la televisione” (Virilio, 1997: 24).

2.2.Tempo lineare della produzione industriale

La velocità è il metro su cui basa la speculazione di Virilio: chi domina la velocità, *ergo* il tempo, domina su tutto. A questo proposito ci presenta un esempio illuminante, ossia la rappresentazione del faraone Tutankhamon e la sua posizione nel sarcofago, dove giace con le braccia incrociate, tenendo tra le mani un bastone e un frustino (che, avverte, qualcuno ha scambiato per uno schiacciamosche!) simbolo del suo potere sui carri da guerra: da un lato poteva incitarli alla velocità, dall'altro ritenerne la forza. Il potere sull'energia, sul ritmo e sulla manipolazione sul mondo (Virilio, 1997: 18).

Baudrillard si sofferma su questa nozione in più di un saggio, soprattutto in quelli della prima parte della sua produzione: di derivazione chiaramente marxista, il filosofo francese supera la sua influenza flessibilizzando il suo pensiero con la società contemporanea, in cui la pubblicità ha un ruolo chiave. Non si tratta più di plusvalore e di eccedenza della merce: ormai il “sistema degli oggetti” è incarnato dai principi di novità e obsolescenza -imperativo della novità- che porta l'industria ad una produzione seriale il cui vettore è la linearità che si pone in contrasto sempre più evidente con la ciclicità della natura. Il *glamour* del disegno, la seduzione della mercanzia sono ormai paesaggi naturali in cui l'uomo occidentale incontra sé stesso, una vera summa ideologica della

nostra civilizzazione (Baudrillard, 1969)¹²⁵.

Il filosofo parla di un gran *happening* collettivo dominato dallo spettacolo della mortalità imposta ed organizzata agli oggetti, attribuendo loro una obsolescenza artificiale. La società è passata dal principio di accumulazione, proprio dell'organizzazione contadina obbligata dalla sua osmosi con la natura, i suoi cicli ed i suoi imprevisti, ad edificarsi in due direzioni intrinseche, ossia sul soddisfacimento dei bisogni primari e sull'accumulazione in previsione della carestia. Oggi il flusso della merce è modulato sullo sperpero (Baudrillard, 1974). La nozione di *dépense* di Bataille (1949), concetto che indica un consumo "suntuario", non produttivo, ha dichiaratamente ispirato questa parte della riflessione di Baudrillard¹²⁶, concetto ripreso anche da Deleuze e Guattari, altra tessera fondamentale nel sistema di concetti che stiamo costruendo, anello che ne congiunge più segmenti:

Que veut dire ici processus? Il est probable que, à un certain niveau, la nature se distingue de l'industrie: pour une part l'industrie s'oppose à la nature, pour une autre part elle y puise des matériaux, pour une part elle lui restitue ses déchets, etc. Ce rapport distinctif homme-nature, industrie-nature, société-nature, conditionne même dans la société la distinction de sphères relativement autonomes qu'on appellera "production", "distribution", "consommation". (...) Car en vérité, il n'y a pas de sphères ou des circuits relativement indépendants: la production est immédiatement consommation et enregistrement, l'enregistrement et la consommation déterminent directement la production, mais la déterminent au sein de la production même. (...) Tout est si bien production que les enregistrements sont immédiatement consommés, consumés, et les consommations directement reproduites (Deleuze et Guattari, 1972: 10)¹²⁷.

¹²⁵ J. Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1969. In un suo articolo aggiunge "Tutto è ormai una somma di apparire, senza preoccupazione per l'essere. Design, dunque, non *Dasein* (*Ágalma*, n.1, 2000).

¹²⁶ Baudrillard si rifà dichiaratamente qui al concetto di *dépense* di Bataille, formulato soprattutto in *La part maudite* (1949).

¹²⁷ Citano direttamente Bataille (*La notion de dépense*), che parla di consumo "suntuario", non produttivo, in rapporto all'energia della natura: non si tratta infatti di consumo determinato da ciò che possiamo definire "utile", ma da ciò che "nous appelons production de consommation" (Deleuze, Guattari, 1972/73: 10).

2.3. Corpo senz'organi e macchine desideranti¹²⁸

È un concetto che sorge quasi spontaneo a questo punto del nostro percorso, così come naturalmente vi approderemo con *Orlando Furioso*: “il divenire animale dell'uomo passa per il divenire macchina”, da qui parte infatti il seguente processo di creazione. La produzione desiderante è “production de production, comme toute machine, machine de machine” (Deleuze, Guattari, 1972: 12). Questo meccanismo su cui riposa la produzione e che ingannevolmente si etichetta come “progresso”, paradossalmente si trasforma nel vettore che porta la sfera delle relazioni sociali su un piano totalmente opposto all'idea di questo, come ancora Baudrillard fa notare soprattutto nell'analisi dell' *American Way of Life*, dominata da un anti- intellettualismo strutturale sin nell'idea di educazione, basata sul senso pratico tipico dell'uomo medio il cui valore si misura proprio in relazione alla merce (interessanti in questo senso le sue analisi sull'automobile, vero mito contemporaneo e paradigma del sistema che stiamo esaminando)¹²⁹.

La société construit son propre délire en enregistrant le processus de production; mais ce n'est pas un délire de la conscience, ou plutôt la fausse conscience est vraie conscience d'un faux mouvement, vraie perception du mouvement qui se produit sur la surface d'enregistrement. Le capital est bien le corps sans organes du capitaliste, ou plutôt de l'être capitaliste (Deleuze, Guattari, 1972: 16).

¹²⁸ Per indicare la nozione di Corpo senz' Organi useremo lo stesso acronimo utilizzato nella vasta letteratura al riguardo, ossia C.s.O.

¹²⁹ Oltre che sull'automobile Baudrillard ha fatto delle interessanti analisi anche sui Jeans e su Disneyland. Sull'auto segnaliamo anche il saggio di Barthes, citato dallo stesso Baudrillard.

Per capire l'importanza del concetto di C.s.O. all'interno della produzione deleuziana possiamo citare il testo scritto da Derrida per la rivista "aut aut" in occasione della morte del filosofo francese: "La mia prima domanda, credo, sarebbe stata su Artaud, sulla sua interpretazione della parola immanenza, per fargli dire qualcosa che per noi resta forse ancora segreta" (Derrida, 1996: 10)¹³⁰. È importante precisare che quando si parla di C.s.O. l'orizzonte di riferimento non è il corpo, ma il territorio, come ci fa notare il filosofo tedesco Günzel: "si tratta del concetto di "territorio" e dei processi ad esso collegati di "de-territorializzazione" e "ri-territorializzazione" (Günzel, 1998: 99)¹³¹.

Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie (1980)¹³², il testo deleuziano di riferimento in cui si viene elaborato il concetto, è infatti un saggio, tra le altre cose, sul nomadismo, sull'estensione rizomatica, su più piani e più dimensioni, del sapere: il C.s.O., come lo schizzofrenico, presenta una straordinaria fluidità, "on dirait que le schizophrène passe d'un code à l'autre, qu'il brouille tous les codes, dans un glissement rapide" (Deleuze, Guattari, 1980: 21). Una forza, una spinta libidinosa, che altro non è se non trasformazione energetica:

¹³⁰ J. Derrida, "Dovrò vagare da solo", *aut aut*, n. 271-272, 1996, p.10.

¹³¹ S. Günzel, *Immanenz. Zum Philosophie-begriff von Gilles Deleuze*, Die Blaue Eule, Essen, 1998. Secondo lo studioso tedesco la tesi portante del saggio è che il concetto di C.s.O. sarebbe una variante psicopatologica del termine *Immanenza*. Riconosce inoltre a Deleuze la capacità di uscire dal giogo del modello filosofico dialettico, grazie alla sua collaborazione col non filosofo Guattari. Ma il saggio si rivela importante per la nostra grazie alla sua analisi del *topos* del C.s.O dal teatro della crudeltà di Artaud, l'origine; all'analisi deleuziana delle figure letterarie di Sacher Masoch e di De Sade (che il filosofo in *Mille Plateaux* separa, in contrasto con l'interpretazione che le congiungeva nello stesso quadro clinico); passando per il contesto post-strutturalista e post-moderno francese: richiami a Derrida, Lacan, Foucault, Lyotard. (Günzel, citato in Rossi, 160-161). *Immanenza e filosofia*, in *Tecnofilosofia...* (160-161).

¹³² G. Deleuze- F. Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Gallimard, 1980.

Ou plutôt, si l'on appelle *libido* le "travail" connectif de la production désidérante, on doit dire qu'une partie de cette énergie se transforme en énergie d'inscription disjonctive (*Numen*). Transformation énergétique. Mais pourquoi appeler divine, ou *Numen*, la nouvelle forme d'énergie malgré toutes les équivoques soulevées par un problème de l'inconscient qui n'est religieux qu'en apparence? Le corps sans organes n'est pas Dieu, bien au contraire. Mais divine est l'énergie qui le parcourt (Deleuze, Guattari, 1980: 19).

2.3.1. Corpo come “cosa che sente”

Il concetto di C.s.O ci rimanda quindi all'immagine dell'estensione, della superficie, della copertura che diventa il mezzo con cui percepire il mondo:

Le corps sans organes se rabat sur la production désidérante, et l'attire, se l'approprie. Les machines-organes s'accrochent sur lui comme sur un gilet de fleurettiste, ou comme des médailles sur le maillot d'un lutteur qui s'avance en les faisant tressauter (Deleuze, Guattari, 1980: 17).

Questo ci permette un importante collegamento tematico col saggio di Mario Perniola *Il sex appeal dell'inorganico* (2004), prodotto a cavallo degli anni '90 e quindi contemporaneo all'onda creativa che stiamo trattando. Abbiamo già anticipato nel capitolo sulla poetica come il corpo abbia vissuto una nuova ondata di protagonismo all'interno di differenti discipline creative, spinta che il filosofo italiano sintetizza individuando come cifra proprio il concetto che possiamo estrapolare dalla nostra ultima citazione di *Mille Plateaux*: il “corpo come cosa che sente” è l'immagine chiave con cui possiamo leggere in filigrana il saggio: “Darsi come cosa

che sente e prendersi come cosa che sente, questa è la nuova esperienza che s'impone al sentire contemporaneo” (Perniola, 2004: 3). Non siamo quindi “né animali, né Dio, ma “cosa che sente” (1994: 8). Trattasi di un'esperienza radicale ed estrema che trova nell'incontro tra filosofia e sessualità la sua essenza, una lente che permette di leggere i flussi artistici e culturali attuali con un'altra prospettiva, in cui l' “astrazione più distaccata e l'eccitazione più sfrenata” danno vita ad un altro modo di vivere la *libido*, un modo che non ricerca il culmine nell'orgasmo ma che rintraccia nel ritmo costante il codice d'accesso ad una sessualità neutra, la cui parabola risulta lineare, vera meta da perseguire:

L'alleanza tra i sensi e le cose consente l'accesso a una sessualità neutra, che implica una sospensione del sentire: questa non è l'annullamento della sensibilità, che implicherebbe la caduta di ogni tensione, ma l'ingresso in una esperienza spostata, decentrata, liberata dall'intento di raggiungere uno scopo. (1994: 4)

Riguardo alla connessione col C.s.O. Perniola parla di “veste”, laddove Deleuze parlava di “*gilet*”, infatti: “Il corpo di cui ha esperienza la sessualità neutra non è macchina, ma veste, cosa. Esso è fatto di moltissimi tipi di tessuto sovrapposti e intersecati tra loro” (1994: 13), così come la trasformazione del soggetto in cosa che sente fa parte di un immaginario fantascientifico in cui antropologia e tecnologia, naturale ed artificiale, organico ed inorganico si fondono tra loro creando un nuovo livello di senso, il cui codice d'accesso è la filosofia, subordinata ad una *conditio sine qua non*: “divenire cosa che sente”, appunto.

Il filosofo romano individua a questo punto lo stesso cambio che Baudrillard stabilisce con la sua nozione di simulacro (e che vedremo

meglio nel suo saggio “Simulacri e fantascienza”)¹³³: “La visualità non è una simulazione, una imitazione, una mimesi della realtà, ma l'ingresso in un'altra dimensione, per così dire ontologicamente differente” (1994: 38). Per cui si passa dal *cyborg* fantascientifico, che sostituisce i suoi organi con apparecchiature artificiali, meccanico- metalliche (per cui al posto di occhi telecamere, e come orecchie antenne), al *cyborg* filosofico-sessuale, che opera invece in due modi: avvertendo i singoli organi separandoli dall'unità del corpo, oppure facendosi C.s.O.: “in questo caso si giunge a un sentire neutro e impersonale attraverso la defunzionalizzazione non di un solo organo, né di più organi, ma dell'intero corpo”. (1994: 41).

E per ciò che riguarda la direzione del nostro vettore, l'immagine dell'albero con la sua spinta verticale viene spazzata via da quella rizomatica, dal movimento spazializzante su più piani e dimensioni :

Ai movimenti verticali, ascendente verso il divino o discendente verso l'animale, succede un movimento orizzontale verso la cosa: essa non è né sopra né sotto di noi, ma accanto a noi, da un lato, intorno a noi. L'alto e il basso, l'eccelso e il profondo, hanno cessato di costituire i punti di riferimento che danno un significato alla vicenda umana individuale e collettiva; estasi e liberazione istintuale (...) (Perniola, 1994: 7).

La domanda finale dovrebbe essere: in che cosa il C.s.O. è politico?

¹³³ Baudrillard suddivide i simulacri in tre ordini: simulacri naturali, fondati sull'immagine, l'imitazione e la contraffazione: a quest'ordine appartiene l'utopia e corrisponde l'operatico (“ossia lo status teatrale, di macchinario teatrale e fantastico”); simulacri “produttivi, produttivisti, fondati sull'energia e la forza, la sua materializzazione per mezzo delle macchine e in tutto il sistema della produzione”: è l'ordine della *science-fiction* propriamente detta, campo dell' operatorio (“*status* industriale, produttivo, fattore di potenza ed energia”), infine troviamo i simulacri di simulazione fondati sull'informazione, il modello, il gioco cibernetico, campo dell'operazionale. “All'universo limitato e relativamente circoscritto dell'era preindustriale, l'utopia oppone un altro universo chiuso e alternativo (ideale). All'universo potenzialmente infinito dell'era della produzione, la science-fiction aggiunge appunto la moltiplicazione all'infinito delle sue possibilità” (Baudrillard, in *Tecnofilosofia*... 27-31).

Azzardiamo una risposta, senza pretendere di esaurire l'argomento. Il corpo fisico potrebbe essere metafora di quello sociale, per cui cadono innanzitutto le definizioni legate ad una compartimentazione dei ruoli, che sta a monte dell'alienazione su cui molti filosofi convergono (Lukács e Debord per esempio): quando l'uomo lavora ad un'opera, senza conoscerne l'interezza, ma fungendo solo da particolare di un meccanismo, *frame* nel tempo lineare ed incessante della produzione industriale, si aliena, non è capace di osservare l'oggetto nella totalità. Allo stesso modo la proposta del rizoma come schema conoscitivo e discorsivo, a sostituire il classico modello "ad albero", potrebbe essere un altro paradigma da sostituire al corpo sociale così come la modernità industriale propone: verticalità non fa rima con profondità, ma con gerarchia. Vedremo nella *performance* di David Zamagni in *Catrame* un'azione che condensa in sé un'immagine, frutto di un'elaborazione proprio in questo senso: la società post-industriale, così come siamo andati delineandola sino ad ora, si costruisce su schemi che esasperano la natura dell'essere umano, che perde la base ciclica delle sue funzioni biologiche, correndo verso l'Apocalisse, incosciente della propria miserabilità (o forse sì). L'orizzontalità e circolarità che dovrebbero essere alla base delle sue relazioni sociali diventano una linea, un tunnel in cui è immerso chiedendo aiuto a chi lo osserva (lo spettatore). Accompagnato nell' "impresa" da aguzzini? Compagni di viaggio? con la macchina fotografica sempre pronta per l'uso: perché apparire è fondamentale, più che essere. E l'oggetto ne disegna l'identità.

2.3.2. “Design, non Dasein”. Dal feticismo della merce...

Abbiamo già individuato un altro tema chiave: il passaggio da un universo *fictionale* ancora pieno di senso a quello dell'era dell'iperrealtà: non c'è più realtà, non c'è più *fiction*. Ma prima di analizzare questo piano, importante punto d'approdo della riflessione di Baudrillard, che segna il suo definitivo distacco dal Situazionismo a cui pur era stato vicino, sarebbe opportuno esplorare un altro concetto essenziale, che vedremo riflesso nella scrittura scenica di Motus soprattutto in questa tappa: il feticismo della merce, che ci interessa per capire sotto una prospettiva semiotica che tipo di relazione il gruppo instaura con l'universo delle “cose”.

La nozione di feticismo è stata introdotta nel mondo filosofico da De Brosses e Kant¹³⁴, trattandolo entrambi con disprezzo e denigrazione, ed ha subito una ulteriore evoluzione con Marx e Freud. De Brosses individua nel feticismo il carattere di *arbitrarietà*: “a differenza dell'idolo che è rappresentativo, cioè è l'immagine di un essere divino, il feticcio non raffigura e non riproduce alcunché” (Perniola, 1994: 68), Kant individua invece la seconda caratteristica nell'*esternità*, ponendosi in una posizione ancora più critica rispetto a quella di De Brosses: se per questi infatti il feticcio si oppone all'idolo, per il filosofo tedesco si oppone alla fede morale. Marx opera un giro concettuale, individuando il carattere di feticcio nella merce, che ri-concretizza in sé sia l'arbitrarietà di De Brosses

¹³⁴ De Brosses, *Du culte des dieux fétiches*, 1760: l'importanza di questo saggio per la elaborazione del concetto rappresenta una tappa chiave. Sottolineiamo come sia il totemismo che il feticismo abbiano subito una revisione denigrante durante l'Illuminismo, portata a poi termine col materialismo, che elimina ogni residuo magico trasponendo nella merce il valore simbolico, sacro e funzionale contenuto nel totem o nel feticcio. Con la psicanalisi, in particolar modo con Freud, troviamo l'altro intento rilevante in questo senso: il bambino, nell'accorgersi che la bambina è carente di fallo, attribuisce a questo il valore di feticcio.

che l'esternità kantiana, per cui:

(Per Marx) il feticcio non è il prodotto della stravagante immaginazione di qualche popolo tagliato fuori dal progresso o appartenente a un passato remoto, ma al contrario costituisce un aspetto essenziale della merce e del denaro. Nell'economia primitiva e in quella medievale, la cosa non è un feticcio perché essa conta per le sue qualità, per il suo valore d'uso, per le sue caratteristiche sensibili: è a partire dal momento in cui si presenta essenzialmente come merce, cioè come dotata di valore di scambio che essa diventa un enigma, un geroglifico, "una cosa sensibilmente sovrasensibile"¹³⁵ (Perniola, 1994: 71-72).

Nel XX secolo ci sono due intenti di spiegare il feticismo della mercanzia da parte della filosofia: la critica all' "industria della cultura" elaborata in *Dialettica dell'illuminismo* da Horkheimer e Adorno, e l'analisi sviluppata dai Situazionisti con Debord in prima linea: la sua opera cardine, *La société du spectacle* (1967)¹³⁶, inizia con una parodia de *Il capitale* di Marx: "Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione" (Debord, 1967: 53). Debord si preoccupa di sottolineare che lo spettacolo non è un'insieme di immagini, non è solo abuso del mondo visivo proprio della società post-industriale delle comunicazioni di massa, ma "un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini", per cui è una "*Weltanschauung* che si è oggettivata" (1967: 54). In questo senso la società cui allude Debord è la realizzazione assoluta del principio di feticizzazione della mercanzia. Siamo passati prima dall'essere all'avere, poi dall'avere all'apparire. Dal *Dasein* al *design*, appunto.

¹³⁵ K. Marx, *Das Capital*, I, 4 (Trad. it *Il Capitale*, Roma, Ed Riuniti, 1964:103).

¹³⁶ G. Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967.

2.3.3. ...Al simulacro: il cyber-mondo

Baudrillard scava ancora più a fondo. In un interessante saggio analizza la distorsione semantica subita dal termine feticcio¹³⁷: apparso in Francia nel sec. XVII, proveniva del portoghese *feitico*, che significa artificiale e che rimette a un lavoro culturale di segni che ne delineano il dissimulo, l'inganno. Dalla manipolazione di segni si è passati ad una manipolazione di forze, la stessa forza trascendente, il *mana*, che si attribuisce all'oggetto (Baudrillard, 1972).

Ma ciò che qui ci interessa è il suo distacco dal Situazionismo: dove Debord parla di alienazione e forme distorsionate di relazione sociale, dove la prassi si scinde tra realtà e immagine, Baudrillard oppone con forza l'idea del mondo iperreale di simulazione, dove falso e reale, realtà e immagine si confondono in maniera endemica. Il reale è diventato la nostra vera utopia.

La *science-fiction* oggi non ci presenta più universi in espansione: l'esplorazione geografica ha saturato la sua e la ha riedificata volgendosi verso lo spazio, per cui non rimane alla letteratura che resuscitare artificialmente mondi storici, come succede in *Simulacri* di Philip Dick, che Baudrillard cita: "la guerra di secessione, gigantesco ologramma in tre dimensioni, dove la finzione non sarà più specchio teso al futuro, ma riallucinazione disperata del passato". Non possiamo più quindi immaginare altri universi, "la grazia della trascendenza ci è stata negata". Non è un universo parallelo, un doppio a cui si allude, neanche un universo possibile, anzi né possibile, né impossibile, né reale, né irreale,

¹³⁷ Il saggio in questione è *Fetichisme et Ideologie: la reduction semiologique*, pubblicato dapprima nella "Nouvelle revue de psychanalyse", II, Ottobre 1970, inserito in *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972. Riportiamo nella citazione la data di quest'ultimo saggio.

ma iperreale:

E non perché Dick parli espressamente di simulacri (la *science-fiction* l'ha sempre fatto, ma giocava sul doppio, sullo sdoppiamento o il raddoppiamento artificiale e immaginario), mentre qui il doppio è scomparso, non c'è più doppio, si è sempre già nell'altro mondo, che però non è più un altro, senza specchio, né proiezione, né utopia che possa rifletterlo - la simulazione è insormontabile, opaca, senza esteriorità- non passeremo neppure "dall'altra parte dello specchio": quella era ancora l'età d'oro della trascendenza (Baudrillard, 2000: 30).

E chiudiamo questa sezione tornando circolarmente, accadrà spesso nel nostro incedere, a Virilio e al suo monito sul *cyberspazio*, nel tentativo di recuperare un nuovo modo (o antico?) di vivere le relazioni: "non c'è politica senza città. Non c'è realtà della storia senza storia della città. La città è la maggior forma politica della storia". Come suddetto, si tratta di "re-incontrare il contatto". Non scegliamo questa chiusura per caso: è un monito che attraversa in un certo qual modo trasversalmente anche la nostra ricerca: infatti Virilio propone di lavorare sulla città per lavorare implicitamente sulla politica, essendo il modo di organizzare lo stare insieme quello che dovrebbe essere l'obiettivo della classe dirigente. Ed in un certo qual modo "è una regressione, già che il termine politico viene da "polis", città" (Virilio, 1994: 54). E non ci fa ritornare questo al discorso sulle origini della tragedia greca (e del teatro occidentale?) della soggiacente a tanti livelli della nostra investigazione?

2.4. Da Beckett a Ballard, usando Bacon “come ponte”

Continuando il nostro discorso sul passaggio “dall'età d'oro della trascendenza” a quella dell'iperrealtà, rimaniamo ancora ancorati a Baudrillard e ci colleghiamo contemporaneamente a David Ballard, autore su cui ruota *Catrame. Icone neurotiche sulle autostrade spinali* (questo il titolo completo dell'opera che, come già menzionato, è dedicata proprio allo scrittore inglese). Il filosofo francese fa notare come anche la fantascienza abbia seguito quella che è stata la parabola della realtà, dall'operatorio all'operazionale cibernetico, aleatorio della meta-tecnica: anche la letteratura, di cui l'opera di Ballard rappresenta l'evoluzione più paradigmatica, supera la vecchia distinzione funzione/disfunzione “che proietta nel futuro le stesse linee di forza e le stesse finalità che sono quelle dell'universo normale” (Baudrillard, 2000: 28). Dalle prime opere oniriche, poetiche, lo scrittore inglese approda con *The Atrocity Exhibition* (1990) prima e con *Crash* (1973) dopo (tratto quest'ultimo dal primo, che consta di quindici racconti ruotanti tutti intorno allo stesso personaggio: Travis, Talbot, Talven, a sottolinearne il senso di dissoluzione dell'identità) ad un mondo non più fantasmagorico, “Crash è il nostro mondo, niente vi è “inventato”, lì tutto è iperfunzionale, la circolazione e l'accidente, la tecnica e la morte, il sesso e l'obiettivo fotografico” (Baudrillard, 2000: 30). Tutti i modelli che ci circondano sono mescolati e iper-razionalizzati nel vuoto. A questo punto cita le grandi fabbriche-simulacro tedesche, dove non c'è più produzione, ma un grande gioco di comandi, rimandi, contabilità: distorsione all'ennesima potenza del terziario.

In *Crash* non c'è più né finzione né realtà, l'iperrealtà le abolisce entrambe. Universo senza coscienza, ma anche senza inconscio. Questo mondo

mutante e commutante di simulazione e morte, questo mondo violentemente sessuato, ma senza desiderio, pieno di corpi violentati e violenti, ma come neutralizzati, questo mondo è buono o cattivo? Non lo sapremo mai (Baudrillard, 2000: 30).

Il testo di Ballard riflette quella corrispondenza tra contenuto e forma che troveremo poi nello spettacolo: frammentario, quasi involto in sé stesso, confezionato a partire da piccole novelle (non è una raccolta di racconti, né un romanzo *tout court*), con uno schema di base simile tra loro e con lo stesso protagonista dall'identità imprecisa e dal nome cangiante, circondato da altri personaggi disegnati seguendo lo stesso modello: vivono in luoghi imprecisati, compiono azioni al limite del *non sense*, decostruendo totalmente gli schemi cari alla narrativa moderna, densamente caratterizzata da identità granitiche. Il linguaggio è asettico e sperimentale, con modalità espressive inusuali per la letteratura: arricchito da un non indifferente corredo di note, invenzione letteraria che definiamo ben riuscita, si serve di un lessico che non risparmia al lettore descrizioni chirurgiche (forse retaggio della sua formazione di medico), altra sperimentazione fortemente calcata.

Il soggetto e la sua realtà corporea e sentimentale: non più il soggetto lacerato e alienato tipico della modernità e neppure l'uomo-massa o uomo-collettivo di cui parlava Gramsci, ma il soggetto come prodotto del linguaggio di cui parlavano le teorie poststrutturaliste. Un soggetto comunque indebolito, decentrato, moltiplicato e frammentato. Così come frammentata risulta la sua esperienza di sentimenti e ideali, priva ormai della possibilità dell'autoanalisi, costretta a rinunciare all'amore di sé e all'esplorazione della propria intimità, spinta a cercarsi nei propri doppi, nelle immagini riflesse dagli specchi o dalle prospettive rovesciate degli strumenti ottici, nelle apparizioni spettrali. Così come frammentato risulta il corpo, dopo la sua separazione netta dall'anima (...). L'individuo si trasforma in icona e simulacro di sé, diventa oggetto fittizio, entra in un romanzo o in un film, può da quel romanzo o quel film trasmutare in un altro romanzo o film (Cesarani, 1997: 141).

Probabilmente la forma così violentemente contorta è una volontaria traduzione della critica dell'ipertrofia tecnologica su cui introdotto. Ritroviamo nel testo di Ballard gli elementi fin qui incontrati, tradotti con un linguaggio letterario rischioso, volutamente grigio e metallico. Una tempesta di immagini, di istantanee che ritraggono attimi di atrocità, potrebbe essere la traduzione del suo posizionamento di fronte all'uragano di *frames* pubblicitari, sempre più erotizzati, che circonda il cittadino medio urbano. Ossessivamente ruotante intorno ai temi dell'immaginario collettivo stravolto e ossessionato dai miti pop: Marilyn, l'assassinio di Kennedy, la politica sempre più estetizzante (l'elezione di Reagan è predetta con quindici anni d'anticipo)¹³⁸, la pubblicità e la seduzione degli oggetti, diventati ormai vettori del desiderio. *Summa* dunque delle ossessioni della contemporaneità, l'opera ritrae personaggi che semplicemente esistono, subiscono passivamente l'ingranaggio dentro a cui si muovono, raccontati come fossero vivisezionati (ne conosciamo le viscere, i genitali, le ossessioni sessuali). Il corpo e la sessualità vivono una nuova fase, riassumibile sotto l'egida della riflessione di Perniola: il *sex-appeal* dell'inorganico. Ed ecco che una immagine di metalli d'automobile contorti dopo un incidente inizia a convivere perversamente con i concetti di desiderio ed erotismo.

Ma possiamo tradurre queste analogie servendoci di un testo di Motus che ci farà da supporto per completare questa mappatura delle idee-guida alla base della scrittura scenica di quest'ultimo progetto in

¹³⁸ In una delle note l'autore scrive: "Elisabeth Taylor, l'ultima delle attrici hollywoodiane vecchia maniera, ha conservato in pieno la sua presa nell'immaginario popolare. È una caratteristica che essa condivide con quasi tutti personaggi pubblici che compaiono nel romanzo: Marilyn Monroe, Reagan, Jackye Kennedy, per esempio. Gli anni sessanta videro una commistione di fantasie pubbliche e private (...) Per la prima volta il sogno collettivo di Hollywood si mescolava all'immagine privata dello spettatore televisivo iperstimolato (Ballard, 1990: 23).

analisi. Ci racconta con rigore quasi grafico quali siano stati i nuclei tematici estrapolati dalle produzioni di Ballard e dalla pittura di Bacon, creando un interessante ponte con Beckett. Abbiamo già ravvisato sugli elementi di continuità e rottura legati all'idea di tempo: universale ne *L'Occhio Belva*, “endoscopia della contemporaneità” in *Catrame*.

In primo luogo le geometrie: ne abbiamo già accentuato l'importanza, nella costruzione spaziale e nella codificazione prossemica: non solo dialettica corpo/spazio, ma ricerca di una traduzione del tempo. Anche nella pittura di Bacon i personaggi vengono “in scatolati” dentro a delle teche, che costituiscono una rottura con il colore steso sulla tela (una rottura a-significante secondo Deleuze). E ancora il filosofo francese ci suggerisce come Bacon ricorra all'isolamento delle figure per scongiurare il carattere rappresentativo, “illustrativo”, “narrativo” della pittura, per “liberare la figura: attenersi al fatto” (Deleuze, 1975: 14).

Restando fedeli ai testi autografi di *Motus*, cerchiamo di tracciare le linee di continuità tra i due spettacoli. Innanzitutto l'ossessione per le geometrie: abbiamo visto che è una delle istanze del collettivo, soprattutto agli esordi, farsi carico di un disegno dello spazio che sia matrice concettuale e riflesso dei nuclei tematici messi in rilievo durante la ricerca bibliografica. La definiamo come “corrispondenza tra forma e contenuti”. Abbiamo anticipato che lo spazio sarà concepito come tunnel, con riferimento al tempo lineare della produzione industriale, alla corsa sottesa ad ogni azione che la società impone, alienando l'essere umano. Ebbene, queste geometrie saranno comune denominatore che lega anche i riferimenti qui incontrati: Beckett, con la sua ossessione per i grafici, che troviamo riflessa ne *L'Occhio Belva*, allo stesso modo Bacon, con le sue teche, sempre a rinchiudere i soggetti in uno spazio a sé, ad inscatolare le figure nel vuoto. E così Ballard, con la morbosità degli scienziati teppisti “ossessionati dall'intarsio delle linee dell'ambiente con quelle del corpo,

che confonde il corpo con l'arredo, l'uomo e la cosa, il soggetto e l'oggetto" (Motus, 2010: 15 -16).

E torna la nozione di tempo lineare e incessante: la velocità, cupa conquista regalo della tecnica, si fa anch'essa oggetto del desiderio, spartiacque tra antico e moderno. Non è quindi una velocità funzionale, ma è fine a sé stessa, intrigante nella sua pericolosità, o pericolosa nel suo sensuale magnetismo. Il moto continuo in cui convergono Motus, "moto incessante", gli impatti violenti di Ballard, coi suoi *crash* eletti come nuovo oggetto di morbo: *"E se la mobilità è una caratteristica del vivente, il vivente che altro non è se un corpo affetto da movimento? Cioè dal tempo?"* aggiunge Motus nella stessa sede (corsivi dell'autore).

Per Bacon vale quello che Deleuze definisce "atletismo": "il corpo si sforza con precisione e con precisione aspetta di scappare". Una deformazione estatica in cui il corpo è come attraversato da un movimento, un'energia intensa, in attesa dello spasmo: "il corpo come plesso" (Deleuze, 1975: 25). Ed è proprio l'energia, l'emanazione vibrazionale, quello che il pittore irlandese asserisce cercare di trasmettere coi suoi ritratti (ricordiamo che i volti e i corpi umani ricoprono quasi la totalità del protagonismo nella sua opera): "è il carattere vivo delle cose, che bisogna rendere. Nel ritratto, il problema è di trovare una tecnica grazie alla quale comunicare le vibrazioni di una persona", sottolineando che non si tratta di cose spirituali o quant'altro, "energia è la parola giusta. C'è l'apparenza e c'è l'energia interna all'apparenza" (Bacon, in Sylvester, 1973 - 1991: 137).

Dunque tempo e spazio, ancora a protagonizzare la ricerca drammaturgica del gruppo e dell'universo autoriale che lo ispira: abbiamo visto l'importanza che questo ricopre per Beckett, per cui il tempo "è un mostro a due teste che domina e deride l'uomo", aggiunge Motus nello scritto che stiamo più volte citando, tempo/spazio che si esprimono nella

pittura di Bacon in composizioni in cui il colore si configura come ritmica, “il tempo è dipinto”, citando ancora Motus. E poi Ballard, i cui personaggi sono invasi dalla fissazione per la velocità.

Possiamo raggruppare sotto la terza analogia, “Ferite” un insieme di idee riconducibili al corpo: dal corpo come “cosa che sente”, potenziale carcassa, alla crudeltà preconizzata da Artaud: ma non crudeltà nel facile senso di brutalità o violenza, quanto più di vissuto quasi al limite delle proprie possibilità. Bacon stesso asserisce di non cercare l'orrore: forse è la crudezza con cui rappresenta la realtà quello che spaventa la gente¹³⁹. “Superare l'umano, sconfinare nel post-umano”, come leggiamo nel programma di sala conformemente alla proposta di tanti *body-artists*¹⁴⁰. Motus lo fa senza drammatismi, sfociando anzi quasi in un'ironia che rende la tragedia ancora più grottesca (e anche questo potrebbe essere retaggio beckettiano). Il corpo di Bacon è invece un corpo che regresa all'animalità come evidenzia Deleuze (1975: 35): “Pietà per il corpo di carne! Non c'è dubbio: il pezzo di carne è l'oggetto più alto della pietà di Bacon”¹⁴¹. Usa “viande” e non “chair”, a sottolineare che non si tratta di carne viva, ma di carcassa da macelleria, che Bacon disseziona come un

¹³⁹ Così Bacon: “Che altro siamo se non potenziali carcasse? (...) Non ho mai cercato l'orrore. Se si sanno guardare e riconoscere le tensioni sotterranee, si capirà che niente di quello che ho fatto insiste su quest'aspetto della vita. Quando si entra in una macelleria e si vede quanto può essere bella la carne e ci si pensa, si sente tutto l'orrore della vita. Si capisce come ogni cosa vive alle spalle di un'altra”. . In (a cura di) D. Sylvester, *The brutality of fact. Interviews with Francis Bacon*, London, 1973; trad. it (a cura di) D. Fusini, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, Fondo Pasolini, Roma, (1991: 38-39).

¹⁴⁰ Per un approfondimento sul tema della riscoperta del corpo da parte dall'arte contemporanea, soprattutto la *performance*, consigliamo i testi dei già citati T. Macrì, *Il corpo postorganico*, Genova, Costa & Nolan, 1996 e A.Caronia, *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*. D'obbligo suggerire anche i saggi di Rosi Braidotti, tra cui menzioniamo *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*.

¹⁴¹ Tra i dipinti che possiamo menzionare in questo senso: *Quadro 1946*, *Seconda versione di "Quadro 1946"* (1971) o il *Trittico ispirato al poema "Sweeney Agonistes" di T.S.Eliot*, (1967).

chirurgo, usando una modalità espressiva che lo avvicina a Ballard: i corpi scarnificati, deformati, trapassati dal metallo sono il centro della loro opera e ricoprono un ruolo non marginale sia ne *L'Occhio Belva* che in *Catrame*. Ripetiamo la domanda di Bacon già citata in nota: Cosa siamo se non carcasse?

Concludiamo con l'ultimo elemento di raccordo: l' "occhio che vede", come lo chiama Motus. Accomuna in realtà non solo i nostri "compagni di viaggio", ma è ormai un *topos* della produzione contemporanea, la accompagna in un certo qual modo trasversalmente e non a caso lo scegliamo come chiusura e sintesi. È ancora Deleuze che, su Bacon, suggerisce: il suo non è né un *voyeur*, né un fotografo, né un transeunte, tanto meno uno spettatore (questo implicherebbe spettacolo). È un "testimone, che forma parte della figura e non ha niente a che fare con lo spettatore" (deleuze, 1995: 24). L'Occhio che vede è al centro de *L'Occhio Belva*, in cui una figura armata di macchina fotografica entra ad un certo punto in scena e rompe la quiete, ma sarebbe più appropriato dire il movimento, degli altri presenti. In Beckett i personaggi cercano sempre uno sguardo, una presenza altra. Nella pittura di Bacon troviamo sempre un testimone, un occhio esterno che incombe, così come i protagonisti delle opere di Ballard, sempre seguiti a distanza, fotografati o filmati.

Dallo spiare al guardare: prima di passare al TS, concludiamo questa sezione citando l'intervento di Pitozzi in *Passione e Ideologia*, scegliamo un frammento che riguarda la visione:

Politico non è qui ciò che rinvia semplicemente alla *realtà* – lato manifesto e visibile del *reale* – ma piuttosto ciò che ne scava le dimensioni. Dice di una condizione imprescindibile; testimonia di una certa profondità del vedere, di una certa capacità di anticipare lo stato in cui gli eventi si dispongono: parliamo di quel *vedere* – metafisica dell'occhio – che è radice etimologica del termine "Teatro". Non possiamo confondere il *vedere* con il semplice esercizio dello sguardo. Il teatro – ed è una lezione che la scena contemporanea non smette di rilanciare – è, in prima istanza, un luogo che

permette di vedere. L'obiettivo di questa visione è il tessuto di cui gli eventi si compongono, la loro maglia nascosta: si tratta qui di rivendicare la logica di uno svelamento piuttosto che la semplice e banale riproduzione, anche critica, dell'esistente (Pitozzi, 2012: 163).

2.5. *Catrame. Icone neurotiche sulle autostrade spinali.*

Ricostruzione del TS

Alla base delle strategie di scrittura scenica di *Catrame* troviamo la stessa molteplicità di generi, stili e linguaggi che abbiamo trovato nella matrice teorica su cui si edifica lo spettacolo. È in questo senso una creazione che si può iscrivere pienamente nella cornice estetica post-moderna. Citiamo a questo proposito Lyotard (1971: 11):

Postmoderna (o pagana) sarebbe la condizione delle letterature e delle arti che non hanno un destinatario assegnato e nessun ideale che le regoli, e in cui d'altra parte il valore viene misurato in base alla quantità della sperimentazione o, per dirla in modo più drammatico, quella il cui valore viene misurato sulla base della distorsione affidata ai materiali, alle forme e alle strutture della sensibilità e del pensiero. Il postmoderno non deve essere usato come elemento di periodizzazione.

Il postmoderno condanna le meta-teorie in quanto totalizzanti, insiste sulla pluralità delle scuole di pensiero, delle forme discorsive e dei giochi linguistici. Jameson individua nelle strategie rappresentative che privilegiano l'imitazione di stili vivi e morti, la parodia, il gusto del *pastiche*, la manipolazione dei generi e delle forme ed il rapporto con altri mezzi espressivi, sottolineando l'impossibilità di inquadralo in una precisa cornice estetica o in un preciso sistema teorico coerente e stringente:

Il postmoderno, in altre parole, veniva definito nella sua stessa costituzione proprio per l'inclusione di tutti quegli stili possibili e quindi per la sua incapacità di essere caratterizzato globalmente, e dal di fuori, tramite un particolare stile specifico: la sua resistenza, in altre parole, a ogni definizione estetica e stilistica totalizzante (Jameson, 1994: 15).

Vedremo che alla visione del mondo come scenario devastato, livello tematico su cui Hamidi-Kim inquadra la prima *cité* , possiamo creare un raccordo anche dal punto di vista formale e linguistico, come già introdotto, ma la particolarità della poetica di Motus, soprattutto in questa fase, è proprio la corrispondenza tra forma-contenuto, che contempla in tutti i casi l'idea di molteplicità, degli stili, dei linguaggi, dei materiali, come già evidenziato.

Ces qualificatifs – méta-art, abondance des citations et de l'intertexte, collage et mélange – se transposent fort bien au théâtre contemporain, de même que l'effondrement du sujet semble avoir pour corollaire celui du personnage et la fin des grands récits celle de l'action dramatique : “La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périples et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc, chacun véhiculant avec soi des valences pragmatiques sui generis.” L'art n'est plus historicisé, parce qu'il a affaire à l'irreprésentable. Il ne saurait plus être articulé à un projet critique, parce qu'un tel projet est invalide – alors il se fait méta-discursif, auto-référentiel et intertextuel. Et cette évolution du contexte idéologique n'affecte pas uniquement la définition de l'art mais également celle de la culture (Hamidi-Kim, 2007: 76).

2.5.1. Lo spazio e la costruzione visiva: “Ecco. L'immagine è fatta”

Anche in *Catrame* la frase di Beckett che già trovavamo ne *L'occhio Belva* scorre su un *display*, dove si alternano frasi tipo “è teatro questo?” con la scansione in tempo reale dell'ora, giorni, coordinate spaziali esatte.

Il richiamo al concetto di immagine non è arbitrario: tutto l'apparato visivo è edificato con una cura maniacale per il dettaglio: vedremo innanzitutto che la denotazione e la connotazione degli oggetti giocherà un ruolo non secondario, iniziando quella ricerca che costituirà una fonte ricca ed eterogenea per la nostra analisi semiotica.

Ma inquadrano in primo luogo la costruzione spaziale: un tunnel-teca, costituito di tre cubi di tre metri per tre allineati in modo da formare una sorta di galleria, che separa *performers* e pubblico grazie alle lamine di *plexiglas* sostenute dalla struttura, immersa nel "campo operativo dell'azione". Inizia qui una ricerca sulla costruzione spaziale che diventerà quasi una cifra stilistica del gruppo, ma quello che ci interessa sottolineare è la corrispondenza tra forma e contenuto, ossia lo spazio come matrice concettuale dello spettacolo. Abbiamo in primo luogo una citazione della pittura di Bacon, un gioco "intertestuale volontario ed esplicito" (De Marinis, 1982: 151), per cui le teche che formano la galleria in cui si agisce la performance sono un evidente richiamo all'opera del pittore inglese, una pittura anti-rappresentativa, che esprime come una lente deformante il "grido" in cui esplode l'uomo contemporaneo: citazione quindi che non si riallaccia solo al livello tematico dell'opera di Bacon, ma anche a quello formale.

Seconda evocazione della sua pittura nella spazializzazione rispetto al pubblico, a cui viene data una libertà a livello prossemico, che gli permette di scegliere la prospettiva della visione, nonché di rifiutare la classica staticità a cui lo condanna il teatro tradizionale. Non si tratterà solo della vicinanza spaziale, ma anche dell'ammiccare continuo che gli attori riservano allo spettatore, fotografandolo, ghignando con ironia, chiedendogli una partecipazione resa discreta proprio dalle lamine trasparenti. Ricordiamo in questo senso la riflessione di Deleuze: i protagonisti delle sue opere hanno sempre bisogno di un testimone.

Terza allusione la ritroviamo nel gioco illumino-tecnico, che segue le suggestioni già introdotte con l'opera precedente: lampadine, fili elettrici, piccole serie di luci che ricordano quelle natalizie e che ricoprono i corpi quasi nudi dei *performers*, creano una sinfonia visiva complementare al ritmo incessante della musica elettronica. Come non citare *Sangue sul pavimento – Quadro*, (1986)? Un lungo pavimento bianco sporco di sangue, lo sfondo una distesa arancione: unico oggetto che rompe la geometria: una lampadina, con incluso l'interruttore.

Nell' ornamentario primeggiano oggetti della cultura popolare: David Zamagni, il protagonista, è abbigliato solo con degli stivali sportivi che lo appesantiscono permettendogli però l'estenuante movimento, guanti e ginocchiere di pelle nera che evocano nell'immaginario sia il motociclismo, sia il mondo del *fetish*. Non mancano infatti frustini, con cui gli attori esortano il protagonista a superarsi ulteriormente, né altri oggetti sado-maso estrapolati da quello che ai tempi era il mondo della pornografia e che oggi ritroviamo solo in *sex shops* specializzati.

È importante a questo punto fare una precisazione al riguardo, per cui ci serviremo ancora di un testo di Mario Perniola, scritto per la sua già citata rivista *Àgalma*, in un'uscita dedicata proprio alla transizione dal feticismo al *fetish*: la pornografia ha subito un'involuzione (il filosofo non usa questo vocabolo, ma è funzionale al nostro discorso) che l'ha portata ad approdare in terreni totalmente opposti da quelli che l'hanno germinata. Nata infatti durante l'Illuminismo, la fotografia pornografica era concepita, destinata e praticata dalle sfere più alte della società, contraddistinte da un intellettualismo ed uno stile di vita ribelli verso l'*Ancien Regime*¹⁴². Le varie tappe di intorpidimento si sono susseguite fino ad arrivare al colpo di

¹⁴² Come non ricordare in questo senso la figura di E. Fuchs, collezionista, tra l'altro, di arte erotica e protagonista del saggio di Benjamin "Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico"? Saggio centrale ne *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica* (1966: 79-123).

grazia perpetrato da internet, che ne ha fatto unicamente un'ennesimo strumento di guadagno, trasformando ormai l'erotismo appannaggio di pochi nostalgici (rovesciamento in cui Perniola evidenzia proprio il cambio nella dialettica con il modello reazionario, di cui ora asseconda i desideri: in che altro modo possiamo definire l'offensivo trattamento riservato alla donna dall'industria del porno?). Facciamo questa precisazione perché è importante inquadrare il contesto culturale in cui lo spettacolo e le sue scelte stilistiche si inscrivono: già immersi nella cultura *cyber-punk*, ma non ancora invasi dall'oscenità che impera nella rete.

Altro strumento rilevante: macchine fotografiche e telecamere, che da un lato catturano i *frames* della folle corsa di Zamagni, dall'altro dirigono l'obiettivo verso lo spettatore, rendendolo protagonista dell'azione. Anche qui si nasconde la critica all'ipertrofia dell'immagine, tradotta con le stesse modalità usate dalle due fonti su cui abbiamo appena approfondito: il ghigno deformante del *performer* protagonista, l'estenuante corsa che ne riduce l'energia tanto da dover ricorrere all'aiuto degli altri per sorreggersi, sono espedienti a cui il gruppo ricorre proprio in consonanza tematica con lo spettacolo, per cui la corrispondenza tra forma e contenuto viene espressa già con questa prima strategia.

Questa costruzione spaziale non apre solo ad una lettura intertestuale che la connette ad un linguaggio altro, ma si caratterizza per essere un primo studio di quello che si esperirà forse con maggior maturità nel progetto seguente: lo spazio come matrice concettuale dello spettacolo¹⁴³. Questo tunnel-galleria, dove il protagonista corre, sempre più veloce, incitato, supportato e fotografato da testimoni-aguzzini che invitano il pubblico a fare lo stesso, rompendo la barriera pubblico/privato, ma facendosi anche fotografia, dettaglio, metonimia insomma,

¹⁴³ Tra le esperienze citate torniamo a ricordare il succitato *Frankenstein* del Living, in cui la costruzione scenica era direttamente connessa a quella testuale dello spettacolo.

dell'alienazione contemporanea, non è forse una transcodificazione in termini spettacolari di tanti concetti che la filosofia esprime con un altro linguaggio?

2.5.2. L'uso strabordante del corpo e della musica

L'attore non ha diritto di entrare in scena se
possiede un corpo morto
K. Stanislavski

Il corpo è il protagonista di quest'opera, da alcuni definita al limite del post-umano, da Motus stessa confermata come post-umana: il foglio di sala recitava infatti: "superare l'umano, sconfinare nel post-umano". Il protagonista della performance si prodiga in una sorta di "capitolazione" fisica che ci spinge ad affermare, riprendendo la frase di Stanislavski succitata, che se non ha diritto di entrare in scena con un corpo morto, ne esce con un corpo quasi agonizzante. Il rifiuto per la parola scenica viene supplito da un tappeto sonoro in cui come sempre nessun frammento viene lasciato al caso. La musica è il sostegno, la struttura che regge l'impianto dello spettacolo e che ne scandisce l'azione. Innanzitutto la musica elettronica di base, dal *bpm* (battito per minuto) incalzante, nonché tutta una serie di altre sonorità che rimandano a *Crash* e all'incidente d'auto:

Ogni suono è connesso alla prima intuizione dell'opera (...), (la sonorità dell'incidente d'auto per *Catrame*, i sette lp dell'Orlando Furioso per *O.F.*, il coro barocco per l'*Orpheus*), è da questo magmatico frastuono che nasce la

scena/struttura ferrosa di linee, organismo essenziale, sintetico, opera utopica-immaginifica, che asseconda lo stare dell'attore, ne contiene le parole dissolte, risuona, come in *Catrame*, ai suoi respiri e impatti; si fa cassa di amplificazione estremizzata del suo fare alterato e immemore, che si dona nel tempo(non tempo dell'atto (Motus, 2010: 33).

Questa dialettica corpo-spazio-musica, presente nella creazione precedente e qui ulteriormente approfondita, ci permette una breve, ma necessaria digressione sulle presenze-assenze della nostra mappatura storica. Abbiamo infatti introdotto Artaud e la sua eredità nel teatro del XX secolo, evidenziandone l'importanza nella diffusione di quella "Körperkultur" che tanto esito ha avuto, ma senza riferirci agli altri importanti nomi che si posizionano come pietre miliari nella tradizione di riscoperta del corpo e di sottrazione del testo. Citiamo ancora De Marinis:

"Rethéâtraliser le théâtre". È questa, agli inizi del Novecento, la parola d'ordine dei grandi riformatori, intenzionati – per così dire – a riportare il teatro a sé stesso. E uno dei mezzi fondamentali per attuare questa riteatralizzazione viene individuato quasi sempre nella messa ai margini, o addirittura talvolta nell'esclusione, del testo e della parola (...), ma cosa resta, nel teatro, se mettiamo ai margini, o addirittura escludiamo, la parola, il testo? Resta sostanzialmente il corpo dell'attore, con i suoi gesti, i suoi movimenti, le sue immobilità. Ecco quindi che critica della parola, riteatralizzazione del teatro e riscoperta del corpo dell'attore sono tre aspetti strettamente intrecciati nelle esperienze di punta del teatro del Novecento (De Marinis, 2001: 1096-1097).

Abbiamo menzionato in questo senso la seconda generazione, quella di Grotowski e Barba per intenderci, ma rispetto a questa fase del teatro di Motus ci sembra più utile andare ancora più indietro e "rispolverare" esperienze come quella di Mejercho'ld e dell'attore supermarionetta; di Delsarte e delle sue ricerche sul movimento-ritmo-spazio; o del già citato collezionista Fuchs, che dichiara: "l'arte

drammatica è per sua natura danza, cioè movimento ritmico del corpo umano nello spazio” (De Marinis, 2001: 1097).

E proprio in merito a quest'ultima constatazione ci riallacciamo alla performance di David Zamagni in *Catrame*. L'azione è semplice, ma paradigmatica: il protagonista inizia con una corsa incessante nella lunghezza del tunnel-galleria, supportato dal ritmo vertiginoso della musica *techno*. Man mano che avanza nella sua corsa l'energia viene meno, ma senza scoraggiarlo. Nel frattempo altri *performers* lo scrutano, seduti nel fondo dello spazio: sono dei transeunti, degli spettatori, dei *voyeurs*, o dei testimoni? Potrebbero essere degli aguzzini, per il momento non lo sappiamo (e drammaturgicamente parlando, non ci sarà dato di saperlo neanche in seguito).

Con l'incedere però potremmo farci un'idea: sempre più esausto, Zamagni si rifiuta (obbligato forse?) di sospendere il suo moto, ammiccando verso il pubblico, quasi per trarne nutrimento, facendosi sorreggere dai compagni di scena, aggrappandosi ad una sedia, lasciandosi ritrarre nella sua decomposizione (o destrutturazione?¹⁴⁴): se la sua corsa iniziale ci ricordava gli esperimenti fotografici di Muybridge¹⁴⁵, nella fase finale allude chiaramente a Bacon, alle sue figure dai contorni sfumati che le confondono con la distesa di colore della tela, rotta sola dai tratti a-significanti individuati da Deleuze.

Vediamo chiaramente che il linguaggio corporeo viene utilizzato qui

¹⁴⁴ A questo punto possiamo citare altre connessioni con le esperienze dei primi decenni del Novecento, come la “destrutturazione del corpo tra futurismo e Bauhaus” su cui approfondisce Guardenti: “l'istanza che accomuna i due movimenti è quella di una destrutturazione del corpo, che si sviluppa lungo le direttrici della meccanizzazione della struttura fisica dell'attore-personaggio, della disarticolazione degli elementi anatomici” (Guardenti, 2001: 950).

¹⁴⁵ Ancora De Marinis, nel succitato saggio: “E ancora, si dovrebbero ricordare - su di un piano molto diverso – le ricerche di Muybridge e Marey sul movimento animale e umano, condotte con l'ausilio della cronofotografia, ricerche che stanno tra l'altro alle origini del cinematografo” (2001: 1098).

non in senso narrativo, o illustrativo, per restare aggrappati al lessico deleuziano, ma è un'evocazione, un suggerimento, un'allusione ad un'idea: non c'è un personaggio, quantunque dipinto nel suo sgretolarsi, alla maniera del tanto amato Beckett. No, l'azione qui rimanda ad una immagine: da un lato drammatica, dall'altro ironica, si presenta come una distorsione critica della contemporaneità, col suo vuoto, le sue ossessioni, la sua atrocità, appunto.

Completiamo tornando a citare Mango:

Solo se il linguaggio sa essere in una certa direzione ed in un certo modo, solo se non cede alla tentazione della rappresentazione e della messa in scena moraleggiante il teatro conquista, o se volete conserva, la sua qualità politica. La battaglia politica che questo teatro ha di fronte è di offrire uno spazio di resistenza all'omologazione, quell'omologazione sociale e culturale talmente penetrante da istituire, in un modo subdolo ma perentorio, un vero e proprio pensiero unico dominante (Mango, 2012: 35).

2.6. Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus: l'ossessione passata al setaccio

L'ultimo spettacolo che cercheremo di riconfigurare in questo capitolo è *Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus (1998)*, la cui messa in scena si tesse a partire dalle stesse letture su cui si imperniava *Catrame*: ancora presente la ricerca delle deformazioni del contemporaneo, la visione di un mondo visto come "post-apocalittico", tipica, lo abbiamo visto, dell'orientamento post-politico espresso da Hamidi-Kim, in cui il discorso politico diretto fluisce verso un discorso critico basato sul paradosso. Motus sceglie di incarnare queste declinazioni impostando le linee portanti della drammaturgia sul tema delle

ossessioni e delle dipendenze, realmente appropriato se ci riferiamo al presente: il capitalismo è sfociato in deliri che nelle società pre-industriali potevano attribuirsi solo all'oggetto d'amore. Le moderne addizioni, derivate dal consumismo sfrenato e dalla perdita di centro e di identità dell'uomo occidentale, sfociano in consumismo sfrenato, di merce, di gioco, di alcol e droghe. Ebbene: Motus rielabora il tema ricorrendo alla metafora d'amore espressa dapprima da Ariosto e poi da Calvino nella sua riscrittura. Nonostante si tratti di uno spettacolo che a prima vista potrebbe sembrare molto formale, la ricerca di una certa visività e degli effetti dell'immagine-musica non sono gli unici assi su cui si edifica: è presente una critica sottile, non immediatamente percepibile e soprattutto espressa con grande ironia. Se in *Catrame* la contemporaneità emergeva nel suo essere nefasto con l'immagine guida costruita sull'azione di David Zamagni, qui è la totalità dello spettacolo a farsi carico di quella che più che una critica potrebbe essere definita come derisione. Perché lo abbiamo anticipato nel capitolo sulla poetica e lo ribadiamo: Motus, soprattutto agli esordi, impregna la sua scrittura di ironia e, pur ricorrendo densamente all'uso del corpo, non sfocia in performance come quelle di Orlan o Stelarc, dove si avverte un certo drammatismo, ma si assume la responsabilità della propria denuncia con più leggerezza. Le ossessioni che fanno parte del mondo post-apocalittico configurato dal teatro postpolitico diventano qui *lupinositas*, immagine metaforica con cui si può leggere in filigrana il biasimo che il collettivo rivolge a tante distrofie del presente

Andiamo ad aggiungere quest'ultimo tassello al quadro teorico già delineato, per poi entrare nel vivo della messa in scena.

2.6.1. Il poema ariostesco e la rilettura di Calvino

La struttura del poema ariostesco è considerata pioniera e moderna: labirintica, circolare, diramata in più piani di senso e nuclei tematici, governata da azioni che rimandano ad altre, abitata da più protagonisti:

L'Orlando furioso è un'immensa partita di scacchi che si gioca sulla carta geografica del mondo, una partita smisurata, che si dirama in tante partite simultanee. La carta del mondo è ben più varia di una scacchiera, ma su di essa le mosse di ogni personaggio si susseguono secondo regole fisse come per i pezzi degli scacchi (Calvino, 1995: 87).

Motus sceglie di concentrare il suo percorso su un tema: l'amore/ossessione di Orlando per la fredda e calcolatrice Angelica, mettendo da parte altri contenuti (la fedeltà al re, il coraggio, lo spirito cavalleresco). Quello che importa qui è la trasformazione dell'uomo attraversato dall'ossessione per il suo oggetto del desiderio: "l'amore stesso è un macchina da guerra dotata di poteri strani, quasi terrificanti. La sessualità passa per il divenire-donna dell'uomo e per il divenir-animale dell'umano", così suggeriscono Deleuze- Guattari in *Mille Plateaux*, ripresi nel diario di lavoro di Enrico Casagrande. Ma non è un'ossessione incarnata solo dall'amore e dall'erotismo: intorno al tema ruotano una serie di corollari come il desiderio in generale e la dipendenza maniacale di cui la contemporaneità fa sfoggio implacabile.

Nella tradizione letteraria la figura di Orlando era stata tratteggiata dal Boiardo, chi ne conservava le caratteristiche di fedeltà e castità (purezza che intendeva mantenere perfino con la sua Angelica). Ariosto ce lo presenta invece innamorato e furioso, appunto, il giorno prima di una battaglia, rivoltandosi nel letto e scappando nei boschi senza meta. L'equilibrio che lo caratterizzava cede alla carnalità e passione con cui il

gruppo lo tratterà. Durante questo periodo preparatorio, sostenuto dalla ri-lettura di Calvino, (Motus legge il poema ariostesco a quasi un anno dall'inizio del processo di creazione), si accompagna una trattatistica medievale di tipo medico di cui presentiamo qualche frammento, infatti:

È dalla cultura medica che la follia di Orlando deriva la sua scansione in fasi: "malattia d'amore" che va dalla "melanconia" allo stadio estremo della follia bestiale, detta anche "lupinositas" o licanthropia...Nella trattatistica medievale questa patologia viene appellata anche come "AMOR HEROYCUS" forma d'amore degenerato scatenato dall'attrazione smodata per una persona o oggetto che diviene poi idea fissa, "fantasma" (Motus, 2010: 29).

Anche qui non è il personaggio Orlando che si cerca di definire, cosa che peraltro non corrisponde neanche agli obiettivi dell'Ariosto¹⁴⁶, ma un'idea, quella dell'ossessione e della trasformazione da essa derivata: "facciamo una croce sulla rappresentazione, per scavare in profondo", per cui in una forma che richiama fortemente il teatro della crudeltà "io non racconto Orlando, io sono Orlando, sudo Orlando, vomito Orlando". Come nei romanzi di Ballard, il lessico scientifico-medico è funzionale alla costruzione in immagini/musica/azione di quest'idea, corrispondenza tra forma e contenuto che il gruppo ricerca facendo appoggio sulla succitata

¹⁴⁶ "Orlando diventa, se non un vero e proprio personaggio, certo un'immagine poetica vivente (...) è il vario movimento delle energie vitali che sta a cuore, non la corposità dei ritratti individuali" (Calvino, 1995: 23).

trattatistica medica medievale¹⁴⁷.

E come era “fuori dalla misura umana nella virtù” con il Boiardo, così uscirà dalla misura umana per “entrare nella bestialità più cieca”, come sottolinea Calvino, che nella sua “rilettura dell'opera” sceglie proprio di presentarci il momento in cui il cavaliere decide di abbandonare le armi e l'esercito dello zio Carlo Magno per cercare Angelica. Il percorso di Motus sull'opera di Calvino trova in questo frangente un forte combustibile per il disegno teorico dell'intero progetto, come la compagnia esprime in un'intervista¹⁴⁸. E quindi ce lo ritroviamo “furente che cerca che vaga che tutto travolge e abbandona”, (come emerge dai diari di lavoro di Motus), finché dal canto VIII saltiamo al XXIII, dove si imbatte nella prova che Angelica si è data ad un altro, il giovane e delicato saraceno Medoro. Orlando, passeggiando “in riva a un rivo”, scorge delle scritte incise sulla corteccia di un albero, riconoscendo la scrittura della sua amata: i cuori trafitti palesano che la ragazza è innamorata e Orlando suppone che “Se s'innamora non può innamorarsi che di me”.

Ma su quei cuori, quei nodi, c'è un altro nome accoppiato a quello di Angelica, un nome sconosciuto: Medoro. Perché Angelica ha scritto quel nome? Perché ha scritto il nome di qualcuno che non si sa chi sia, di qualcuno che non esiste? “Forse, - pensa Orlando nelle sue fantasticherie amorose, Angelica mi ha

¹⁴⁷ “E tutto il corpo si move allora senza ordine e senza misura e corre notte e giorno di strada in strada ignorando il caldo e il freddo e il pericolo di ogni sorta e non può più stare fermo. Trascurando sonno, cibo e bevande e tutto il corpo si indebolisce, tranne gli occhi” (Arnaldo Da Villanova, *Praxis Medicinalis*); o, ancora: Quando qualcuno attraverso uno dei cinque sensi è spinto all'amore, il cuore è fortemente scosso e da questo scotimento nascono due spiriti, caldi e secchi. Uno dei quali, il più sottile, raggiunge il cervello; l'altro, che è più denso, diffuso attraverso i nervi, raggiunge immediatamente il membro e, insinuandosi, fra i nervi e le membrane che lo formano e lo avvolgono, lo erige. (Galeno, *Pneumatologia erotica*). Questi frammenti sono stati estratti dal diario di lavoro di Enrico Casagrande, datato 20 dicembre 1997.

¹⁴⁸ “Ci interessava il momento in cui si corre senza sosta per inseguire il sogno di questa figura femminile, ma in maniera animale, canina”, da un'intervista curata da Egumteatro, *La scena dei trentenni*, “Hystrio”, 1/1998.

soprannominato Medoro, e scrive Medoro dappertutto perché non osa scrivere Orlando" (Calvino, 1995: 189-190).

Orlando entra in una grotta e trova altre scritte, in arabo e in una scrittura diversa da quella di Angelica. Essendo conoscitore della lingua saracena traduce la frase : "Oh star qui con la principessa Angelica abbracciato mattina e sera oh com'è bello". Firmato: Medoro. Inutile entrare in altri dettagli della narrazione, possiamo presupporre cosa questa scoperta scatenerà. Chiudiamo piuttosto l'*excursus* con una immagine ben precisa, che traduciamo con queste parole di Motus, tratte dai diari di lavoro:

Teatro d'Orlando superlight furente che cerca che vaga che tutto travolge e abbandona
Teatro d'Orlando Stupefacente che cupo di notte si agita e piange e non dorme non dorme mai mai mai
teatro d'Orlando fottuto che se ne fotte del giusto del quieto vivere in pace che scalpita e grida nel vuoto
teatro che fa il vuoto che rincorre il vuoto che viaggia che morde poi di nuovo riparte mai stanco mai
Teatro del Fido Orlando che non è più che non ha un senso "non son non son, non so più quel che paio in viso"...da attore a spettatore di sé stesso a sguardo vuoto che non puoi sostenere
che risplende di bellezza e osceno... e ti divora...gioia feroce...gioia armata gioia.

E torniamo a citare Caronia, che citando a sua volta Corrado Bologna, che fa del poema ariostesco un poema della Conoscenza, dice: "Tutti qui, dall'inizio alla fine, inseguono qualcosa o qualcuno, e ne sono inseguiti, perché non lo godono, non lo vedono, non lo sanno, e invece vogliono vederlo, saperlo, goderlo".

In definitiva: sul personaggio intorno a cui ruota l'opera: non è l'eroe Orlando che Motus ripropone, ma il fido Orlando. E come non tornare sul saggio di Lyotard sulla condizione postmoderna? In particolare la già citata constatazione rispetto ai grandi peripli, che abbiamo proposto in un

frammento di Hamidi-Kim e che torniamo a proporre:

Semplificando al massimo, possiamo considerare postmoderna l'incredulità nei confronti delle metanarrazioni (...) la funzione narrativa perde i suoi funtori, i suoi grandi eroi, i grandi pericoli, i grandi peripli, i grandi fini. Essa si disperde in una nebulosa di elementi linguistici e narrativi, ma anche denotativi, prescrittivi, descrittivi (Lyotard, 1984: 6)¹⁴⁹.

E se Orlando tradisce la sua natura di fiero cavaliere, possiamo però definire la conquista del gruppo rispetto al proprio esercizio del teatro, politicamente inteso qui come investigazione e sperimentazione sulla forma, sulla materia linguistica agita con una sottrazione "momentanea" del testo verbale. Torniamo su un frammento del saggio di Mango che abbiamo già proposto per chiudere *Catrame* e che ci sembra quantomai idoneo per finire il perimetro di questo cerchio. Cita il teatro di Fabre, artista che definisce "poliedrico in una maniera quasi rinascimentale" (oltre che regista è performer e pittore) ed "ha messo a punto un codice scenico affidato ad un prepotente impianto visivo e ad un uso estremo e dissonante del corpo", definendo i propri attori "guerrieri della bellezza". Sembrerebbe trattarsi dunque di una pratica lontana dal senso politico che corrisponde a una certa *vulgata*, però nel definirne la dimensione politica ci aiuta anche a trovare nuovi spazi per delineare i tratti della definizione che cerchiamo di disegnare con la nostra indagine intorno alla galassia che stiamo esplorando:

E invece mi sembra che il suo modo di agire il linguaggio come specchio deformante del contemporaneo, di cui esaspera in una maniera non banalmente descrittiva né moralistica le disfunzioni, ha i tratti di una nuova politicità. "Il teatro come un luogo dove curare le nostre ferite, il teatro come una possibilità di empatia con la bellezza e con la vita, il teatro come un'arma contro il cinismo che domina il mondo, il teatro come un luogo spirituale, dove cercare insieme nuove possibilità di sopravvivenza". In questa sua affermazione mi sembra possibile leggere un'intenzione estetica

¹⁴⁹ Citiamo ovviamente qui l'impaginazione rispetto all'edizione italiana.

che ha una ricaduta etica fortissima (...). Il teatro è visto da Fabre come luogo di resistenza morale. Non a caso definisce i suoi attori “guerrieri della bellezza”, perché il valore estetico diventa, nel nostro contesto sociale, arma morale. Anche nel caso di Fabre, dunque, il teatro non è politico perché parla di cambiare il mondo ma perché è un luogo in cui essere diversamente (Mango, 2012: 35)¹⁵⁰.

2.6.2. Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus (1998). Il Testo Spettacolo

L'ossessione sarà quindi al centro della messa in scena di *Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus* (1998), che lo tiene occupato di nuovo per quasi un biennio. Il percorso inizia “ufficialmente” attorno alla riscrittura di Calvino dell'epopea Ariostesca, ma vedremo che le linee di continuità tematica e formale con la creazione precedente ci permettono di stabilire un orizzonte teorico più ampio. In primo luogo lo spettacolo finale viene presentato al pubblico dopo una serie di “tracce”, ossia *performance* e installazioni che sfoceranno in un approdo che costituisce sempre la scintilla da cui parte una nuova produzione. La prima traccia viene presentata a Rimini ed è uno studio sulla percezione visiva dell'evento da parte del pubblico: la piattaforma che sarà il centro della croce scenica è circolare e circondata da un anello imbottito con delle sottili imbottiture da cui lo spettatore può guardare l'azione, ancora centrata solo in questo spazio¹⁵¹. Nella seconda traccia la prospettiva diventa frontale, l'azione più rarefatta¹⁵².

¹⁵⁰ Tra virgolette cita Luk Van den Dries, *Conversazione con Jan Fabre*, in Id. *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su un processo di creazione*, Milano, Ubulibri (2008: 287).

¹⁵¹ *Traccia n. 1*, Rimini, A. Culturale Quadrare il Circolo, 31 maggio 1997.

¹⁵² *Traccia n. 2*, Festival di Asti, 4 luglio 1997.

Con la terza, un'esposizione/installazione¹⁵³, inizierà lo studio sul ritmo incalzante che condurrà alla quarta¹⁵⁴, in cui più che mai il ritmo travolgente del tappeto sonoro farà da scansione e base strutturante dell'azione, trasformando la *performance* quasi in un evento di musica *live*. Le ultime due tracce vedono il progressivo avvicinamento allo spettacolo finale, che sarà presentato a Milano nell'ambito del Festival Teatri '90¹⁵⁵: spettacolo aperto, sempre suscettibile di variazioni, troverà col passare delle repliche una sua maturità. In questo caso la continuità con *Catrame* è da rintracciare in quell'area filosofico-letteraria che abbiamo già esplorato: vedremo l'importanza della riflessione di Deleuze come influenza, individuata brillantemente da Antonio Caronia in un suo articolo ne "Il Patalogo 21"¹⁵⁶.

Andiamo a scoprire cosa sottende alle strategie di scrittura scenica, soprattutto per ciò che riguarda la continuità della sperimentazione con l'intersezione tra i linguaggi. Ci occuperemo dapprima dell'azione, poi vedremo lo spazio, forse la più interessante proposta del percorso.

¹⁵³ *Traccia n. 3*, Volterra Teatro, Palestra di Doccia, 25 luglio 1997.

¹⁵⁴ *Traccia n. 4*, Bipop Open Air Festival, Torri Kenzo Tange, 30 luglio 1997.

¹⁵⁵ *Traccia n. 5*, Bergamo, ex Monastero S. Agostino, 20 settembre 1997; *Merry Go Round*, Urbino, rampa del Palazzo Ducale, Teatri Altrove, 4-5 dicembre 1997; *Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus*, Milano, Teatro Franco Parenti, Festival Teatri '90, 20 febbraio 1998.

¹⁵⁶ "Motus, guidato dall'intuizione di Deleuze e Guattari sull'amore come macchina da guerra e dalla visione della storia della follia di Orlando scandita sulla scorta della trattatistica medica dell'epoca, ha badato a restituirci una delle atmosfere che si respirano nel poema ariostesco: quella dello sguardo, dello sdoppiamento prodotto dalla visione del soggetto, del suo costituirsi come fantasma". A. Caronia, *Note ad un "Orlando Furioso" dei Motus, Il Patalogo*, n. 21, 1998.

2.6.3. La croce di Orlando e la croce della scena: lo spazio come matrice concettuale

La dialettica corpo/spazio riveste anche in questo processo di scrittura un ruolo rilevante: la ricerca sullo stare dell'attore, sulla posa e la pausa, come in *Catrame* fa da guida per la creazione e il montaggio delle azioni. È ancora il tempo, il ritmo, “condensato, materializzato in linee”, ciò che ossessiona il gruppo: se in *Catrame* era ciclico e incalzante, scandito, con salti, fughe e partenze, in *O.F.* si configura in dialettica con lo spazio, un “basamento ruotante” (Motus, 2010: 33), che crea l'opportunità di relazioni e dinamiche che si compongono, si creano e si dissolvono (modalità a cui il gruppo ricorrerà spesso per ciò che riguarda il montaggio).

Il midollo dello spettacolo è innanzitutto il tempo, il ritmo, come già introdotto, che si fanno materia testuale in un processo di scrittura che privilegia la sottrazione del linguaggio verbale. Ne nasce una ricerca sulla posa, lo stare dell'attore in relazione ai *beats* del tappeto sonoro: nessun gesto è lasciato al caso, la composizione risente della struttura musicale, costituendo uno dei segni indelebili della poetica del gruppo, soprattutto in questa fase iniziale¹⁵⁷. Proprio la ricerca sullo stare è al centro del *training* che accompagna le prove e ciò ci riconduce alle proposte del secolo scorso: “La scoperta/riscoperta dell'attore come entità tridimensionale fa

¹⁵⁷ In questo senso ancora De Marinis avverte sul *training* fisico e sulla sottrazione “momentanea” del testo: “Prima abbiamo parlato di infatuazione per le tecniche fisiche da parte dei padri fondatori del teatro novecentesco. Ma in realtà, a dispetto delle apparenze, l'obiettivo che essi perseguivano, dilatando così vistosamente l'importanza dell'addestramento corporeo, non era quello di fare dell'attore un esibizionista (*cabotin*) del muscolo, un ginnasta o un saltimbanco – anche se questo rischio esisteva, tant'è che qualcuno vi cadde a volte. L'intenzione vera era – come s'è già detto – quella di far prendere coscienza all'attore delle possibilità espressive, spesso inesplorate, a sua disposizione e di metterlo, così, nelle condizioni di trasformarsi da interprete-esecutore in creatore” (2001: 1103) (corsivo dell'autore).

diventare per la prima volta centrale - agli inizi del Novecento – il problema della sua educazione corporea, che fino ad allora era stata invece secondaria ed occasionale” (De Marinis, 2001: 1101). Ma anche l'evocazione di cui prima: Orlando non è incarnato, né interpretato da nessun attore, lo si può infatti individuare sia in David Zamagni che in Enrico Casagrande, che ancora una volta funge da regista interno: si esegue più un'idea ad esso legata, che il personaggio stesso. Quindi non c'è rappresentazione, ma evocazione: la “struttura narrativa” si crea, si costruisce intorno a un altro concetto delineato da questo frammento appena citato: la rotazione, appunto. Si alternano gli attori intorno al furioso Orlando, si alterna l'azione sulla piattaforma girevole costruita come “campo operativo”:

In *O.F.* È accentuato il lavoro sulla POSA statica, in relazione a uno spazio in movimento, che trasporta, che ruota infinitamente su sé stesso: il podio diventa quindi piedistallo, che enfatizza la dimensione “ridicolamente” gloriosa dell'attore (“Gloria al vuoto” è una delle prime didascalie che appaiono durante lo spettacolo). La presenza della didascalia è un altro elemento che accentua la dimensione feticista dell'attore/oggetto/cosa che sente/soggetto/corpo al tempo stesso, che regola, domina il tempo scenico e guida, inventa l'azione (Motus, 2010: 39).

E anche i brani musicali si fanno in alcuni momenti “esageratamente didascalici”. Le azioni si accendono e spengono, accompagnate dal gioco musicale ed illumino-tecnico: il tappeto sonoro è edificato mischiando la musica elettronica *live* dei *Lost Legion*¹⁵⁸, ancora dal *bpm* martellante, con la voce di Arnoldo Foà recitante i versi ariosteschi. “Il tempo teatrale. Che è sempre stato la nostra ossessione. Quale tempo dare a un'azione? In

¹⁵⁸ Lost Legion era un collettivo di musicisti indipendenti operanti a Bologna, che si occupava di produzione di musica elettronica destinata soprattutto a cortometraggi e videoclip.

quale tempo l'attore si può muovere?" (Motus, 2010: 39).

Ma ciò su cui ci soffermiamo in questo momento è appunto la costruzione spaziale, che da un lato segna una continuità con quella di *Catrame*, ravvisabile nelle teche cubiche ricoperte di *plexiglas* immerse nello spazio scenico, dall'altra segna una rottura. Se infatti è dato al pubblico di scegliere un punto di vista non frontale, il movimento avrà tutt'altra "spinta vettoriale": nello spettacolo precedente si estendeva linearmente, mentre qui è un alternarsi intorno al centro propagatore situato proprio nel centro della pedana a forma di croce.

Innanzitutto una grande riproduzione della *Venere* di Tiziano sovrasta lo sfondo, allusione a certo manierismo con cui i corpi si posizioneranno nel grande *ring*, zootropio, *living room*¹⁵⁹: la croce della scena è la croce di Orlando, merito del processo creativo di Motus è stato proprio quello di condensare nello spazio la matrice concettuale dell'opera, che il gruppo sintetizza nella follia d'amore, nell'ossessione di Orlando, "macchina desiderante" che appare e scompare nella grande e vertiginosa piattaforma giratoria, struttura rizomatica riassunta brillantemente da Giuseppe Di Liberti¹⁶⁰:

Nello sventramento del poema ben poco rimane del poema ariostesco, se non le macchine desideranti dei personaggi esclusivamente tese a sprofondare e a rivelare le loro pulsioni. Sono macchine fuor di metafora, come le pensava Deleuze ed essi stessi agiscono da rizomi tra i mille piani di un territorio che ha perso ogni sistematicità, che è intersezione costante e vorticoso. Così come queste macchine sono elemento drammaturgico anche lo spazio scenico lo è in maniera determinante: costantemente in movimento

¹⁵⁹ "Non vi è armonia né equilibrio, o quanto meno gli equilibri sono falsi, la coerenza incerta, l'eleganza repressa. Il MANIERISMO è pieno di contraddizioni: un rigido formalismo e una "ovvia perturbazione", lo scarno e il superdecorato, il misticismo e la pornografia. CI PIACE". (Motus, 2010: 30) (Maiuscole del testo originale).

¹⁶⁰ G. Di Liberti, "Prendi il poema ariostesco e rivoltalo impunemente", // *Mediterraneo*, 11 aprile 1999.

è il luogo possibile della passeggiata dello schizzofrenico, costantemente teso alla costruzione e distruzione di quadri.

Il centro della piattaforma è dunque centro di propulsione dell'azione, in cui si condensa l'ossessione di Orlando per Angelica, presenza fantasmatica che appare per farne il suo fido, trascinandolo letteralmente come un cagnolino (altro ammiccamento a certa cultura *fetish* e sadomaso di cui sopra)¹⁶¹, quando non trascina invece un cagnolino di peluche, quasi "uscita da un racconto di Checov". Accanto scorrono immagini turistiche della riviera romagnola, icone *trash* da *sex shop* di provincia, ammiccamenti presi in prestito dall'immondizia televisiva.

Spazio in cui la donna si fa sulfurea, tra presenza e assenza. Potremmo dire, in accordo con la citazione di Antonio Caronia, che questo centro diventa un po' il luogo dove si materializza l'immaginazione, la possibilità, l'allusione: cyber-spazio, luogo di potenzialità e dispersione. "Il fantasma non è l'oggetto: è scena. Nel fantasma il soggetto non mira all'oggetto, ma raffigura sé stesso nella sequenza delle immagini...uno più uno: un Orlando agisce, uno guarda, un Orlando è non è sul podio: si guarda agire, si ascolta, si guarda si ferisce: abita il *living room* della scena/ grande macchina onirica/ museo di reliquie/ feticci di lei: Angelica"¹⁶².

Nei cubi laterali, in pose ieratiche, narcisiste e manieriste, gli altri personaggi/eroi che, a differenza del poema ariostesco, assumono qui

¹⁶¹ Scorrendo la rassegna stampa relativa a questa produzione si scorge immediatamente questo aspetto, esaltato più nei titoli che nei contenuti delle recensioni, infatti: G. Manzella, "L'Orlando in calore e miss Angelica", *il manifesto*, 29 maggio 1999; A. Benedettini, "Orlando? È sadomaso", *La Repubblica*, 20 febbraio 1998; D. F., "Un Orlando provocatorio", *Corriere Adriatico*, 6 dicembre 1998; G. Drago, "Con Orlando i Motus fanno discutere", *Oggi Sicilia*, 9 aprile 1999; S. Ch., "Ed ecco la versione dei Motus: Furioso in salsa sadomaso", *L'Unità*, 23 luglio 1998.

¹⁶² Dai diari di lavoro di Enrico Casagrande.

solo un valore di contorno: ed ecco quindi una passerella in cui si alternano ragazzi in stivali che si svenano in un meccanico auto-erotismo, un uomo che si lascia montare da una sella, un infermiera che nasconde una lingerie sexy sotto il camice. E ancora reggiseni, stivaletti, corone di rose rosse¹⁶³. E il senno di Orlando ritrovato sulla luna da Astolfo? Un grosso fallo di gomma.

Ma la vera scommessa vinta da Motus sta proprio nel saper riproporre formalmente la struttura del poema ariostesco, scommessa già vinta da Ronconi nel suo famoso allestimento del '69¹⁶⁴.

Si sono delineati in questo capitolo i primi importanti punti relativi alla poetica del gruppo, una poetica che rifugge gli elementi tipicamente scenici e si avvale di un'estetica fortemente intrisa di segni multidisciplinari, estratti da vari ambiti della cultura, dalla speculazione filosofica più raffinata alla cultura pop più inflazionata. La ricerca

¹⁶³ "La verginella...la rosa...Sta parlando di rose, questo pezzo di soldatuccio, annusa una rosa appena sbocciata e dice che sarebbe un peccato coglierla, che una volta spiccata dal suo stelo perde ogni valore; a lui sfortunato capita così ogni volta, che le rose le colgono sempre gli altri", così Calvino (1995: 40) racconta Sacripante nell'atto di "mormorare delle frasi senza senso" su Angelica.

¹⁶⁴ Lo storico allestimento ronconiano fu allestito nella chiesa sconsecrata di S. Nicolò, in occasione del Festival dei Due Mondi di Spoleto. Impose per la prima volta al pubblico il genio ronconiano. Come scrivono Alonge - Malara (2001: 1068): "Lo spettacolo è una tessera fondamentale nello sforzo di destrutturazione della prassi teatrale consueta. Un allestimento che rompe la passività del pubblico, che mobilita l'attivismo degli spettatori che devono scegliere, volta per volta, quale sequenza seguire in una rappresentazione che si sviluppa simultaneamente in azioni plurime, rese in molteplici punti scenici, all'interno di un continuum spaziale che avvolge indistintamente attori e spettatori". L'opera era concepita infatti prevedendo la partecipazione attiva del pubblico, che doveva muovere le grosse pedane mobili su cui erano posizionati gli attori, dislocando quindi in vari punti il fuoco dell'azione. Come spiega lo stesso Ronconi: "Il montaggio dei materiali selezionati da Sanguineti procedette cercando di comprendere quali fossero il tempo e lo spazio tipici della narrazione di Ariosto. La simultaneità labirintica dello spettacolo nasce dunque, in questa prospettiva, dalla volontà di disegnare la mappa del poema, riproponendo quello che è, in ultima analisi, il meccanismo narrativo ariostesco. D'altra parte però l'architettura narrativa della rappresentazione non era decisa dalle sole coordinate spaziali: la distribuzione planimetrica del testo era infatti concepita in modo tale da permettere ad episodi dotati di caratteristiche simili di svilupparsi contemporaneamente". (Longhi, 1996: 301-302).

sull'immagine è cifra stilistica del gruppo, con una forte impronta della musica e le soluzioni visionarie dal punto di vista scenografico.

Tematicamente il gruppo esprime un “grido deforme” che, vedremo, si farà canto nel prossimo progetto.

CAPITOLO IV

Il progetto *Orfeo*: un teatro dell' “essere politico”, tra dimensione religiosa ed interrogativo sul proprio ruolo d'artista

Il progetto intorno al mito di Orfeo si configura, a questo punto del percorso del gruppo, quasi come una rottura: se dal punto di vista dei linguaggi continua la sperimentazione sulle costruzioni spaziali, sull'intersezione tra le arti, sul linguaggio cinematografico, già presente qui anche se non ancora in video, per ciò che concerne i contenuti si verifica come un ripiego verso l'intimità. Se gli spettacoli analizzati nel capitolo precedente erano tesi allo strabordare di segni e corpi, caratterizzati da un senso di esplosione permanente coaudivato anche dalla musica elettronica dai *beats* incalzanti, ebbene, adesso ci addentreremo in una dimensione più intima, meno urlata: "Il grido si fa canto", la posizione esageratamente scandita dal gesto estremo, diventa movimento più fluido nello spazio. Forse questo cambiamento è dettato dalla prima tappa del percorso, in quel di Sarajevo, o forse si tratta di un normale sbocco, visto il riferimento letterario da cui parte il progetto ed i versi che, vedremo, cercano di rispondere alle domande fondanti: sarà la cifra che caratterizzerà tutto il biennio di processo creativo, in cui questa dimensione quasi religiosa sarà la veste che scivola su tutte le istanze di creazione che lo compongono.

Per ciò che riguarda Rilke: perché dedicare al poeta di Praga tanto spazio nella nostra ricerca? Ce lo chiederemo anche con altri autori che incontreremo di seguito: la risposta, purtroppo, deve basarsi più sulle grammatiche della sensazione che su una reale e logica spiegazione. Motus ha più volte sottolineato che non basta la pertinenza tematica per scegliere di lavorare su un autore: deve scattare l'innamoramento. Dunque, i poeti ed autori a cui dedicheremo approfondimenti più dettagliati, ricopriranno questo ruolo sulla base delle dichiarazioni del gruppo e sul tentativo di carpire quanto sia stato realmente presente e quanto abbia influenzato il processo di scrittura. Poi ci sono figure che, una volta entrate nell'orbita del gruppo, non se ne separano con la fine

del progetto: diventano meccanismo imprescindibile per avanzare, vengono metabolizzati ed entrano definitivamente e a parte dell' "universo Motus". Lo abbiamo sperimentato con Beckett, lo vediamo adesso con Rilke, lo vedremo con DeLillo, Pasolini e Genet.

Ci occuperemo anche della poetica riguardante le arti sceniche di Rilke, scritta nei primi anni '30 e quindi a cavallo di un periodo in cui l'arte teatrale sperimentava grandi rivoluzioni (sono gli anni di Brecht, Piscator e Artaud, per citarne alcuni non nuovi nelle nostre pagine), si affiancano alle nuove proposte dell'estetica e della semiotica teatrali.

Ma prima di continuare su questo tema, andiamo a svelare alcune suggestioni provenienti dalla produzione poetica rilkeana.

1. Punto di partenza: la poesia di Rilke. L'esistenza come *pathos* del mutamento

Cominciamo dalla poesia di Rilke, che scava a fondo nell'interno, perché lo spazio in cui adesso ci posizioniamo è quello dell'essere politico: "La politica è cosa che riguarda il proprio mondo interiore prima di quello esteriore, come d'altronde già urlava disperatamente Artaud" (Mango, 2012: 33).

1.1. I quaderni di Malte Laurids Brigge o l'importanza della percezione

Abbiamo già introdotto nelle conclusioni al capitolo precedente quale sia l'anello di raccordo tra le tappe che stiamo analizzando: il vedere, lo sguardo, l'alterità e lo sdoppiamento prodotto nell'esercizio della visione, aspetto che abbiamo tra l'altro individuato come cardine dell'intera poetica del gruppo romagnolo. Ebbene, cominciamo proprio da questo elemento, che nell'opera di Rilke possiamo individuare *in primis* nel romanzo *I quaderni di Malte Laurids Brigge*¹⁶⁵, scritto tra il 1904-1910, dopo aver sperimentato i due incontri che cambieranno il suo modo di percepire l'arte e la vita: quello con Lou Salomé¹⁶⁶ e quello con la pittura di Cézanne, che segnerà il suo apprendistato al vedere (come affermerà Rella (2004: 30): “Rilke ha imparato tutto da Cézanne”¹⁶⁷).

Il *Malte* è la storia di un rampollo danese di nobile stirpe che si aggira per le strade di Parigi attanagliato dai ricordi, con l'angoscia e la paura di perdersi. Il romanzo, che “acquista un potere quasi catartico nel riuscito tentativo di estrinsecare la difficoltà esistenziale dell'artista chiuso nella propria interiorità” (Longo, 2000: 12), diverrà uno dei capolavori

¹⁶⁵ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*; Trad. It. f. Jesi, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano, 1972.

¹⁶⁶ Se la pittura di Cézanne rappresenta per il poeta di Praga un importante apprendistato per l'esercizio della visione (e vedremo che non solo per lui: proprio in questo capitolo riproporremo il suo legato anche per la produzione di Lynch, regista che costituisce un altro punto fermo tra le poetiche che influenzano il metodo di lavoro di Motus), Lou Salomé avrà un'importanza fondamentale poiché a lei si deve la scoperta, da parte di Rilke, non solo della filosofia di Nietzsche e della psicanalisi Freudiana, ma anche dell'angeologia iranica (dopo aver rifiutato la proposta di matrimonio del filosofo tedesco, sposò infatti l'orientalista Carl Andreas).

¹⁶⁷ F. Rella, *Pensare e cantare la morte*, Torino, Aragno, 2004. Rella aggiunge: “Ha imparato che compito del linguaggio, e soprattutto del linguaggio dell'arte e della poesia, è la *réalisation*, che non va intesa come performance attuativa, ma propriamente come l'atto che rende reale la cosa nella forma che ne esprime il significato”.

narrativi del Novecento, grande ritratto della tentacolare metropoli contemporanea, in cui si attua proprio uno dei temi chiave della modernità: la dissoluzione del soggetto, espletata con oggettiva sovra-personalità ed eccezionale sintesi.

Imparare a vedere significa imparare una propria interiorità sconosciuta. Imparare a vedere significa non trasfondere immediatamente le cose in poesia, ma cogliere in esse una “sfumatura di lontananza che ci fa capire quanto, finora, le cose siano state soltanto mostrate, e non capite od offerte” (Rilke, 1972: 72), significa scoprire l'ostilità delle cose, la paura, per esempio, che “un sottile filo di lana della coperta sia duro, duro ed acuminato come una punta d'acciaio” (1972: 77). Ma soprattutto significa scoprire quanti volti esistano nelle persone. Scoprire che da questi volti “poco a poco spunta il sostrato, il non-volto col quale si va in giro” (1972: 39). Ed ecco allora Malte che prova le maschere davanti allo specchio. Ma la maschera si ribella, si attacca al volto. Chi infatti può dire quale sia la maschera e quale il volto? E anche lo specchio si ribella, come tutte le cose:

Lo specchio aveva atteso solo quello. Era arrivato il momento della vendetta. Mentre mi sforzavo di liberarmi in qualche modo dal mio camuffamento, in preda a un'oppressione che aumentava smisuratamente, lo specchio mi costrinse, non so come, ad alzare gli occhi e mi notificò un'immagine, no, una realtà estranea, inconcepibilmente mostruosa, di cui rimasi impregnato contro la mia volontà: adesso il più forte era lui, e io ero lo specchio (Rilke, 1972: 105-106).

Il nostro destino è dunque quello di farci specchio della nostra mostruosa alterità? Rilke propone una serie di strategie per vincere la paura di questa assoluta estraneità. Prima tra tutte la scrittura. Ma scrivere non basta perché le cose, nella loro sfumatura di lontananza, ci offrano una qualche intimità, un rapporto che non sia solo orrore. E allora

si proverà con l'amore, si proverà a risalire le origini, si giungerà fino all'immagine della pioggia che cade sulla terra. Ma questo non basta e la strategia comparirà solo nelle *Elegie*, dopo un lungo travaglio creativo. Andiamo a scandagliarne i momenti essenziali.

1.2. Le *Elegie Duinesi*: “Ein jeder Engel ist schrecklich”¹⁶⁸

Le *Elegie Duinesi*, così intitolate perché composte nel castello di Duino, constano di dieci componimenti, in cui il poeta non canta le cose, bensì i rapporti misteriosi che le uniscono: i profondi legami tra il Bene e il Male, vita e morte, interno ed esterno. Così ancora Longo (2000: 16):

Il non sempre facile testo rilkiano è il culmine della poesia “poetologica”, nella quale l'autore esprime una visione dell'esistenza che è una dichiarazione sulla propria poesia e sulla funzione su cui questa assolve. Se l'esistenza dell'uomo è infatti sempre più misera, perché minacciata dalla mancanza di fondamenti metafisici e dalla massificazione della tecnica, l'unica difesa possibile è procedere ad una interiorizzazione: far sì che le cose esterne diventino segni carichi di valori emotivi, percepibili nella sola dimensione soggettiva, cioè nel mondo della poesia. Da tutto ciò discende l'accettazione di ogni aspetto negativo della vita, persino della morte e del dolore (addirittura quasi invocati), sublimati nel dire poetico: il poeta si salva dall'angoscia, che nasce dall'estrema soggettività dell'esperienza, proprio perché dice le cose e le trasforma in parole durevoli.

Elegia è il canto della tristezza: siamo di fronte ad un mondo caduco, in cui le cose periscono. Una realtà immutabile come quella della più forte esistenza dell'angelo, che non si cura della terra e di noi. E dunque, da un lato, gli amanti e le amate, il fanciullo e l'eroe, l'amore

¹⁶⁸ “Ogni angelo è terribile”.

materno e la vergine, dall'altro gli angeli, irraggiungibili, che campeggiano per la loro forte bellezza. Nella prima elegia infatti l'esistenza suprema dell'angelo sembra essere per Rilke l'unica possibile alternativa alla precarietà dell'uomo¹⁶⁹:

Se pur gridassi, chi m'udrebbe dalle gerarchie
degli angeli?¹⁷⁰ E se uno mi stringesse d'improvviso
al cuore, soccomberei per la sua troppo forte presenza.
Perché nulla è il bello, se non l'emergenza
del tremendo: forse possiamo reggerlo ancora,
ed ammirarlo anche, perché indifferente
non degna distruggerci. Ognuno degli angeli è tremendo.

Nella seconda torna prepotente il tema dell'angelo unito a quello dello specchio. Lo specchio angelico, (a differenza di quello di Orfeo, che sarà la sua salvezza, come confermeremo più avanti) rispecchia solo sé stesso, in un circolo che chiude perfettamente senza aprirsi ad altro: “*specchi*: che la loro effusione di bellezza/ riattingono indietro nel loro

¹⁶⁹ Rilke, *Duineser Elegien*, Trad. it. F. Rella, *Elegie Duinesi*, Milano, Bur 2004.

¹⁷⁰ Ancora Rella (2004:108), nell'edizione da lui curata delle *Elegie* ci fa notare che si tratta de “gli ordini, o le gerarchie angeliche, ovvero la *Coelestis hierarchia* come in Dionigi l'Aeropagita, che è ripresa da tutto l'Islam gnostico, da Avicenna a Sohrevardi. L'affermazione di Rilke che le sue figure d'angelo non hanno “niente a che fare con l'angelo del cielo cristiano (piuttosto con le figure d'angelo dell'Islam)” non sposta dunque il peso di questa tradizione. L'affermazione non va dunque intesa come una “detrascendentalizzazione” dell'angelo. È invece l'opposto: l'angelo è assoluta trascendenza, tanto che non degna neanche distruggerci perché è indifferente alla terra e agli esseri che la abitano (...) In Rilke la distanza tra l'uomo e l'angelo è tale che non concede nemmeno spazio alla nostalgia (...) Lo spazio propriamente umano è quello che si crea in una tragica distanza dal divino e dalla trascendenza dell'angelo”.

viso” (Rilke, 2004: 49)¹⁷¹. illusione pensare che quello che da noi si leva, come un vapore che via via esala, venga accolto nello specchio angelico, gli angeli “non lo notano affatto nel vorticoso/ ciclo del tornare a sé” (2004: 51). Forse solo gli amanti potrebbero vincere la “congiura delle cose mute”, ma può bastare la sensazione del corpo che aderisce ad altro corpo per affermare il nostro essere? Basta come premessa per l'eternità? No “soltanto noi da tutto/ passiamo, come un'aria che cambia”. Questo pessimismo continua fino alla VII elegia, scritta a ridosso de / *Sonetti ad Orfeo*: il poeta ha scoperto il senso di una salvezza possibile per l'uomo e per le cose che a lui s'affidano.

“Non più implorazione, non più, oh voce ormai maturata,/ sia la natura del tuo grido”: questo il primo verso dell'elegia, in cui il grido dell'uccello, il rumore della fontana, il mutare del giorno, i prati, le notti, le stelle, acquistano un rilievo di realtà assoluta, poiché “essere qui è splendido/ Tutto. Le vene colme d'esistenza” . Rilke ha capito il senso di quell'emozione che fin qui era stata senza parole: questa la grande lezione di Orfeo, che ha permesso che le *Elegie* trovassero compimento. Se quell'attimo, che abbiamo pensato perduto, diventa felicità trasfigurata dentro di noi, è perché “in Nessundove sarà mondo, se non intimamente. La nostra/ vita procede nel mutamento. E sempre più misero svanisce/ il

¹⁷¹ Secondo Szondi “è impossibile capire perché gli angeli vengano chiamati specchi in base a questo movimento del loro essere. Si è fatto notare come lo specchio agisca in modo totalmente opposto: prima accoglie l'immagine, poi la riflette. (...) La comprensione di questo passo è inoltre ostacolata dal fatto che tale definizione dell'angelo è in stretto rapporto con la tradizione teologica. Secondo Tommaso d'Acquino la natura dell'angelo è come una sorta di specchio che mostra la somiglianza con Dio: è utile citare questa definizione, nell'ambito della sua apparente concordanza, per far emergere la differenza estremamente importante dei due punti di vista: in Tommaso d'Acquino gli angeli sono specchi in quanto immagini riflesse di Dio, rappresentazioni dell'Altissimo, e lo servono rimandando a Lui. Nella concezione del mondo di Rilke, che si è andata sempre più allontanando dal Cristianesimo, gli angeli vengono chiamati specchi perché chiusi in sé stessi, esistenti indipendentemente da qualsiasi realtà esterna, nel movimento del defluire e tornare a sé” (Szondi, 1955: 31-32). P. Szondi, *Rilkes Duineser Elegien*, Paris, 1955; Trad. it. E. Agazzi, *Le Elegie Duinesi di Rilke*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1955.

di fuori (...)” (Rilke, 2004: 81). Questa elegia è, ancora secondo Rella, inserita come strategia “che l'uomo mette in atto per creare figure che resistano alla caducità”, per cui il motivo dominante, d'ora in avanti, sarà “una teoria della vita e del sapere come *pathos* del mutamento” (Rella, 2004: 131). La vita è mutamento, non esiste vita al di fuori di esso. Neanche l'angelo può infrangere le correnti umane: “stupisciti angelo” e ancora “non credere che io ti supplichi”. La mano, che prima era supplichevole, ora è uno scudo contro la trascendenza che ha pervertito la perennità dell'essere qui e la sua bellezza.

I versi della X ed ultima elegia ci riportano al moderno della città come caos, nella dissipazione delle voci e dei dolori. La folla è descritta sulla triste e squallida scena della metropoli: il luogo in cui non si conosce il valore del patimento, dove “nel falso silenzio di sovrastanti suoni intessuto” c'è la prepotente “colata del vuoto” nel brulichio di illusionisti ed illusi, là dove “il denaro prolifica anatomicamente” e “l'organo genitale del denaro/ ogni cosa, il tutto, il processo-, informa e/ feconda...” (Rilke, 2004: 96-98) ciò che è veramente reale inizia dopo tutto questo: i bimbi che giocano e gli amanti che si stringono a sé, e i cani che si comportano secondo natura. Ma il simbolo più grande è quello dei penduli amenti dei noccioli spogli. La felicità non è asceti, ma altro se non qualcosa che cade sulla terra presso di noi, per noi:

E noi, che pensiamo alla felicità
come *asceti*, avranno l'emozione,
che quasi sgomenta,
di una cosa felice *cadendo*.

1.3. I *Sonetti* ad Orfeo: esaltazione della parola creatrice

Proprio come le *Elegie* i *Sonetti* trovano radice in quello che fu sempre per Rilke il problema centrale: “Qual è il senso della vita e della morte?” e giungono in un certo qual modo addirittura ad additarne una risposta, pur nella forma enigmatica della poesia. Nelle *Elegie* l'affermazione della vita e della morte si rivela come una cosa unica, ammettere l'una senza l'altra è una limitazione che finisce con l'escludere tutto l'infinito. Nei *Sonetti* “essenziale appare il tema della cosmica unità vita/ morte, colta a un tempo come inesauribile metamorfosi, che riscatta la sofferenza e la caducità delle cose (e di noi stessi) in un rischioso e creativo divenire” (Virgilito, 2000: 26). all'interno di questa visione Rilke sembra trovare soluzione ad un interrogativo per lui non meno vitale del primo: “ Che senso ha la poesia?”. Nelle ultime *Elegie*, compiute tra un ciclo e l'altro dei *Sonetti*, la poesia appare come il mezzo per salvare, con amore immenso, questo nostro mondo visibile, provvisorio, trasfigurandolo nell'invisibile: è un aspetto dell'unità vita/morte:

Nei sonetti il poeta è figura centrale: è la parola creatrice, è il mitico Orfeo, origine e sostanza delle metamorfosi e, insieme, rivelazione dell'Essere come Vita Totale. In questo sentire cosmico Rilke supera così quell'ossessione della morte inesorabile consunzione e disfacimento che nel Malte aveva realizzato la sua più angosciosa forma “in negativo”, e giunge quasi a inglobarla nella vita, sì da trasformarsi in spinta creativa (...). La salvezza sta nella comprensione che la morte è mutamento, metamorfosi, che il mondo, le cose e noi stessi siamo sempre sul confine tra la vita e la morte, e questo confine, questo lembo, è di fatto il “terzo regno”, il luogo che non è né vita né morte: la nostra verità, noi, il nostro io, la nostra identità (Rella, 2000: 33).

È opportuno evidenziare che il sottotitolo della raccolta è *Scritti come monumento funebre per Wera Oukama Knoop*, giovane danzatrice

scomparsa prematuramente: presenza femminile che, accanto ad Orfeo, domina lo svolgimento del testo, di cui è chiave di lettura essenziale. Non per semplice affetto personale, ma perché rappresenta ciò che è inadempito e potenziale. E nasce allora non un *requiem*, ma un inno dove vita e morte traboccano l'una nell'altra, in un pieno aprirsi alla molteplici trasformazioni dell'Essere, che finisce con il coincidere con la poesia stessa. Wera, creatura di Orfeo, che dal canto cosmogonico sorge “chiara velandosi di primavera” è l'altro volto di Orfeo (Virgilito, 2000: 30).

L'immagine che apre l'opera è quella dell'albero: “e si levò un albero. O elevazione pura”, primordiale simbolo della vita e del legame tra cielo e terra: è il levarsi cosmogonico del canto di Orfeo. L'immagine del canto che perdura, identificato nella figura di Orfeo-Dioniso¹⁷², torna anche nei versi del terzo sonetto, come fa notare Virgilito nelle note al testo “dove l'invasamento estatico e l'esigenza di armonia sono compresenti, e il raggiungimento di un interiore equilibrio proprio nella sapienza orfica, pur attraverso la lacerazione e il dolore, appare infatti in questo libro come un

172 Orfeo è da molti identificato con Dioniso- Zagreus, il Dio smembrato e rinato. Di lui Rilke ama rilevare anche il lato apollineo. Del resto il mito ci presenta più volte la paradossale identificazione fra Dioniso e Apollo: anzi, proprio attraverso l'orfismo sarebbe avvenuta la conciliazione tra i due dei. G. Colli, *La sapienza greca*, Milano, Adelphi, (1977: 24). Qualcuno ha anche visto nell'Orfismo analogie col Cristianesimo, e vedremo quanto questa interpretazione abbia influito anche sulla creazione di Motus, infatti: come il Cristianesimo l'orfismo si basa su una rivelazione, e come le religioni “rivelate” ha i suoi dogmi (quello del peccato originale, nel caso dell'orfismo, è dovuto alla nascita di Orfeo, che col suo ascetismo offre all'uomo la possibilità di “espiare la colpa”), i suoi libri sacri, la sua comunità di iniziati. Insegna una disciplina di vita che umilia la carne e purifica l'anima, permettendo di accedere alla vita eterna. In C. Boulanger, *Orphée. Rapport de l'orphisme et du christianisme*, Paris, F. Rieder Éd., 1925: 85-171. Boulanger termina le sue considerazioni affermando: “ Il est fort exagéré de prétendre que l'orphisme ait été dans le monde gréco-romain le “fourrier” du christianisme et qu'il lui ait donné ses premiers adeptes. Mais il n'est pas moins vrai que l'orphisme a été comme une préparation lointaine du christianisme” (1925: 170).

fine essenziale”¹⁷³. Vediamo ancora Rilke (Virgilito, 2000: 9):

Il canto è esserci. Facile a un Dio. (...)
Se ami, ragazzo, tu non sei per questo,
s' anche irrompe la voce in bocca- un tale
impeto sappi obliare. Si perde.
In verità, altro soffio è il canto: un soffio
nel nulla. Un alitare nel Dio. Un vento.

L'Orfeo del mito conosce i due regni, perché è sceso negli Inferi ed il mito orfico esprime per Rilke la condizione di ogni poeta: avere esperienza dei due mondi significa sapere la vita totale di cui “la morte è il lato non volto verso di noi”. “È un dei nostri? No, dai due regni/ dilatò ampia la sua natura”.

Il tema della metamorfosi di Orfeo, del suo canto che si unisce col Tutto, e che abbiamo trovato nei versi precedenti, dove il poeta esaltava Orfeo, che al di là di ogni morte terrestre continua a vivere in ogni voce di poesia, sarà rievocato nella seconda parte e costituisce il nodo di tutta la raccolta. La sua parola è capace di trasmutare il visibile in invisibile, sopravanza l'Esser-qui (Virgilito, 2000: 17):

Orfeo è: è la sua metamorfosi
in questi e in quello, non ci diamo affanno
d'altri nomi: per tutte ad ogni volta
è Orfeo, se canta. Viene e va. (...)
già egli è là ove non la seguite.
Grata di lira non gli serra i polsi-
e docile è per lui l'andare oltre.

¹⁷³ Lo stesso tema torna nei versi seguenti, dove Rilke dice: “E se all'oblio il mondo t'abbandona,/ all'immobile terra di': lo scorro, / e all'acqua fuggevole: lo sono”. Virgilito aggiunge che canto d'amore non è solo uno sfogo del desiderio, ma ha radice ed essenza nell'interiorità, una realtà che si trova solo nella solitudine della contemplazione, che apre all'unione di Visibile e Invisibile (tema centrale dell'VIII elegia): Orfeo è l'Essere e la poesia stessa.

Proprio nella metamorfosi è individuata l'essenza vitale: il fuoco, immagine suprema di metamorfosi e cambiamento, è energia fondante e primaria: "Punta alla metamorfosi. Infiammati per la fiamma". E ancora, nel sonetto preferito dallo stesso poeta¹⁷⁴:

Ogni addio sopravanzalo, quasi fosse alle spalle
già, come l'inverno che ora passa;
perché sotto gli inverni un inverno c'è senza termine
tale che, se lo sverni, il cuor tuo per sempre resiste.

Sii sempre morto in Euridice – e tu canta e Sali,
loda e risali, fin dentro al puro rapporto.
Qui fra chi esala sii, nel regno del declino,
sii coppa tintinnante, che già nel tintinnio s'è infranta.

In questo si rispecchia infatti il nucleo della sua esperienza esistenziale e il sapere che da quella è sgorgato: la consapevolezza dell'unità vita- morte, che non attenua la vitale e amorosa adesione al mondo di "qui", anzi "dilata quel mondo in uno spazio immenso, dove passato, presente e futuro sono una cosa sola" (Virgilito, 2000: 16).

Terminato questo lungo *excursus* su Rilke, la cui importanza nell'evoluzione della poetica del gruppo è stata più volte ribadita dagli stessi direttori, andiamo a fare una ricognizione sul viaggio che ha dato avvio al progetto: prima esperienza di conduzione di un laboratorio, oltretutto in una zona ad alto rischio, la Ex Jugoslavia, si rivela fondamentale proprio per la scoperta non solo del mito dell'artista per antonomasia, ma anche per l'incontro col poeta di cui abbiamo appena accennato i tratti essenziali. Da Rilke Motus mutua diversi caratteri, tra cui spicca quella nozione di "melodia delle cose" che sarà alla base

¹⁷⁴ Rilke scriveva in una lettera alla madre di Wera del 18 marzo 1922: "Oggi non vi mando che un sonetto, perché in tutto il contesto è quello che mi è più vicino e, infine, senz'altro il più valido" (Virgilito, 2000: 143).

dell'edificazione dello spettacolo *Orpheus Gance*. Il *workshop* che stiamo per affrontare, dunque, darà avvio ad un biennio caratterizzato da una forte domanda sull teatro e sul proprio ruolo d'artista, dopo quasi un decennio di lavoro in cui, a margine della ricerca artistica, il collettivo si è mosso negli interstizi che il sistema teatrale lasciava ambulanti, riempiendo gli spazi vuoti con proposte sull'organizzazione e circuitazione alternativa del proprio lavoro.

2. Le tappe di scrittura verso *Orpheus Gance*: sull'importanza della percezione

Le performance che menzioneremo adesso saranno degli *step* verso la costruzione di *Orpheus Gance*, spettacolo intriso di sperimentazione linguistica, in cui il cinema entra velatamente in scena grazie alla tecnica di montaggio. Vedremo che si tratta di un percorso di riflessione sulla percezione, parallelo alle domande sull' "origine" che caratterizzano il progetto.

2.1. Primo segmento: la poesia di Rilke sotto il cielo di Sarajevo

Essere qui è splendido...tutto. Le vene colme
d'esistenza... Rainer Maria Rilke

Nell'ottobre del 1998 Motus parte per Sarajevo per tenere un *workshop* con i ragazzi della locale Accademia di Arte Drammatica: accanto a loro e all'intera compagnia altri dodici artisti/*performers* provenienti da tutta Europa. Questo il capitale umano con cui costruire alla fine di tre settimane di lavoro un evento performativo. Il bagaglio che invece il gruppo porta con sé dall'Italia è costituito da *I Sonetti ad Orfeo* e le *Elegie Duinesi* del poeta tedesco Rainer Maria Rilke e tanto materiale tecnico (cd di musica elettronica, l'*Orfeo* di Monteverdi, fari, piantane, cavi, mixer), poiché per il gruppo "lavorare senza interrelazioni con elementi scenografici e tecnologici è inconcepibile: pensiamo sempre a copri immersi in ambienti connotati, sonorizzati, scolpiti dalla luce e dalle linee geometriche delle costruzioni sceniche che *organizzano lo sguardo*, che pilotano la visione destrutturandola" (Motus in Molinari, Ventrucchi, 2000: 137) (Corsivo del testo originale). Motus sceglie Orfeo, il dio fonocentrico che col suo canto resiste al dilaniamento da parte delle Mènadi, perché può essere eletto come simbolo di una città che dopo la tremenda esperienza bellica ha voglia di ricominciare, di dimostrare che ha resistito, che vuole ancora vivere, anche attraverso l'arte.

E dunque coniugare l'angelo delle *Elegie*, Orfeo, la guerra, la resistenza, la passione sarà per la compagnia l'obiettivo da portare avanti in questa fase laboratoriale, esperienza tra l'altro inedita all'interno del proprio percorso. Così Enrico Casagrande con Goffredo Fofi¹⁷⁵: Ragazzi con alle spalle storie tremende, il più delle volte cinicamente esorcizzate, trovavano nel fare e respirare teatro insieme a noi una possibilità sentita. Ci siamo posti alla pari evitando ogni atteggiamento paternalistico o di commiserazione" (Motus, 2000: 22). Il desiderio è far convergere tutte le energie verso la costruzione di un evento comune, senza prime figure.

¹⁷⁵ L'intervista/conversazione è contenuta nel catalogo *Crash into Me*, editato proprio per raccontare il percorso interno al mito.

Lo spazio che viene concesso al gruppo per il lavoro laboratoriale e per l'evento è quello della Skenderije, una enorme ex sala di rappresentanza posta su di un anfiteatro sotterraneo bruciato. Un complesso circolare con il tetto esploso a causa di una granata, che rappresenta il luogo simbolo della rinascita della città, in cui dopo la guerra sono sorti in questo spazio di cemento distrutto bar, uffici, negozi e persino la sede di una TV locale: "così è Sarajevo, tutto scorre, convive, sopravvive con puntigliosa determinazione, la stessa che abbiamo sentito nei ragazzi, che ci ha impressionato, ci ha spinto a non mollare, nonostante le continue difficoltà, che ci ha spinto a elaborare uno spettacolo che fosse per loro esperienza e segno" (Motus in Molinari, Ventrucci, 2000: 138). È dunque il canto della resistenza che guida questa esperienza, il canto di forza e trasformazione continua di Sarajevo: il canto di Orfeo.

Il lavoro quotidiano parte all'inizio strutturando situazioni/provocazioni semplici, volti ad indurre i ragazzi ad aprirsi, a creare uno spirito di gruppo, a svelarsi con gli altri e con se stessi, poiché quello che si cerca all'inizio è proprio la relazione, l'apertura all'altro, lo svelarsi¹⁷⁶. Se all'inizio l'incomprensione primeggiava, col passare dei giorni questa ha fatto spazio alla curiosità, sempre immersa nella delicatezza dei conatti, mai impostati sui cliché teatrali (Motus, in Molinari, Ventrucci, 2000: 138).

A questo punto ci sembra appropriato menzionare il saggio di Claudio Bernardi centrato sugli interventi di teatro sociale in contesti/zone di conflitto. Ne estraiamo un segmento, ovviamente consapevoli del fatto che il percorso di Motus abbia altre direttive:

¹⁷⁶ Quest'analisi del processo laboratoriale si basa, oltre che sulle interviste, sulla visione del video Workshop a Sarajevo, custodito negli archivi del Teatro CRT di Milano.

La più rilevante scoperta del teatro del Novecento, il teatro come arte dei corpi, ha ridimensionato molto la funzione spettacolare, rappresentativa e critica della scena. Il racconto e la rappresentazione di vicende di guerre, la denuncia degli odi e della violenza tra gli uomini, sono oggi molto più efficacemente e spettacolarmente presentati dal cinema e dai media piuttosto che dal teatro, sia nell'ambito della fiction come dell'informazione e del dibattito pubblico (...). Il valore irraggiungibile del teatro come azione di pace è dato dal suo essere esattamente l'opposto dei teatri di guerra, che si fondano sul mimetismo e sul mascheramento, un lavoro corpo a corpo per l'intesa con l'altro e non per la distruzione dell'altro (Bernardi, 2002: 302-303).

Tornando al *workshop*, la conformazione architettonica indica al gruppo il percorso: tutto il lavoro si sviluppa assecondandone le geometrie ed evolvendosi fluidamente in relazione ad esse. Lo spettacolo nasce quindi dentro lo spazio, disegnato dai corpi, dai percorsi sulle linee guida della grande sala circolare della Skenderije, enorme cassa di risonanza dei respiri e delle voci, dei contatti e degli spostamenti ricercati dagli attuanti. Si inserisce nella partitura musicale l'*Orfeo* di Monteverdi, contaminato da sonorità elettroniche: l'enorme spazio vuoto, col pavimento in marmo bianco ed il soffitto divelto da una granata, si apre verso il cielo con le sue nuvole in fuga: “e lì è nato un altro amore: il cielo, con le sue nuvole blu, grigio, arancio, nero. Forse, sembrerà una banalità, ma accorgersi del cielo è stato grandioso” (Motus, 2000: 22). E ancora piccole rose rosse (le avevamo già incontrate in *Catrame* e *O.F.*), fiore sacro ad Orfeo, entrate anch'esse nell'azione: estratte dal cemento, vanno a costituire una corona che i ragazzi a turno si passano. Lo spettacolo finale, *Overhead Orpheus*, sicuramente, a detta di Motus, “non ha esaurito la tematica”, ma ha raggiunto l'obiettivo di creare “concentrazione e coesione tra energie così diverse”: il percorso creativo che ha condotto a costruire un evento da una semplice idea ha acquisito così pregnanza, lasciando un segno nei partecipanti.

Affrontare il conflitto, cercare di mitigarlo con l'arte: questo è il primo

elemento che connota la dimensione politica di questo progetto che sarà portato avanti per un biennio. Motus si appropria della metafora del dio che continua a cantare anche solo con la testa e la traslada nel territorio di guerra e, nonostante il tempo per esaurire la tematica sia poco, lascia un messaggio di speranza nei giovani partecipanti, soprattutto riguardante le arti sceniche, che alcuni si propongono di perseguire proprio come il gruppo romagnolo. “L'arte può bastare?” è un interrogativo che ritroveremo in futuro, quando la compagnia si ritrova ad elaborare la scrittura scenica nuovamente intorno ad un mito: Antigone. La risposta la scopriremo più avanti.

2.2. Aureole: gli angeli ed il “falso silenzio di sovrastanti suoni intessuto”

Come ripetuto: la vocazione politica in questo frangente la ritroviamo nella ricerca sulle tecniche di composizione, che si ubica in uno spazio frontale rispetto alla rappresentazione torniamo ad estrapolare un frammento da *Passione e Ideologia*, precisamente da Gianni Manzella (2012: 58):

La politica del teatro è il suo linguaggio (ovvero: politico a teatro è solo il linguaggio); Teatro politico non è un teatro che sostiene giuste cause o nobili principi; Non è il contenuto “politico” o “civile” che fa un teatro politico; Un teatro che esprime un contenuto “politico” o “civile” con un linguaggio regressivo è sempre regressivo; Un teatro ha significato politico in quanto è capace di mettere in discussione lo sguardo dello spettatore sulle cose e di smuovere ciò che è sedimentato nella sua coscienza; Un teatro che conferma nelle idee correnti (anche “progressiste”) è un teatro consolatorio, non politico; Fare un teatro politico significa dunque fare teatro in modo politico; Il teatro non dura ma vive nel presente, perciò non può che essere contemporaneo; Se una realtà esclude la contemporaneità del teatro, ciò non riguarda la sua estetica ma la sua politica.

Avvicinandoci alle opere nel dettaglio, una nuova figura entra nel teatro di Motus: l'angelo-attore, immerso nel "falso silenzio di sovrastanti suoni intessuto" con cui nelle *Elegie* Rilke descriveva il frastuono metropolitano, quello che per il gruppo diventa invece la "melodia della città":

Gli angeli vivono nelle grandi città, dove il silenzio è fatto di frastuono, dove, come scrive Rilke, "il chiasso dorato è monumento esplodente", il brusio è "melodia dello sfondo", dove esistono frammenti di realtà sopravvissuta. Dove è possibile "svanire", perdere il centro, diffondersi nell'aperto, divenire "anonimi", cosa tra le cose. Dove è possibile quella durevole metamorfosi del visibile nell'invisibile.

Angelo misero- Angelo frammentato- Angelo interiore- Angelo Animale- Angelo passione dell'anima- Angelo eternamente caduto: Aureole. (Motus in Molinari, Ventrucci, 2000: 140).

Questa la prima immagine sintesi intorno alla quale nasce la prima tappa del percorso su Orfeo: *Aureole*¹⁷⁷. Due angeli appesi ad un filo, imbracati e sospesi sopra i palazzi di New York, splendenti di "tremenda bellezza", quasi schiacciati del vetro e assediati dagli sguardi degli spettatori. Il suo gesto principale sarà di assecondare l'attrazione esercitata dalla gravità verso il ventre del mondo, in un gioco d'inerzia, di peso e contrappeso. Quello che Motus cerca nei propri attori è uno "stare

177

Aureole, Urbino, Sala del Maniscalco, 1 dicembre 1998.

abbagliante, ma precipitato sul podio. Angeli come le nuvole”¹⁷⁸ (Motus, 2000: 141).

E quest'angelo splendente, inavvicinabile, che sovrasta il cielo e il rumore- frastuono della metropoli moderna, che non si cura dell'uomo, è sicuramente quello delle prime *Elegie* rilkiane. Ma quello che più ha pesato nella ricerca del gruppo sulla composizione scenica, è la ricerca sul *sound*, sul tappeto sonoro su cui tenere sospese le figure angeliche. Durante un viaggio a New York, fatto poco prima del *workshop* di Sarajevo, Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande vengono totalmente “rapiti” da una tensione irriducibile, ossia rubare, memorizzare, registrare la “melodia della città”:

Eccoci allora come spie munite di minidisk fra predicatori in estasi, cantanti d'opera alla stazione della metropolitana, orde di gente che si riversavano in strada alla chiusura degli uffici, venditori cinesi di anatre rosse di caramello che urlavano il prezzo...e, dalla 125° (Harlem), radiolone rombanti con musica rap registrata artigianalmente, gracchiante, venditrici di parrucche e unghie finte che ad alta voce, masticando chewing gum, ridevano e scherzavano intrecciando capelli.

Di una città senza silenzio rapire l'umore melodico del tempo che passa era divenuto quasi un impegno lavorativo, giornaliero, tanto che finivamo per registrare anche conversazioni con passanti, baristi, amici... Questa accortezza acustica si è fatta poi costante di tutti i nostri successivi viaggi, quasi una malattia, una deformazione percettiva (Motus, in Molinari, Ventrucci, 2000: 141).

¹⁷⁸ Abbiamo già incontrato la nozione di podio col teatro epico di Brecht. Vediamo cosa scrive in proposito Benjamin “Per definire di che cosa debba trattare il teatro epico è più opportuno partire dal concetto della scena che non da quello di un nuovo dramma. Il teatro epico tiene conto di un elemento che è stato troppo poco considerato. Questo elemento può essere definito come l'eliminazione dell'orchestra. L'abisso che separa l'attore dal pubblico come i morti dai vivi, l'abisso il cui silenzio nel teatro di prosa accentua la sublimità e il cui risuonare nell'opera accentua l'ebbrezza, questo abisso, che tra tutti gli elementi del teatro è quello che reca le tracce più difficilmente cancellabile della sua origine sacrale. Il palcoscenico è ancora rialzato. Ma non è più sospeso sopra un'insondabile profondità: è diventato un podio (Benjamin, 1966: 134-135).

Quindi questa nuova deformazione percettiva diventa un nuovo elemento, una nuova trama della poetica del gruppo, che praticherà quest'esercizio con sempre maggiore rigore tecnico "affinare la soglia d'attenzione sonora è forse l'esercizio più bello che abbiamo appreso negli ultimi due anni".

Quindi il *sound* di New York, intessuto delle voci e dei rumori "rubati" negli aeroporti, nei centri commerciali, nelle metropolitane, nelle strade (non luoghi della modernità), sarà il tappeto sonoro di *Aureole*. Insieme a questo "caos melodico" il *Te Deum*, l'*Orfeo* di Monteverdi, frammenti delle *Elegie Duinesi* recitate in tedesco (da Enrico Casagrande), le imprecazioni e cupe malversazioni del cantante newyorkese maledetto Alan Vega, la cui voce sembra venire dall'oltretomba, accompagnato dai Pansonic, gruppo musicale finlandese che opera su una elettronica ridotta all'osso, dove il ritmo è disturbo, distorsione o solo ipnotica ripetizione di un'onda sonora trasmessa da qualche vecchio sintetizzatore anni '70: "Tutto il progetto Oprheus è nato in quest'ottica "fonocentrica", era inevitabile quindi che gli stessi processi di assemblaggio sonoro influenzassero le modalità di composizione scenica" (Motus, in Molinari, Ventrucci, 2000: 141-142).

2.3. Étrange (être- ange): il tempo ed il frammento filmico

La seconda istallazione, *Étrange (être-ange)*¹⁷⁹, nasce dalla riflessione sul tempo, sulla linearità e sul frammento filmico. "Strano essere angelo": è un gioco di parole e la dimensione del *rebus* è un po' la

¹⁷⁹ *Étrange (être- ange)*, Spazio Nuovo Teatro Franco Parenti, Milano, marzo 1999.

chiave di lettura della partitura dall'azione in questo lavoro. Nello Spazio Nuovo del Teatro Franco Parenti di Milano, una stanza fittizia è separata dal pubblico da un vetro a specchio, due attori la “vivono” continuamente, in una dimensione di inquietante quotidianità, guardando il pubblico quando sono al buio e se stessi allo specchio quando la luce interna si accende. Il pubblico è così continuamente assediato da queste visioni aritmiche che alternano la propria immagine con quella degli attori. Frontalmente alla stanza le due teche con gli angeli di *Aureole* imprigionati all'interno, sovrastati da schegge di cielo newyorkese, anch'esse lampeggianti in modo a-ritmico e a-sincrono. Al centro tanto spazio bianco, vuoto, così lasciato per permettere allo spettatore di attraversarlo liberamente, senza nessuna indicazione: spaesato e senza appigli è in balia di sé. Solo il passaggio di un trenino da una situazione all'altra, dai due estremi della grande stanza, paiono dare una sembianza di consequenzialità alle due situazioni. L'attore e lo spettatore si trovano in una dimensione di totale spaccatura della continuità del tempo teatrale: è un tempo nuovo, che eccede la durata è un attimo o istante “improvviso frattanto”, come lo definisce Motus, così improvviso da non essere avvertito come momento del tempo: è la perfetta caducità, un lampo che si accende e sparisce, che non si sottrae “alla congiura delle cose mute” di cui parlava Rilke.

Questa collezione-ossessione di fotogrammi pervade tutta l'installazione-performance, in perenne lotta col tempo: il delirio dello spettatore sta nel tentare di catturare l'attimo e fissarlo sulla retina, immerso com'è in una sequenza teatrale frazionata e segmentata in piccole parti che nella loro specificità divengono qualcosa d'altro, non solo frammenti. Il “fluire” dell'azione è riconoscibile nei suoi singoli attimi, ma improbabile nella successione strutturale. L'azione diventa “magma pulsante”, informe e confuso: schegge, immagini e rumori attraversano lo

spazio. Tutta la ritmica è fondata sul concetto di interruzione o sull'interruzione dell'interruzione, tramite improvvisi *flash-back* o il rimando a qualche momento successivo o precedente all'accadere attuale: “è come se tutto fosse visto in moviola durante una sessione di montaggio: l'azione viene fatta scorrere velocemente, poi osservata nei particolari, si medita su un singolo fotogramma, si decide di rivederlo, poi di tagliarlo e passare alla sequenza successiva!” (Motus, in Molinari, Ventrucci, 2000: 144).

Il processo compositivo di *Étrange* è stato determinato da uno studio sul barocco e sulla funzione dell'angelo nell'iconografia: “far vedere-essere pura apparizione che fa apparire l'apparenza” (Buci, Glucksmann, citata in Motus, 2000: 143). L'allegoria barocca, anticipando la funzione dello shock, del montaggio e del distanziamento, fissa la realtà in un'estraneazione: estraneità come essere angelo. Quindi l'angelo elude la realtà, la interrompe, l'attore appare, seducendo la percezione: “l'illusione barocca è sempre voluta e cosciente, rifiuta di sedurre l'animo o di ingannare la ragione. Vuole sedurre i sensi” (Buci, Glucksmann, citata in Motus, 2000: 143).

Quindi ecco l'attore-angelo, imprevedibile, repentino, come forma di enigma, frammento e rovina: “questo il concetto alla base di tutta l'operazione, l'attore come punto di sintesi, come domanda, come enigma, come parvenza di realtà, scheggia di quotidiano estraniato e distorto. L'attore come segno della contraddizione, al tempo stesso come unica salvezza e resurrezione” (Motus, in Molinari, Ventrucci, 2000: 143).

Chiudiamo tornando ad estrapolare un passaggio sulla visione da *Passione e Ideologia*:

Se oggi è necessario pensare una dimensione politica del teatro, essa non può che esprimersi in una radicale esplorazione dei linguaggi e delle loro connessioni. Non può che essere un atto di conoscenza: marchiare a fuoco

la parte indicibile del reale. Da questo punto è necessario partire, ponendo un limite invalicabile per fare chiarezza. Politico non è qui ciò che rinvia semplicemente alla realtà – lato manifesto e visibile del reale – ma piuttosto ciò che ne scava le dimensioni. Dice di una condizione imprescindibile; testimonia di una certa profondità del vedere, di una certa capacità di anticipare lo stato in cui gli eventi si dispongono: parliamo di quel vedere – metafisica dell'occhio – che è radice etimologica del termine Teatro (Pitozzi, 2012: 162 -163).

2.3.1. *Étrangeté*: lo sguardo azzurro. Lo specchio e l'*Orphée* di Jean Cocteau

Il terzo evento sperimentale viene elaborato appositamente da Motus per il Festival di Santarcangelo 1999¹⁸⁰, come accadimento unico. Un allestimento nato all'interno del Palazzo Cenci, che ha richiesto al gruppo più di un mese di lavoro scenografico. Essenzialmente segna l'ingresso, nella riflessione drammaturgica, dell'opera di Cocteau, che ha avuto poi un influsso determinante in tutti gli sviluppi successivi. Vero insediamento all'interno dell'edificio ospitante, di cui si stravolge la struttura architettonica, alla ricerca di una giusta “sede” per lo spettatore, “per renderlo veramente attore, creatore della scena, senza voler ricorrere ai vecchi espedienti del coinvolgimento fisico diretto”. Si cerca quindi un sito, uno spazio per lo sguardo:

È nata l'idea del salotto, il salotto magico, da “prestigiatore” di Orfeo...in realtà un salotto dozzinale, desueto, di quelli di finta radica con specchiera dorata che nonni, zii e genitori piccolo-borghesi hanno avuto dopo la guerra, in pieno boom economico...Moquette rosa e carta da parati damascata, beige, applique di finto cristallo di boemia alle pareti, un tavolo e sei sedie abbinata...tutto per venticinque spettatori a replica che vi giungevano dopo aver sostato di fronte agli angeli appesi sui poster newyorkesi -rovesciati- e a un chitarrista solitario e dissonante, che suonava per uno spaurito gallo messicano (Motus, in Molinari, Ventrucci, 2000: 145).

¹⁸⁰
1999.

Étrangeté: lo sguardo azzurro. Palazzo Cenci, Festival di Santarcangelo, 3 luglio

I venticinque spettatori a replica, prima di giungere a questo salotto, compiono un percorso all'interno del palazzo, spaesati non solo dai cinque minuti precedenti all'azione (che sembrano un'eternità), in cui non sanno come si evolverà il tutto, ma anche da altri elementi pensati per creare un assedio percettivo disorientante: in primo luogo la sonorizzazione, con il “melodioso caos” della metropoli come base, e con le casse sistemate in alto, sotto al finto soffitto, a creare un ambiente quasi ovattato. In secondo luogo il gioco illumino-tecnico: gli *abat-jour* si accendono e si spengono, creano tremolii e variazioni d'intensità. A questo si aggiunge lo sguardo incombente degli attori, pronti ad entrare in azione.

Come già anticipato entra nel percorso l'*Orphée* di Jean Cocteau, non solo con la sua dimensione da salotto da prestigiatore, ma soprattutto per un elemento che sarà d'ora in poi essenziale: lo specchio.

Gli specchi hanno essenza temporale, sono interruzioni, “interstizi del tempo” che perturbano e creano inquietudine: nella II elegia di Rilke, gli specchi sono angeli, terribili per silenzio e indifferenza. Abbiamo scomposto lo spazio della scena, allora, rendendolo sfaccettato come cristallo. Le azioni si dissolvono fra gli specchi e rimandano alterne le immagini dell'attore e dello spettatore. L'auto-riconoscimento viene sospeso, appare qualcosa d'altro: un'immagine estranea di me, un doppio, un'ombra. Ed è in questo flusso continuo di apparizioni e sparizioni, di luce e suono intermittente, che inseguiamo Orfeo, icona pura della metamorfosi (Motus, in Molinari, Ventrucci, 2000. 144).

Abbiamo dunque concluso questo breve percorso sulle tracce che ci condurranno ad *Orpheus Glance*, spettacolo finale del progetto. Intanto sono già apparsi i primi importanti elementi alla base della cornice teorica: l'opera di Rilke e l'*Orphée* di Jean Cocteau, che hanno tra di loro più

analogie di ciò che potrebbe a primo acchito sembrare¹⁸¹. Sul primo elemento abbiamo già approfondito, andiamo a vedere il secondo.

3. La costruzione del personaggio di Orfeo: cupa e religiosa poesia contaminata da cinema e musica

Dopo esserci soffermati sui primi segmenti di questo progetto che vede Motus impegnato per due anni, entriamo nel vivo del processo di creazione e cerchiamo di analizzare le strategie di composizione dello spettacolo di punta che conclude questo biennio, *Orpheus Glance. Dedicato a Nick Cave e Jean Cocteau*. Come anticipato, ci aspettano molte novità per ciò che concerne l'edificazione dell'opera: innanzitutto il personaggio, novità assoluta nel percorso del gruppo romagnolo e conseguentemente nella nostra ricerca. Si tratta di un cambio da cui scaturiscono, o che interdipende, da altri elementi scenici che subiranno un'importante metamorfosi rispetto al passato, ossia il tempo e lo spazio. Vedremo come questo nuovo "abbozzo" di personaggio, perché, per inciso, di personaggio nel senso tradizionale del termine non si può parlare, faccia ruotare intorno a sé una serie di sommovimenti dovuti, che possiamo delineare impeccabilmente citando l'intervista di Motus con Goffredo Fofi, che afferma:

¹⁸¹ "Rilke aveva intenzione di tradurre l'Orfeo di Cocteau prima della sua morte, ma non vi riuscì...le loro esistenze erano congiunte da una serie di coincidenze straordinarie, fra cui la stessa attrazione per l'inspiegabile, il misterioso, al stessa fiducia nel caso, che ci sentiamo di condividere" (Motus, in Molinari, Ventrucchi, 2000: 145).

Il vostro attore era un corpo e un'idea, qualcosa di molto platonico, e ora diventa personaggio, ha delle motivazioni, dei percorsi, una vicenda. Il tempo in *Orlando Furioso* era un eterno presente, una stasi. In *Étrangeté* c'era movimento, ma come all'interno di un tempo chiuso, in cui la vicenda contava molto poco (Motus, 2011: 64).

Motus lo costruirà ispirandosi ai testi di Nick Cave e al cinema di Jean Cocteau, nonché sui *noire* americani, coi loro gangster con occhiali da sole e sigaretta. È una sperimentazione, quella relativa alla edificazione dei personaggi, in cui entrano letteratura e cinema, musica e cultura pop, di nuovo indagata anche grazie alla connottazione degli oggetti contemporanei che si tratteggiano come feticci (la statua della madonna nella teca della chitarra, per esempio). È in questo spazio, intrinseco al discorso e dedicato proprio alla rottura con le regole prestabilite, che individuiamo la vocazione politica in questa fase della traiettoria creativa di Motus, un modo che, seppur apparentemente “depoliticizzato”, ne determina una dimensione che ci riporta nuovamente alla *cit  postpolitique* tratteggiata da Hamidi-Kim:

“La fonction critique de l’artiste provient désormais de son statut d’artiste et non plus de ses prises de position politiques personnelles. De plus en plus, la fonction critique passe par la révolution formelle à l’exclusion d’un contenu politique contestataire précis” (2007: 78).

L'entrata del personaggio in scena presuppone una certa consequenzialità delle azioni, prima disseminate senza inseguire una minima pretesa di linearità narrativa. Adesso lo stare in scena avrà un valore differente, come vedremo più dettagliatamente nell'analisi. La costruzione spaziale avrà la funzione di supportare questa scelta, per cui per la prima volta avremo un modulo posizionato di fronte allo spettatore e che riproduce l'interno di una casa: non sarà più la posa, quindi, o il movimento che richiama un'idea, sarà un vivere lo spazio, nello

stravolgimento di quelle dialettiche viste in precedenza, ma pur sempre senza ripiegare sul teatro all'italiana". La casa è costruita infatti in modo da poter esercitare degli schemi in cui la prospettiva non riposa mai su un solo verso: "abbiamo impostato tutto l'accadere scenico sul policentrismo, sono rari i momenti in cui accade una sola cosa" (Motus, 2011: 64).

E questa idea di molteplicità soggiace anche nella scrittura dell'edificazione della trama su/intorno ad Orfeo: a livello di scrittura scenica Motus, infatti, complica ulteriormente le dinamiche moltiplicando i livelli di senso e le sfaccettature intorno ad Orfeo ed al suo dissidio interiore, per cui, se da una parte ripercorre il mito del "poeta maledetto", dell'artista in cerca dell'ispirazione che si interroga sul proprio fare arte, dall'altro si lascia impregnare da quelle domande fondamentali che chiamano in causa il rapporto con Dio e con la fede.

È quasi un momento di creazione auto-biografica per la compagnia, che dichiara di dedicarsi all'"offizio" creando una "dimensione di lavoro quasi religiosa". Dopo un decennio di dedizione e passione viscerale per il teatro, in cui si è scandagliato con altrettanto *pathos* il contemporaneo, arriva il momento dello sguardo verso l'interno, con tonalità più soffuse:

È strano, viviamo da atei eppure c'è sempre stata in noi una grande curiosità, tensione, verso l'inspiegabile; una necessità tutta interna di andare oltre, di porsi punti d'arrivo o operare scelte esclusive: continuiamo a farci domande. Ora c'è qualcosa che ci spinge sempre più ad addentrarci nei territori della mistica - e dell'eresia- pur continuando a non riuscire a credere (Motus, 2011: 62).

Citando ancora Pitozzi: la dimensione politica del fare teatro va ricercata nelle pratiche di esplorazione del reale, pratiche che si esercitano qui in profondità, scandagliando fino ad entrare nella parte più spirituale ed incorporea dell'essere umano. L'arte deve aprire mondi, o finestre sul mondo, deve cercare le risposte alle domande più urgenti:

questa è la dimensione politica in cui si connota questo progetto, che definiamo quasi affetto da una dimensione religiosa, dalla domanda “sull'origine”, come vedremo in seguito, a proposito del cinema di Ferrara.

Vedremo che anche in questo caso i riferimenti spazieranno, fluttuando tra differenti ambiti e discipline: lo spettacolo è dedicato a Nick Cave e Jean Cocteau, che vedremo inquietati dallo stesso conflitto nella relazione con Dio. “È strano come in molta iconografia medievale Orfeo venga equiparato a Cristo, la sua lira diviene una sorta di croce rovesciata, e questo non poteva non farci riflettere, così come il suo rapporto con la “natura selvaggia” (Motus, 2011:61)¹⁸².

Ma allo stesso modo entrano la riflessione letteraria di Blanchot, che individua in Euridice l'ispirazione perduta dall'artista Orfeo, nonché i personaggi del cinema di Ferrara, impersonati dalle magistrali interpretazioni di Harvey Keitel, così come ancora nell'intervista con Fofi sottolinea Daniela Niccolò: “Questa tensione tra natura e cultura, fra cielo e terra, è derivata anche dalla visione di molti film di Abel Ferrara, che è stato grande fonte d'ispirazione per tutto il lavoro, specie per la costruzione del personaggio di Orfeo, così fratturato internamente e ossessionato dall'immaginario religioso”.

Si tratta dunque di uno spettacolo in cui la dimensione religiosa entra prepotentemente, ma non nel senso in cui il Nuovo Teatro aveva proposto

¹⁸² Abbiamo già citato a proposito il saggio di Boulanger (1925) sulle relazioni tra Orfismo e Cristianesimo.

nei decenni anteriori¹⁸³, quanto più come ricerca di una risposta ad un interrogativo fondante, costituito più dal proprio rapporto con l'arte che con Dio:

Quel luogo spirituale in cui cercare nuove forme di possibilità di sopravvivenza, intese evidentemente come antagoniste al sistema culturale e politico dominante, disegna l'ipotesi di un teatro rifugio dell'anima, luogo di meditazione di un altro mondo possibile, spazio mentale in cui asserragliarsi per difendersi dall'invasione del degrado consumistico borghese, di un postcapitalismo cinico e fundamentalmente aculturale (Mango, 2012: 34).

Ma dopo aver tratteggiato gli elementi da cui si tesse la trama intorno/sul personaggio, andiamo a scoprire più dettagliatamente quali siano le influenze che abbiamo menzionato. Cominciamo dai due a cui l'opera è dedicata: Nick Cave e Jean Cocteau.

3.1. *Orpheus Glance*. Dedicato a Nick Cave...

Dedicato a Nick Cave, "Orfeo contemporaneo", come Motus stesso asserisce. Effettivamente il "bardo di Melbourne" è considerato da fans e critica un "poeta maledetto", se non uno "sciamano sacrilego" (Claudio

¹⁸³ È ancora De Marinis ad offrirci le esperienze paradigmatiche del Nuovo Teatro Americano come esempio di una religiosità vissuta quasi come vocazione politica. L'apparizione di una fede evangelica attiva (Schumann), l'islamismo radicale di Le Roy Jones ed altri teatranti di colore, il sincretismo orientale e juedo-cristiano che caratterizza ampi settori della cultura *underground* e del movimento hippy, che trova ancora nel Living Theatre l'esempio più emblematico, con la sua mescolanza di Talmud, Bibbia, I Ching, Cabala. L'autore nota che, a parte la forte istanza religiosa, è presente in quasi tutti i gruppi la convinzione di un teatro come incontro rituale, visto anche nella Chiesa, intesa proprio come comunità (De Marinis, 1987: 148 -149).

Fabretti¹⁸⁴): già queste definizioni basterebbero ad introdurre il personaggio e a comprendere il perché il gruppo romagnolo lo abbia scelto come guida per la creazione del personaggio di Orfeo. Durante il processo di creazione delle performance-istallazioni che abbiamo appena menzionato e brevemente analizzato, i due fondatori erano alla ricerca della persona giusta per creare ed interpretare la figura protagonista del progetto, come sempre fiduciosi nel potere dell'incontro. Sicuri di quello che stavano cercando: era la nera e cupa poesia di Nick Cave quello che Orfeo doveva ricreare sul palco. Lo incontrano in Dany Greggio, *new entry* nel cammino del gruppo, (e che d'ora in poi sarà protagonista di ben quattro progetti). Dany Greggio, nel momento in cui per caso incontra Daniela ed Enrico in una cena coi La Cruz, non aveva mai fatto né frequentato il teatro, ma non conta (sappiamo che fino a quel frangente nella compagnia non ci sono attori professionisti): è infatti un cantante dalla voce *blues*, ossessionato dal “bardo di Melbourne” e conoscitore di quasi tutti i suoi testi.

Tornando a Nick Cave, cerchiamo di definire le coordinate maggiori per capire il perché della sua presenza così densa nel progetto. Cominciamo dalla fine: nel 2004 il cantautore simbolo degli anni '90, a quattro anni dallo spettacolo di Motus (che esordisce alla fine del '99), pubblica un disco intitolato, curiosamente, *Abattoir Blues. The lyre of Orpheus*: è l'ultima di una serie di coincidenze che hanno segnato il percorso di creazione dello spettacolo, in cui i dialoghi scelti per Orfeo sono caratterizzati da un possibile dialogo con Dio, un Dio oscuro, che beve whisky, fuma e chiede pietà. Le canzoni di Nick Cave cantate da Dany Greggio sono apparse nel processo di scrittura quasi magicamente, come scritte apposta per esso, sull'onda di un flusso che ha

¹⁸⁴ www.ondarock.it/Cave.html. (Consulta: febbraio 2006).

accompagnato tutto il progetto (Motus, 2011: 61).

Tralasciando questo dettaglio (indicativo, va detto) andiamo a ritroso, tentano di delineare i tratti più incisivi di questo autore, sottolineando la nostra consapevolezza dell'impossibilità di descrivere la parola musicale in una sede come questa.

Nato a Melbourne, dove comincia la sua carriera suonando nelle cantine coi *Birthday Party*, si trasferisce col gruppo a Londra, dove incontrano un discreto successo con gli album *Prayers of Fire* (1981) e *Junkyard*, dell'anno seguente. Dopo lo scioglimento del gruppo Nick Cave si trasferisce a Berlino, dove con Blixa Bargeld e Mick Harvey fonda un'altra band, *The Bad Seeds* ("cattivi semi", nome ispirato a un passo del libro dei salmi sulla pravità innata dell'uomo), è del 1984 *From her to eternity*, il primo discreto successo della nuova formazione: creato in un momento di assoluta infelicità e forti pulsioni distruttive dovute anche alla dipendenza dall'eroina, il sound che ne scaturisce è "claustrofobico, ossessivo, agre" (Vivaldi, 1997: 12)¹⁸⁵. La canzone che dà il titolo all'album sarà un classico nelle esibizioni *live* della band e sarà utilizzata anche da Wim Wenders nel suo film *Il cielo sopra Berlino* (in cui Cave recita nella parte di se stesso).

Nel lavoro successivo, *The firstborn is dead* (1985), Cave dimostra che il *blues* è la sua malattia e, del tutto ignaro delle tematiche del sociale, si lascia plasmare da quell'umanità archetipica del sud degli States, toccata da quella predestinazione al dolore che trafigge chiunque: dal *bluesman* cieco di *Blind Lemon Jefferson*, all'ergastolano di *Knockin' on Joe*, al messia tragico del rock Elvis Presley di *Tutelo*.

L'anno dopo è la volta della raccolta di covers *Kicking again the Pricks*, seguita da *Your Funeral, my Trial*. Ma è la vita personale del

¹⁸⁵ A. Vivaldi, *Nick Cave*, Firenze, Giunti, 1997.

cantautore a tenere banco in quest'epoca dissoluta: la dipendenza dall'eroina lo porta ad una profonda crisi personale, la gestione della sua vita artistica diventa complicata, i progetti cominciati faticano a trovare un termine. Un *annus orribilis* culminato con l'arresto, proprio per possessione di droga. E come un autentico Orfeo, immerso in un cupo destino che in altri genererebbe probabilmente la morte artistica, Cave partorisce il disco che forse rappresenta uno dei culmini della sua carriera, *Tender Pray* (1988). Il tema della predestinazione grava pesantemente su tutto il lavoro: in *The Mercy Seat*, la sedia della misericordia in cui seggono i condannati a morte, canta "con la disperazione di un eretico che sta bruciando sul rogo, come brucia la testa dell'uomo che si accinge a sedere sulla dannata sedia"; in *Up Jumped the devil*, oscura ballata, il compagno del diavolo deve fuggire in eterno; in *Mercy* troviamo San Giovanni Battista immerso con prigionia e morte; mentre troviamo un eroinomane che fa i conti con l'eterna schiavitù dalla droga in *Sunday's slave*.

Intanto si trasferisce in Brasile, a San Paolo, città che gli darà le ferite d'amore più profonde, sofferenza che di nuovo lo porterà a comporre uno degli album vertice del suo percorso, ossia la raccolta di ballate lente ed inquiete *The God Son* (1990); mentre racconterà il Brasile e le sue favelas attraversate dagli squadroni della morte in *Henry's Dream* (1992); seguito da *Let Love in*, creato sulla scorta dell'amore per la donna che gli darà un figlio (e molti patimenti) e protagonista della maggior parte dei brani, alcuni tinti di una certa misoginia: è l'album che lo lancia nell'Olimpo della musica, che lo trasforma definitivamente in *rockstar* planetaria.

Le tinte misogine si smussano con il lavoro seguente, in cui quasi intona un *mea culpa* al riguardo: "è in infatti un Cave molto riflessivo quello che si affaccia sul nuovo secolo. Un Cave che si rifà alle "ballate

della redenzione” di Leonard Cohen e cerca conforto nel Cristianesimo. Lo sciamano sacrilego degli esordi, insomma, si sta trasformando in un “sommesso predicatore”. Siamo nel 1996 e Cave torna alle atmosfere fosche da cui era partito, ispirato dalle truculente storie in forma di canzone che conobbero molto successo nell'Inghilterra del XVII-XVIII secolo: *Murders Ballads* è un disco plumbeo, una raccolta di “ballate assassine”, attraversato da una vena malinconica che non lascia nessuno spazio alla luce. Citando ancora Fabretti, “i versi di Cave rievocano le apocalissi di Milton, la delicata disperazione di Keats, le profezie di Blake, il teatro della crudeltà di Artaud, la maestosità delle sacre scritture. Ma è anche l'amore, un amore straziante, a caratterizzare le sue storie”. Storie che racconta non solo versificandole per la musica: nel 1998 pubblica il suo primo romanzo, *End the ass saw the angel*, ispirato sia dalla lettura della Bibbia che da certa narrativa gotico-sudista alla Faulkner.

Cosa c'è quindi di Orfeo in Nick Cave, il “bardo di Melbourne”? Dovremmo analizzare tutti i testi delle canzoni per rispondere, ma questo significherebbe tenere l'occhio puntato sul poeta. Il dissidio interiore, lo abbiamo già sottolineato. Ma forse più che questa tensione religiosa, unita alla parola creatrice, ciò che interessa Motus è l'essenza di Cave, la capacità di far diffondere il proprio canto anche quando *pathos* e avversità ne dilanano il corpo, bruciandone le membra incendiate in ossessive pulsioni autodistruttrive. La sua cupa voce, che pare uscita dall'oltretomba, continua a cantare dalle ceneri in cui il proprio fuoco interiore lo ha obbligato.

3.2. ... E a Jean Cocteau

Il secondo poeta maledetto a cui lo spettacolo è dedicato è Jean Cocteau. Abbiamo già intravisto la sua figura apparire nel percorso produttivo con l'ultima performance-istallazione, in cui prepotentemente entra il tema dello specchio, tema caro al poeta francese (per inciso, Cocteau, nonostante si definisse poeta, è stato fautore di una opera che comprende cinema, teatro, drammaturgia, disegno, non solo come artista, ma anche come organizzatore ed animatore della scena culturale).

Cocteau entra nel panorama artistico europeo coi "Balletts Russes", esperienza che durò più di vent'anni e che potremmo da un lato additare come l'origine delle strategie di scrittura scenica di cui Motus si fa portatore nell'epoca che stiamo analizzando, caratterizzata proprio dall'intersezione tra le arti e i linguaggi: *Parade*, la cui prima si registra a Parigi nel 1917, (e quindi una decina d'anni dopo la fondazione del collettivo ad opera di Diaghilev¹⁸⁶) ebbe uno straordinario successo, nonché un'influenza difficile da calcolare nella scena europea successiva. In essa si mescolavano il balletto, che grazie alla qualità dell'innovazione dei coreografi cominciò ad assumere lo statuto artistico che oggi gli si riconosce, e poi la musica, nonché il talento pittorico degli scenografi: vi collaborarono infatti Picasso, Braque, Miró e De Chirico, insieme a Stravinsky, Nijinsky ed al proprio Cocteau, che insieme all'aviatore Roland Garros compiva in scena delle acrobazie aeree.

¹⁸⁶ "Né la definizione di ideatore né quella di organizzatore possono servire per descrivere il ruolo che Diaghilev ebbe all'interno dei Balletts Russes. Era un capo, e forse sin potrebbe dire che fu regista non di spettacoli, ma di una situazione, di un frammento di vita teatrale. Diaghilev assume, nell'universo dei Balletti russi, uno dei ruoli assunti nell'universo del teatro dalla figura del regista: il ruolo di colui che inventa un nuovo senso per un'arte apparentemente avviata all'imbalsamazione per eccesso di tradizione". (Schino, in Alonge, Davico Bonino, 2001: 76).

Nel frattempo Cocteau segna il suo distacco dai surrealisti, (che parodierà, applaudito dagli stessi, nella messa in scena del suo *Orphée*) e inizia una relazione con Radiguet che segnerà gli anni più fecondi della sua produzione, interrotti proprio dalla morte dello stesso e dall'esordio della sua dipendenza dall'oppio. Importante in questo frangente, e per la nostra ricerca, la sua riscrittura dei miti classici: è del 1922 *Antigone*, seguita da *Edipo Re* nel 1928 e la *Macchina Infernale* nel 1934. Si tratta di rielaborare i grandi miti alla maniera moderna, evidenziando la velocità della nostra epoca: "C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf. Ainsi j'ai voulu traiter Antigone (...). Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire les vieux chef- d'œuvre" (Cocteau, 1977: 21).

Sulla stessa linea, ma meno prossima ai testi della tradizione classica greca, *La macchina infernale* esplora un interrogativo che ossessiona Cocteau sulla predestinazione dell'uomo: mostra la crudele macchinazione degli Dei capricciosi che senza nessun motivo condannano Edipo a uccidere il padre Laio e a unirsi in matrimonio, e quindi carnalmente, con la madre Giocasta. Il dramma si gioca sempre disteso su due livelli, ossia quello umano e quello divino: l'azione umana è assorbita e rovesciata in altro significato dalla volontà del destino, per cui Edipo attua gli orrendi crimini (uccidere il padre e sposare la madre) proprio in quanto teme di compierli:

Cocteau usa il mito di Edipo per tenere un discorso contemporaneo sulla religiosità: gli dei sono rivoltanti e gli uomini non hanno che la loro coscienza per condurre la loro vita. Non mette in scena, come nella tradizione greca, una procedura di scoperta di crimini già compiuti nell'ignoranza, ma costruisce, tramite l'ironia drammatica, un movimento che dimostra l'assenza completa di libertà per l'uomo (Dufiet, 1999: 239).

I primi tre atti mostrano il cammino di Edipo verso la felicità, mentre

nel quarto troviamo la sua caduta: sarebbe questa la modernità della visione di Cocteau, il cui gusto letterario spezza in continuazione l'azione drammatica favorendo l'espressione poetica dei personaggi, nonché una visione onirica della realtà concreta.

Ma soffermiamoci sulla *pièce Orphée*, scritta nel 1926, e che abbiamo volutamente tralasciato: comincia con quest'opera la sua riflessione sul mito del poeta per eccellenza, una riflessione che caratterizzerà tutto il suo percorso (ricordiamo che Cocteau, nonostante il suo eclettismo, si definiva un poeta, un poeta che usava tutti i mezzi e i linguaggi artistici per esprimersi). L'opera di Cocteau è in effetti centrata sul mito, ereditato dal romanticismo, del poeta maledetto, vittima di un destino che lo vota alla sofferenza e all'esilio, prezzo dell'attività di cui egli è iniziatore. Per ri-nascere nelle vesti di poeta, l'uomo deve attraversare lo specchio che separa mondo quotidiano e mondo oscuro, deve affrontare la morte, perdersi nel disordine da cui la sua opera e la sua poesia lo salvano.

Cette conception remonte pour une parte aux romantiques et même au-delà, par l'intermédiaire de Rimbaud relu à la lumière de Freud. En revanche la notion de l'art comme ascèse et purification par le langage (*Orphée, La machine infernale*) relève de Mallarmé. Pour Cocteau cependant, l'art reste avant tout l'expression d'une expérience subjective, incompréhensible et ambiguë, de la condition humaine. L'univers humain, selon Cocteau, avec ses catégories de temps, d'espace, d'ordre causal, est un petit domaine local environné par un vaste monde obscur où règnent les forces invisibles qui disposent du sort de l'individu" (Brée, Morot-Sir, 1984: 313).

Nella *pièce*, scritta a ridosso di un tentativo di conversione al Cristianesimo, alimentato dall'amicizia con Maritain, è accentuato il legame con l'esoterismo orfico greco, soprattutto nel giustificare la morte di Orfeo con la lotta tra le due forze cosmiche antagoniste: apollinea a dionisiaca. Orfeo è ierofante del sole, Euridice faceva parte, prima di

sposarlo, della schiera delle Baccanti, adoratrici della luna.

Mais il modifie, en revanche, dans un sens chrétien la mort de son héros, qui de passive qu'elle était dans le mythe ancien, devient sacrifice volontarie comme celui du Christ, corrigeant ainsi ce qu'un livre contemporain de Boulanger venait de souligner comme l'infériorité de l'orphisme initiatique par rapport au christianisme. Le dénouement de la pièce (décapitation, montée au ciel, prière final) réconcilie en fait christianisme et orphisme (Pruner, in Zoppi, 1993: 32)

Lo specchio rimane tema centrale nella mitografia orfica di Cocteau, spazio da attraversare per oltrepassare la vita e ad essa tornare quando la Morte si porta con sé Euridice:

“Il y assume non la traversée des apparences mais celle de la morte; il conduit au lieu de sa seconde naissance. Dans la pièce il apparaît sous une triple forme: matériau de la fiction, qui lui donne tout son sens et renouvelle les données traditionnelles du mythe; accessoire de la mise en scène, qui visualise l'épreuve initiatique; “intervalle” autour duquel s'articulent les deux volets de la pièce, miroir structurel où viennent se refléter, identiques, les scènes VII et VIII” (Casile, in Zoppi, 1993: 46).

Troviamo nella *pièce* anche un altro elemento che caratterizza l'opera di Cocteau, ossia il mondo inquietante del circo: dal cavallo sapiente ai personaggi sospesi a mezz'aria, dal già menzionato specchio che inghiotte le persone, alla statua di testa parlante di uomo decapitato. D'altronde nella didascalia iniziale è lo stesso Cocteau che avverte che la scena è molto somigliante ai “salotti dei prestigiatori”, aggiungendo poco dopo che in essa nulla può essere mutata in quanto si tratta di uno “scenario utile in cui il minimo particolare ha la sua funzione come i dispositivi di un numero di acrobati”. Avverte inoltre il suo pubblico che il lavoro a cui sta per assistere è un lavoro che si svolge in altezza, e senza

reti di protezione, per cui, quantunque non se ne apprezzi il contenuto, si rimandi al finale ogni commento o fischio, poiché gli artisti rischiano di cadere ad ogni sibilo fuori programma.

Orfeo cerca l'assoluto e tenta l'immersione nel mistero. È un bisogno profondo dello spirito e della sua sensibilità di poeta. In questa sua ricerca compie un passaggio dal demoniaco al divino, il primo adombrato nel cavallo sapiente, il secondo nell'angelo Heurtebise, come chiarisce proprio la preghiera conclusiva:

ORFEO. Aspetta. Prima la preghiera. (*Si alza imitato da Euridice e da Heurtebise. Recita*). Mio dio, vi ringraziamo di averci assegnato la nostra dimora e la nostra unione come unico paradiso e di averci assegnato la nostra dimora e la nostra unione come unico paradiso e di averci aperto il vostro paradiso. Vi ringraziamo di averci mandato Heurtebise e ci scusiamo di non aver riconosciuto il nostro angelo custode. Vi ringraziamo di aver salvato Euridice, perché, per amore, essa ha ucciso il diavolo in sembianza di cavallo, e di questo ella è morta. Vi ringraziamo di avermi salvato perché adoravo la poesia, e la poesia siete voi. Così sia. (Cocteau, 1963: 56-57).

Sul mito di Orfeo Cocteau gira tre film, quelli della cosiddetta “trilogia orfica”: *Le sang d'un poète* (1930), *Orphée* (1946) e *Le testament d'Orphée* (1950), in cui qualcuno ha rintracciato più che nei testi letterari e teatrali l'identità orfica del poeta. Tra questi Rondolino afferma (in Zoppi, 1993:155):

Non v'è dubbio che il linguaggio cinematografico poteva offrire ciò che né la letteratura né il teatro potevano dare, e meno ancora la pittura e la musica (...) Non più affidata al verso, alla parola, al dialogo, ovvero alle immagini statiche o ai suoni, ma immersa nella realtà oggettiva, nella fenomenologia del quotidiano, la poesia era in qualche modo costretta a denudarsi, a togliersi di dosso gli abiti, spesso consunti o solo superficialmente rimessi a nuovo, che la tradizione poetica le aveva dato.

Il primo film della trilogia, proiettato al Vieux Colombier di Parigi nel

1932, pur essendo lontano nelle forme e nei modi rispetto al precedente lavoro scenico, ne recupera il tema di fondo, in una valenza autobiografica ancora più accentuata, e soprattutto ben più drammatica, quasi tragica. Citando ancora Rondolino (in Zoppi, 1993: 155):

Come se Cocteau, attraverso la reinterpretazione del mito di Orfeo, o meglio della sua natura polimorfa, abbondantemente utilizzata dalla cultura occidentale nelle più diverse manifestazioni dell'arte e della letteratura, del teatro e della musica, volesse calarsi nella dimensione stessa della "poesia", visualizzandone la pregnanza semantica.

Nell'ultimo film della trilogia Cocteau cambia anche orientamento spirituale, "puisque Orphée n'est plus hiérophante du soleil, mais seulement poète célèbre, et que les Bacchantes, club féministe, ne jouent plus qu'un rôle effacé dans la conjuration contre le poète, victime surtout de la "nouvelle vague". Plus d'arrière- plan astral, donc" (Pruner, in Zoppi, 1993: 33). Nel film viene inoltre sviluppata la concezione del passaggio vita-morte, che nella *pièce* era ancorata all'attraversamento dello specchio, ma che, come ancora Pruner fa notare, "dans le film, continue par l'évocation si saisissante du 'no man's land' et de la villa de la 'Mort d'Orphée', personnage essentiel du scénario qui remplace avantageusement l'allégorie de la jolie femme, libératrice de l'âme colombe de Euridice dans la pièce".

3.3. Orfeo: gangster pentito? Sangue e sperma nel cinema di Ferrara

Orfeo: il mito del poeta per eccellenza. Abbiamo visto due paradigmi contemporanei che secondo Motus incarnano questo mito e che danno

contenuto alla propria scrittura. Vediamo l'altra importante influenza: quella del cinema di Abel Ferrara, i cui personaggi violenti, emarginati eppur poetici nella loro contrizione, ritrattati in ambienti altrettanto sordidi, servono al gruppo per creare una trama di tipo teorico e narrativo, ma non solo: i *gangsters* e delinquenti dei film del regista newyorkese servono anche per "disegnarne", letteralmente, l'immagine: vestito scuro, occhiali da sole, bicchiere in mano, lo stereotipo che vediamo già tratteggiato con Nick Cave perde i contorni sfumati e si concretizza proprio sulla scorta del cinema di Ferrara, le cui coordinate principali andiamo a rassegna. Come fa notare Silvio Danese nel suo interessante saggio sul regista intitolato *L'anarchico e il cattolico*, è un cinema fatto di peccatori ossessionati dal rapporto con Dio e dall'interrogativo fondante su Bene e Male. L'ossessione sul suo cinema è l'idea di origine: un luogo a cui si possa risalire per ogni scelta, il luogo dove si condensano le domande. "La sua tossico dipendenza, dall'alcol come dall'immagine, è in fondo tossicodipendenza da Dio" (Danese, 1998: 13).

Questo conflitto è espresso dal regista fin dai contenuti primari alla base delle sue sceneggiature, scritte a quattro mani con l'amico d'infanzia Nicolas St. John: tra i due quest'ultimo è il cattolico praticante, che insegna catechismo ai bambini e rifugge la popolarità non apparendo nemmeno ai festival: "se volgiamo vedere le due posizioni, quella di St. John è protesa alla ricomposizione, alla regola, all'ordine teologale nel quali si compie "il ritorno" del peccatore alla fede e al dialogo con Dio, nel conflitto e nell'agnizione" (Danese, 1998: 47). Nel tema del bisogno di Male e perdizione, nella "caduta in tentazione", in cui si confondono sapere morale e libero arbitrio, i soggetti di Ferrara e St. John:

Si compongono come delirio dell'immaginario religioso nell'immaginario cinematografico, in forme a volte eclatanti, a volte criptate, ma sempre

potenti nella capacità di spingere alla radice comune simboli culturali istituzionalmente opposti: la preghiera e la pistola, lo sperma e i cocci della Madonna, il sangue del vampiro e l'angoscia del piacere di cedervi. Lo scuotimento delle passioni nel disordine dei sensi è consapevolmente percepito come "altra" via a Dio, altra via al sacro.

Come non tornare all'ultima scrittura di Artaud, quella fatta di "materia fisica", che Sontag, nel già citato testo, descrive così: "La prosa e la poesia di Artaud mostrano un mondo infestato di materia (merda, sangue, sperma), un mondo profanato. I poteri demoniaci che governano il mondo sono incarnati nella materia, e la materia è "oscura"" (Sontag, 1976: 50).

Andare in fondo all'opposizione tra regola e disordine nel pensiero religioso cattolico è l'impegno dell'apparente immoralismo del duo, in un gioco a due regista/sceneggiatore, che si fa scambio e riflessione fondanti non solo in merito alla domanda primordiale, ma al proprio fare cinema. E dove St. John risponde in termini di comandamenti, Ferrara abborda il sacro con la forma cedevole di chi si lascia andare all'istinto dell'abbandono. Vendetta e perdono, vizio e purezza, colpa e castigo si confondono nel Dio che sfugge alla regola del giudizio e della pena: la liberazione del rapporto strumentale, timoroso e subordinato con Dio, è una nuova sede del sacro.

Gli eroi deboli nei film di Ferrara non scelgono tra Bene e Male rispettando o respingendo i comandamenti divini. Seguono invece un criterio individuale, che raggiunge, nello stesso tempo Dio e il suo ritrarsi, la sua voce e il suo cedimento. Troviamo una morale e un' antimorale nella stessa azione, nello stesso bisogno. Bene e male: più che una dialettica, Ferrara e St John hanno coscienza dell'abbraccio delle antitesi (Danese, 1998: 16).

Affascinati dalla sensualità dell'Incarnazione, i due compongono le loro storie incastonandola nelle metropoli contemporanee: Cristo nei

bassifondi newyorkesi. Ed ecco che l'interrogazione religiosa vede coinvolta *gangsters* e *killers*, poliziotti corrotti e mariti fedifraghi, quindi lontano da ogni intellettualismo perbene e piccolo-borghese, in una morale cedevole e sporca si collocano i personaggi, sempre in bilico tra il Male e il peccato.

Non è Giobbe che lo ossessiona, come accade a St John, ma i sette demoni di Maria Maddalena (Luca 8, 2), il servo creditore senza pietà (Matteo 18, 23), l'estasi di Santa Teresa colpita dalla freccia ardente del cherubino. I corpi degli attori sono sempre in bilico di energia, per una indecisione di orientamento spirituale, morale e libidico. Poi vanno, scelgono. Il corpo cerca l'anima, anche con la pistola, con un tiro di coca, nell'orgia e in uno sguardo al crocifisso (...) Ferrara sceglie itinerari morali orientati al Golgota, cioè secondo un Cristianesimo della Croce, più che della Pasqua e della Pentecoste. La croce, destino ancora terreno, valorizza la "pratica di vita" con cui dialoga il pagano metropolitano di Ferrara (Danese, 1998: 19) .

Sono due i lungometraggi che possono maggiormente servirci da paradigma riguardo a questo discorso: in entrambi gli anti-eroi posseggono un'etica più ferrea di quella che dovrebbero avere i loro antagonisti. Il primo è *The bad lieutenant*, in cui troviamo Harvey Keitel protagonista, nei panni di un poliziotto al limite della degenerazione: quando suppone essere arrivato al punto irreversibile del suo cammino di degradazione, e dopo aver forzato fino al limite la sua relazione con droghe, violenza e corruzione, affronta un conflitto religioso che lo porterà a cominciare il suo personale cammino verso il perdono. Ritrattato di fronte ad apparizioni e dialoghi improbabili con Cristo, frutto del suo delirio, possiamo riassumere nel frame che lo inquadra in un grido sommerso e agreste, un'immagine che ci servirà anche come cifra per Orfeo.

Sulla stessa linea *Driller Killer*, in cui il narcotrafficante Frank White si vede obbligato ad eliminare i suoi rivali quasi come in un obbligo

morale, in quanto li ritiene più pericolosi della sua stessa persona: per Ferrara le vere vittime non solo i morti crivellati dai proiettili, ma i loro aguzzini, delinquenti e psicopatici incappati nel duro compito, seppur esigenza personale, di far fronte all'omicidio dei propri simili.

3.4. O artista in cerca dell'ispirazione? L'indagine di Blanchot

Cerchiamo di chiudere questa trama intessuta per definire come Motus ha costruito il personaggio principale gettando uno sguardo sull'indagine letteraria di Blanchot intorno al mito: affrontare l'opera dello scrittore francese significa addentrarsi nel cuore della scrittura, viaggio che si configura sia come paziente analisi dell'atto di scrivere, come esercizio, sia di sé come scrivente. E troviamo qui l'entrata più diretta a quel secondo livello tematico che accompagna il personaggio: dopo il dissidio interiore contraddistinto dal rapporto con la fede, e (con la colpa), ci inoltriamo nel campo della ricerca sul fare arte, sulle implicazioni che questo presuppone.

In questo senso il percorso di Blanchot può essere paradigmatico: accanto ad una produzione più propriamente letteraria (romanzi e racconti), si intesse quella critico-teorica, fili che l'autore francese cerca di tenere uniti. Fulcro del suo universo: la nozione di "spazio letterario", spazio metaforico in cui si origina e manifesta la scrittura. Lo teorizza con il saggio *L' espace littéraire* (1955), il cui fulcro è proprio la riflessione sull'ispirazione del poeta ed il cui centro è il saggio *Lo sguardo di Orfeo*. Euridice, la compagna prematuramente perduta, rappresenta per Orfeo l'origine della propria arte. Quando Orfeo discende verso Euridice, "l'arte

è il potere per il quale la notte si apre”: la notte diventa allora intimità accogliente della prima notte, quella dall'essenza impenetrabile. Ciò che lo attrae agli inferi, facendogli dimenticare il suo cammino di vivente, è l'estremo dell'arte. Euridice è quindi l'estremo che l'arte può raggiungere, sotto un nome che la dissimula ed un velo che la copre, il punto profondamente oscuro verso il quale tendono il desiderio, la morte, al notte stessa. Compito di Orfeo riportare l'ispirazione al giorno:

L'opera di Orfeo non consiste tuttavia nell'assicurare l'avvicinamento a questo “punto”, scendendo verso la profondità. La sua opera è di riportarlo al giorno e di dargli, nel giorno, forma, figura, realtà. Orfeo può tutto, fuorché guardare in faccia questo “punto”, fuorché guardare il centro della notte nella notte. Può scendere verso di esso, può, con potere ancora più forte. Attirarlo a sé, e, con sé, attirarlo verso l'altro, ma distogliendosi. Volgere il capo è il solo modo di avvicinarsi: ecco il significato della dissimulazione che si rivela nella notte. Ma Orfeo, nella sua migrazione, dimentica l'opera che deve compiere, e la dimentica necessariamente, perché l'esigenza ultima del suo movimento non è di dare vita a un'opera, ma nel fatto che qualcuno stia dinnanzi a questo "punto", ne colga l'essenza, dove essa appare, dove è essenziale ed è essenzialmente apparenza: dentro la notte (Blanchot, 1955: 147).

Il cantore è dunque inesorabilmente destinato al fallimento, insuccesso già insito nel patto che gli dei stipulano con lui. Orfeo desidera Euridice, senza poter né vederla né afferrarla (“non la vuole nella sua verità diurna e nel suo assenso quotidiano, ma la vuole nella sua oscurità notturna”, “non la vuole quando è visibile, ma quando è invisibile”). La vuole quindi non per farla vivere, ma nella morte. Il suo errore sta proprio nel desiderare, mentre il suo destino sarebbe solo quello di cantare: nel desiderio perde il flusso. Il canto diventa limite e misura, esercizio per la padronanza del desiderio. Ma siccome non si danno parallelamente desiderio e limite al desiderio stesso, Orfeo tradisce l'opera, Euridice e la notte, ma il non volgersi significherebbe comunque tradire. E questo è un

sacrificio maestoso: disobbedendo alla legge, voltandosi a guardare Euridice/ispirazione, Orfeo rende all'opera il compimento di un meccanismo profondo, rende luogo sacro all'ispirazione dalla quale l'opera stessa sgorga. "è venuto agli inferi per cercare solo questo (...) guardare nella notte ciò che dissimula la notte, cioè l'altra notte, la dissimulazione che appare" (Blanchot, 1955: 148).

In questo senso l'esperienza di Orfeo è accomunabile ed emblematica di tutto il percorso che porta all'espressione: ciò che attrae lo scrittore, l'artista, non è l'opera in sé, ma l'andarne in cerca. Tale ricerca, non aspirando a nessun esito, ha insita in se stessa la propria realizzazione. Orfeo è colpevole di impazienza, pecca di voler mettere un limite all'interminabile, "di voler esaurire l'infinito":

l'impazienza è lo sbaglio di chi vuole sottrarsi all'assenza di tempo, la pazienza è l'astuzia di chi vuole dominare questa assenza facendone un altro tempo, altrimenti smisurato. Ma la vera pazienza non esclude l'impazienza, essa ne è l'intimità, l'impazienza sofferta e tollerata senza fine. L'impazienza di Orfeo è dunque anche un giusto movimento: in essa comincia ciò che sta per diventare la sua passione, la sua più alta pazienza, il soggiorno infinito della morte (...) guardare Euridice, senza preoccuparsi del canto, nell'impazienza e nell'imprudenza del desiderio che dimentica la legge, tutto questo è l'*ispirazione* (Blanchot, 1955: 148).

Dunque per Blanchot la natura del patto di Orfeo con gli dei lo condanna aprioristicamente al fallimento, ma nel suo movimento verso l'essenza dell'opera, l'origine individuata nella sorgente, nella notte *altra*, si fa comunque sovrano: la sua uscita da sé fa calare la sua esperienza in una dimensione mistica.

Per Motus il fallimento di Orfeo si rivela già quando eleva Euridice allo status di Madonna, e quindi di intoccabilità e castità, e allo stesso tempo la concretizza come immagine di estrema sensualità, "il

conseguente attaccamento all'icona, come sostituto, come feticcio” è il *mood* in cui lo spettacolo lo cattura nel suo esordio.

L'inafferrabile Euridice è morta, per noi tuttavia, è uccisa dallo stesso Orfeo, agli occhi del quale assurge allo stato di Madonna, il massimo dell'intangibilità di questo sogno.. la figura di Euridice viene elevata a qualcosa di intoccabile, al grado massimo di castità e contemporaneamente di sensualità, questi due aspetti continuano a convivere in Euridice, entrando in conflitto l'uno con l'altro...ci piaceva che nella mente di Orfeo sopravvivesse anche in questo caso, una doppia immagine di Euridice, sempre spaccata tra il terreno e l'ultraterreno (Motus, 2011: 60).

E la dimensione religiosa e sacrale accompagna tutto il lavoro, in cui cielo e terra, cristianesimo e paganesimo si incrociano in una composizione in cui il personaggio di Orfeo, pur oscillando, nell'impostazione del quadro teorico che lo definisce, su vari piani di senso, si staglia paradossalmente in un contorno ben delineato per ciò che riguarda il piano visivo e performativo, in cui convogliano armoniosamente non solo le varie sfaccettature del protagonista, (il gangster pentito, l'artista che ha perso l'ispirazione o, semplicemente, l'uomo che, essendo stata la sua amata rapita dalla morte, affoga il patimento in un bicchiere di *whisky*), ma anche gli altri elementi della messa in scena, creando quell' "armonia dello sfondo" che costituisce uno dei più preziosi insegnamenti del poeta da cui è iniziato il nostro viaggio: Rilke.

3.5. “The dismemberment of Orpheus” (and his Glance?): la dimensione politica insita nella sperimentazione linguistica

Abbiamo dunque esplorato il primo livello compositivo insito nella scrittura scenica di *Orpheus Glance*, spettacolo che arriva dopo due anni di ricerca attorno non solo al mito, ma soprattutto sull'investigazione che Motus esercita parallelamente sui linguaggi e sull'interrogativo fondante sul proprio fare arte e sul ruolo di artista, inteso non come professione, ma come necessità, strumento conoscitivo vissuto con una vocazione quasi religiosa: “La politica è cosa che riguarda il proprio mondo interiore prima di quello esteriore”, torniamo a ripetere (Mango, 2012: 33). Dopo averne tracciato le linee base concernenti soprattutto l'edificazione, nuova nel percorso della compagnia, del personaggio di Orfeo, passiamo al livello riguardante la messa in scena, specificando che l'attore sarà “cosa tra le cose”, insegnamento che viene ancora una volta dal tanto amato Rilke, e su cui approfondiremo in seguito, nei paragrafi dedicati alla forma, alla creazione della significanza con cui il gruppo sceglie di esplicitare la propria indagine sul mito del poeta per antonomasia.

Confermiamo la nostra ipotesi: è nell'esercizio stesso della propria funzione, perseguito con una modalità sempre tesa al movimento, all'elusione di facili dinamiche che confermino le convenzioni con cui critica e pubblico riconoscono il proprio stile amplificandone la visibilità (e vendibilità), che tratteggiamo i contorni della definizione di una “nuova” nozione di politico. Un'ipotesi sicuramente non inedita, data la conferma che riscontriamo in più punti dei saggi che consultiamo come base metodologica. Siamo posizionati in una fase in cui identifichiamo il politico col poetico e definiamo *poétique* il teatro che Motus mette in pratica (ancora in accordo con Hamidi-Kim), un teatro che mette al bando

l'ideologia, confermandosi politico in relazione alla forma ed alla poesia che questa produce, nonché alla già menzionata domanda fondante sul proprio ruolo:

L'Œuvre ne se construit pas comme un tout organique partant de règles préétablies, elle construit ses propres règles. Plus encore, une partie d'elle-même tient à l'élaboration de ces règles. L'art postmoderne est toujours aussi un méta-art qui, loin de se référer à des règles préexistantes et extérieurement établies, cherche précisément ses règles et ses catégories, et se réfléchit en se créant, est à soi-même sa propre norme et son propre commentaire (Hamidi-Kim, 2007: 75)¹⁸⁷.

Entrando nello specifico di *Orpheus Glance* e della messa in scena, possiamo definirne il livello formale ancora come postmoderno e postpolitico, secondo l'orientamento proposto da Hamidi-Kim, e questa volta ci riferiamo direttamente al testo che ne ha coniato la definizione: *The dismemberment of Orpheus. Toward a postmodern literature*, scritto nel 1971 dall'oriundo egiziano H. Hassan¹⁸⁸. Nel saggio l'autore propone una lettura molto originale del famoso mito mediterraneo relazionato all'evoluzione dell'arte nel Novecento: Orfeo rappresenterebbe il *logos* e la sua supremazia nella produzione discorsiva ed artistica occidentale, posizione privilegiata che le Mènadi (le avanguardie) si fanno carico di cancellare, smembrandolo. Ma la sua testa continua a cantare, galleggiando sulle acque: simbolo dell'arte che, nonostante tutto, sopravviverà. Interessante nel testo di Hassan lo schema proposto come “spartiacque” tra moderno/postmoderno, di cui riproponiamo: Finalità/Gioco-Caos; Progetto/Caso; Trascendenza/Immanenza; Universalità/

¹⁸⁷ Cita ancora Lyotard, questa volta *Le postmoderne expliqué aux enfants*, (2005: 31).

¹⁸⁸ Fu proprio un viaggio in America che fece scoprire a Lyotard il saggio di Hassan, la cui lettura lo colpì tanto da riproporne una in francese qualche anno dopo.

Particolarità; Eternità/Caducità; Continuità/Discontinuità; Determinatezza/Indeterminatezza; Creazione/Totalizzazione; Decreazione/Decostruzione; Concentrazione/Dispersione; Opera/Testo; Opera d'arte/Montaggio-*Collage*; Significato/Significante; Codice Principale/ Giochi linguistici; Radice-Profondità/ Rizoma-Superficie; Narrazione-*Grand Histoire*/Anti-Narrazione- *Petite Histoire*; Tipo/ Mutante; Identità forte/ Gioco di ruoli; Alienazione/ Schizofrenia; Origine/ differenza; Causa/ Traccia.

Ne deriva una costruzione formale che possiamo trasladare anche al teatro postmoderno, e che vedremo nello spettacolo *Orpheus Glance*: abbiamo già tratteggiato il personaggio di Orfeo, specificando che più che personaggio nel vero senso del termine si tratta di un abbozzo: non un'identità granitica, ma frammentata, presente proprio come “gioco di ruolo”, così come i personaggi che lo supportano e che fluiscono nell'opera più come segmenti testuali. La temporalità, seppur non più infinito presente, come nelle precedenti creazioni, risente della discontinuità e indeterminatezza derivanti dal desiderio di comporre secondo le regole dell'anti-narrazione: vedremo un montaggio che moltiplica i punti di vista, ubicando contemporaneamente le azioni nello spazio scenico, preparato ad arte proprio per permettere quest'esercizio di scelta allo spettatore, che dovrà veicolare la visione senza preve “istruzioni per l'uso”: una scomposizione della totalità dell'azione, per cui abbiamo intitolato questo paragrafo con un gioco linguistico che corrisponde al suo contenuto: la parola, il *logos*, vengono dilaniati, così come la prospettiva diventa policentrica e lo sguardo (dello spettatore, per inciso) perde una direttiva.

Si sperimenta ancora senza dare la prevalenza a nessun codice: la musica ed il tappeto sonoro, la ricerca di una certa visualità, l'amplificazione del dettaglio saranno alla base di una sinfonia in cui

l'attore diventa "cosa tra le cose", retaggio della lettura degli *Scritti teatrali* di Rilke, che andremo presto ad esplorare. Sarà il *collage*, ma ancor più il montaggio, il vero protagonista di quest'opera in cui l'assedio percettivo a cui lo spettatore sarà sottoposto deriva la sua importanza dalla volontà di giocare con la tecnica cinematografica, presente in una modalità sottile, senza bisogno del video.

Risale agli anni '30 del secolo scorso l'edizione del saggio rilkiano, in corrispondenza con gli scritti brechtiani ed artaudiani più rilevanti riguardo alla sperimentazione formale, ma anche alle proposte che hanno dato il via alla definizione di una semiotica teatrale che emancipasse lo studio delle arti sceniche dalla sottomissione al testo ed alla considerazione della drammaturgia come branca della letteratura. Abbiamo già citato i testi di Zich e Mukarovsky, che torniamo a menzionare con il tramite ancora di Ruffini: "Citando ancora Mukarovsky quando, ponendosi la domanda se una delle arti componenti possa dirsi 'fondamentale' e 'del tutto indispensabile per il teatro'", dichiara che "si deve rispondere negativamente, se non guardiamo al teatro soltanto dal punto di vista di una determinata corrente artistica ma come a un fenomeno in incessante evoluzione"" (Ruffini, 1978: 88). Ne deriva che "il teatro è un intero complesso di arti" e che tali arti "immesse nel teatro rinunciano alla loro autonomia, si compenetrano a vicenda, si dissolvono, fondendosi in una nuova arte pienamente unitaria" (1978: 86). Per cui, seguendo ancora Ruffini, il TS non si identifica più con il TV (testo verbale), ma $TS = T^1 + T^2 + T^3 + TV$, dove per T intendiamo i vari testi parziali (quali musica, scenografia, gestualità, etc).

Andiamo ad approfondire gli aspetti qui esposti: torneremo sull'opera di Rilke, questa volta sui già citati *Scritti teatrali*, per poi entrare nel vivo della dimensione cinematografica insita nello spettacolo: se il cinema di Ferrara ha dato materia per la costruzione del personaggio di Orfeo, la

poetica di Lynch sarà basilare per quella ricerca sull'amplificazione del dettaglio, che sarà un pilastro delle strategie compositive di *Orpheus Glance*. Di conseguenza scomporremo lo spettacolo, andandone a scandagliare il tappeto sonoro, l'importanza dell'immagine e della denotazione dell'oggetto, nonché delle relazioni prossemiche degli attori rispetto allo spazio, il cui "assemblaggio" cercheremo di ricostruire.

4. La composizione scenica

Se la poesia rilkeana offre al gruppo la possibilità di esprimere un teatro dell' "essere politico", i suoi scritti teatrali saranno un altro riferimento importante per ciò che riguarda il linguaggio scenico.

4.1. La "melodia dello sfondo" negli Scritti Teatrali di Rilke

La riflessione di Rilke sul teatro non è molto conosciuta, nonostante abbia degli spunti di notevole rilevanza e attualità, (nonché le succitate analogie con la produzione critica della Scuola di Praga, che abbiamo visto nelle opere di Zich e Mukarovski). Il saggio che più ha avuto influenza su Motus è "Appunti sulla melodia delle cose", che comincia con un'osservazione del poeta sul nostro modo di dipingere gli uomini (non torniamo a Cézanne?), ossia, come gli uomini primitivi, su sfondi dorati. Cosa vuol dire? Vuol dire che la rappresentazione dell'uomo, soprattutto

quella pittorica, è stata effettuata fino al Trecento isolando su uno sfondo grigio o dorato o con il buoi impenetrabile. Nel Rinascimento, invece, al singolo e al fondo dorato si aggiunge un paesaggio che brilla dietro ai soggetti illuminandoli, “come un'anima comune dalla quale provengono i loro sorrisi e il oro amore” (Rilke, in Artioli, 1995: 76).

E così anche gli uomini usano molti gesti ridondanti, mentre basterebbe loro essere silenziosi e ricchi facendosi attraversare dal paesaggio che è loro comune: “L'arte fa la stessa cosa. È un amore più vasto e più smisurato. È l'amore di Dio. Non può sostare presso il singolo, lo deve attraversare. Non si può stancare. Per compiersi deve agire laddove tutti sono *uno*. Quando si reca un dono a quest'uno, un'infinita ricchezza ricade su tutti” (Rilke, 1995: 77).

Si inizia già a delineare quella che poi sarà la teoresi rilkeana riguardo alla scena, una teoresi che vede nella molteplicità e nell'armonia il suo fondamento: l'uomo al centro della scena, posto di fianco ad un altro uomo con cui cerca di comunicare ad ampi gesti, è come su un'isola, e se l'arte ci comunica questo (ed è questo che ci ha trasmesso, a detta di Rilke) allora non ha fatto che angosciarci. “Non basta che due o tre uomini si incontrino perché stiano insieme. Sono come marionette i cui fili sono manovrati da mani diverse”. Allora serve una mano una mano comune che muova i fili, in una comunanza che non sia solo spaziale.

Come invece l'arte sia distante da ciò lo si può vedere sulla scena, dove essa dice o vorrebbe dire come considera la vita: non il singolo nella sua quiete ideale, ma il movimento e le relazioni tra più persone. Ne consegue che la scena pone semplicemente gli uomini l'uno accanto all'altro, come si faceva nel Trecento, e lascia a loro stessi il compito di divenire amici al di là del grigio o dell'oro dello sfondo (...) Solo nell'ora comune, nella comune tempesta, nella stanza in cui si incontrano essi si ritrovano. Solo quando si erge uno sfondo dietro di loro, iniziano ad essere in un contatto vicendevole. Si devono poter richiamare ad un'*unica* patria. Devono quasi mostrarsi l'un l'altro gli attestati che portano con sé e che esibiscono e che esibiscono tutti il segno e il sigillo dello stesso principe (Rilke, 1995: 77).

Se vogliamo essere iniziati della vita dobbiamo considerare due cose: la prima è la grande melodia cui partecipano cose e profumi, sentimenti e ore passate, crepuscoli e desideri, in secondo luogo le singole voci che completano e portano a termine questo coro compatto. Bisogna diventare minuscoli nella profondità del paesaggio in ascolto.

Che sia il ronzio di una lampada o la voce della tempesta, il respiro della sera o il lamento del mare che ti circonda – sempre veglia dietro di te una grande melodia, tessuta di mille voci, entro la quale solamente qua e là trova spazio il tuo assolo. Sapere quando devi fare il tuo ingresso, questo è il segreto della tua solitudine: così come l'arte della vera comunicazione consiste nel lasciarsi cadere dall'elevatezza delle parole nella melodia comune (Rilke, 1995: 78).

Trasferire sulla scena i più grandi sentimenti può significare due cose: usare fiumi di parole o mettere di fronte al pubblico “un altare, sul quale brucia una fiamma” e lasciarne trasparire il bagliore dal viso degli attori.

Ma che cos'è questa scena senza il ronzio della chiara lampada fuori moda, senza il respiro e il gemere dei mobili, senza la tempesta intorno alla casa. Senza quest'intero sfondo scuro, sul quale tessono i fili delle loro favole? (...) Non è indifferente se si ricama sulla seta o sulla lana (Rilke, 1995: 81).

E vedremo come questo “caos melodioso” fatto di brusii, voci e rumori della città si configurerà nella nostra ricerca, intrecciandosi con la poetica di Lynch, cineasta che assegna all'amplificazione del dettaglio sonoro e visivo la stessa importanza.

4.2. La tecnica cinematografica ed “il cinema del sentire” di Lynch

Facendo il punto sulla questione della commistione tra linguaggi, potremmo dire che il gruppo compie un esercizio che fonda la sua essenza nella ricerca sulla percezione e sulla visione, pratica che trova la sua influenza disseminata nell'opera di creatori che sono già apparsi nel nostro percorso. Per capire meglio questo riferimento ci serviamo del saggio di Aumont al riguardo, *L'œil interminable*, in cui lavora sul legame che lega l'immagine in movimento e l'immagine fissata su tela, per cui il legame che unisce l'enigma della visione ed il darsi dell'immagine alla percezione da parte dello sguardo. Aumont, nella sua trattazione, rintraccia tre modi per rendere questa forma evidente: la citazione, lo studio e l'imitazione (Aumont, 1991: 11-12)¹⁸⁹.

Queste forme si intersecano nel lavoro di Motus, con la particolarità che questo si offre non solo come investigazione sull'immagine e sulla sua percezione, ma anche sulla dialettica tra cinema e teatro. Troviamo in *Orpheus Gance* citazioni dirette di altre opere, come l'apparato visivo che richiama Cocteau, ma soprattutto lo studio che si profila come riflessione sul fare arte. Recuperare la dimensione radicale degli altri linguaggi, per impadronirsi della dimensione profonda insita nel loro dispositivo: questa è la sfida di una scrittura scenica che rimette in questione il suo statuto narrativo e compositivo in un gioco intertestuale con rimandi continui all'opera di altri autori, citazioni che, come abbiamo già visto, De Marinis definisce “intertestualità sincronica volontaria”, che troveremo nelle modalità di “esplicita” e “implicita” (De Marinis, 1982: 151). Per creare una

¹⁸⁹

J. Aumont, *L'occhio interminabile*, Venezia, Marsilio, 1991.

rete di riferimenti in questo senso, Aumont si serve di alcuni esempi paradigmatici, che non a caso si incastrano perfettamente con la nostra investigazione: innanzitutto il cinema di Godard, (che ha dato l'input alla nostra definizione di teatro politico), che rappresenta una riattualizzazione della pittura attraverso il cinema. Ma nell'interessante saggio dedicato a Lynch e al cinema del sentire, Dottorini cita in questo itinerario innanzitutto Cézanne, "che da più parti viene indicato come il più profondo trasformatore dei principi stessi del pittorico, sottraendo, - come vuole Lyotard - l'immagine al compito di "rappresentare" e immettendo nella pittura occidentale, come vuole Merleau-Ponty, il principio secondo cui il modo di vedere del pittore mette in gioco il nostro stesso essere nel mondo, il nostro modo di vedere" (Dottorini, 2004: 31).

In secondo luogo troviamo Bacon, nei cui quadri, come abbiamo già visto, la Figura non è rappresentativa, dipingere figure significa dipingere sensazioni. Possiamo definire il lavoro di Bacon come un germogliamento di tracce già segnate da Cézanne, entrambi creano figure, non rappresentazioni. E questo filo che Motus segue e che comprende in sé riflessione letterario-filosofica, linguaggio pittorico, tecnica cinematografica e che si concretizza nelle sue creazioni per la scena, trova un altro punto di riferimento dichiarato nella poetica di Lynch.

Abbiamo creato una piccola rete che include la pittura di Cézanne e Bacon, supportata dalla riflessione di Deleuze e Merleau-Ponty e che chiosiamo con l'ultimo grande riferimento poetico dichiarato da Motus come importante influenza, il regista statunitense David Lynch. La sua opera entrerà nelle nostre analisi non solo con questo progetto, ma approfittiamo per delineare i primi importanti elementi di cui Motus si impossessa per tessere il suo racconto. La poetica di Lynch ci interessa in questa sede innanzitutto per la sua relazione col pittorico, riflessione che si fa esplicita nelle sue tecniche di composizione e per cui abbiamo

avvicinato la strategia di scrittura scenica di Motus a questa rete di creatori: cerchiamo di rintracciare le forme del pittorico nel cinema di Lynch per capire le forme del cinema nel teatro di Motus.

Cominciamo dall'ampliamento del dettaglio, strategia messa in atto più volte, grazie ad un sapiente uso dell'amplificazione sonora appigliata ai sensibilissimi microfoni, nonché all'illuminotecnica, grazie alla quale l'occhio diventa uno strumento tattile, che tocca e accarezza le superfici.

È ancora Aumont a fornire il primo spunto: è proprio nello spazio vuoto (in cui possono emergere gli oggetti) o nel nero come assenza di spazio (in cui si devono immaginare, produrre gli oggetti) che la visione si scopre tattile: l'occhio non solo vede, ma anche tocca; la consistenza, la *texture* della materia, degli oggetti in uno spazio tendente al nero, non sono più semplici supporti, neutri strumenti di rappresentazione, ma elementi percepibili, che stimolano i sensi a entrare in azione (Dottorini, 2004: 30).

Il cinema di Lynch si configura quindi come costante e problematica dell'immagine e della percezione, che oltre a rimandare alla materialità del corpo e delle cose, esplorati con la tattilità dello sguardo della telecamera, si offrono al problema della visibilità con un complesso gioco di sguardi e di frammentazione/rimontaggio:

È a partire da questa operazione di smontaggio, di frammentazione, di isolamento del dettaglio che il cinema di Lynch si costituisce come luogo di esplorazione del reale. Isolando le parti (e quindi negando la percezione immediata del reale), il cinema riesce a visualizzare i rapporti molteplici e stratificati che compongono la materia e a ricomporli in un mondo che esiste solo sullo schermo ma che, allo stesso tempo, permette di "vedere oltre" (Dottorini, 2004: 40-41)¹⁹⁰.

¹⁹⁰ In questo senso possiamo citare brevemente anche Chion, che parla di elementi "il cui ideale sarebbe che fossero conformi alla legge dell'incommensurabilità della parte e del tutto" (Chion, 2000: 207).

Vediamo dunque una strategia di composizione che trova nella metonimia il centro del suo complesso gioco comunicativo: ma se per Lynch è un modo per approfondire la dimensione pittorica dei suoi film, nella messa in scena di *Motus* questa strategia diventa funzionale al suo rapporto col cinema e, come conseguenza più diretta, diventa un modo per esplicitare la propria riflessione sul fare arte e sui linguaggi, ricorrendo nuovamente al parallelismo forma/contenuto che già avevamo trovato in precedenza, ma che qui diventa più complesso.

Anche la dimensione sonora acquista un ruolo rilevante nel cinema del regista americano: “la gente mi considera un regista, ma io mi considero più fonico” (Lynch in Chion, 2000: 212). E questa è l'ulteriore pratica con cui Lynch edifica la sua opera come “assedio percettivo” che crea una sorta di “spaesamento” nello spettatore:

Lynch sposta il centro della percezione dallo sguardo ordinato del soggetto all'ascolto indeterminato di suoni, musiche e parole che sfuggono alla determinazione di un centro che ne sarebbe l'origine. La qualità materiale del cinema si gioca in Lynch per mezzo di un passaggio continuo dall'occhio all'orecchio (...) Il carattere *unheimliche* dell'elemento sonoro è infatti esplorato in Lynch in tutte le sue sfumature, dalla saturazione all'assenza, dallo spaesamento alla presenza indefinita (Dottorini, 2004:149).

Non si tratta solo dell'uso del sonoro e dell'amplificazione del dettaglio attraverso respiri, contrazioni, brusii: è la riflessione sulla sonorità in genere quello che ci interessa, e che ci porta direttamente al nocciolo della questione, ossia la percezione. È infatti “la poetica del sentire” quella che si configura facendo un'analisi attenta dei lungometraggi lynchiani, una poetica che si snoda attraverso “senso e suono, immagine e sguardi, tempi e spazi”, come ancora fa notare Dottorini (2004, 151), col quale chiudiamo, per il momento:

In questa capacità di fare del suono uno degli elementi di mobilitazione dello sguardo e del senso, sta una delle caratteristiche principali del cinema nella sua totalità, oltre che del cinema di Lynch: quella cioè di mostrare contemporaneamente il suono, la voce come elementi corporei, materiali, che hanno una relazione con la vita e con la morte, con il respiro e con il movimento, e come elementi finzionali, costruiti artificialmente, legati alla macchina cinema, alla macchina dell'astrazione.

4.3. Orfeo, cupa rockstar da inframondo. Ricostruzione del TS di *Orpheus Glance*

Introduciamo gli elementi principali della scenografia, per orientarci nella nostra ricostruzione, specificando che approfondiremo quest'aspetto nel prossimo paragrafo. Si tratta di un modulo abitativo, ubicato al centro del palcoscenico, (e che svela in un certo qual modo la finzione). A due piani e con più spazi adibiti all'azione (salotto con specchiera, cucina e, al piano superiore, stanza di Orfeo) permette di de-strutturare le prospettive e moltiplicare i punti di vista. Di fronte al modulo una piccola ricostruzione in miniatura di una città.

Tra cinguetti di uccelli, ruggiti e latrati di cani entra in scena Orpheus, cupa *rockstar* con lo sguardo seppellito sotto gli occhiali scuri, il gesto suggellato dall'immane sigaretta, la posa supportata dai pantaloni di pelle nera. Canta¹⁹¹:

Along crags and sunless I go
up rib of rock, down spine stone

¹⁹¹ Il brano *Well of Misery* è tratto dall'album di Nick Cave and The bad seeds *From her to eternity* (1984), è cantato interamente in *live* da Dany Greggio, attore che interpreta *Orpheus*.

I dare not slumber where the night winds
lest her creeping soul clutch
This heart of thistle
O the same God that abandoned her
Has turn abandoned me
And suffering the turf with my tears
I dag well of misery
hangs a bucket full of sorrow
Which swings slow and aching like a bell
Its tool is dead and hollow
Down the well lies the long-long dress
of my little floating girl
that muffles a tear that you let fall
all down the well of misery
put your shoulder to the handle if you dare
and hoist that bucket hither
Crank and hoist and hoist and crank
till your muscles waste and wither
Oh! the same God that abandoned her
has in turn abandoned me
Deep in the desert of despair
I wait at the well of Misery

Mentre Orpheus canta, il tappeto sonoro fatto di rumori di vetri infranti, rotti, esplosi, a ritmo martellante e sempre con lo stesso intervallo, accompagna il suo blues, facendogli da sfondo. Intanto la natura ululante si quietava e, quando smetteva di cantare, scrosciava un applauso fuoriscala, esagerato e quasi ironico. Lasciava il proscenio, spazio in cui ha eseguito la sua azione. Buio in sala e in scena.

Iniziano a percepirsi in sala le note del *Te Deum*, mentre una luce biancastra ed evanescente illumina le fluttuanti tendine di tulle bianco che separano platea e modulo abitativo. Improvvisamente un rumore di vetro infranto, poi si accende un albero di natale molto colorato, Heurtebise gioca-osserva una specie di bacchetta magica luminosa. Da sottolineare la sua mise: doppiopetto nero, guanti bianchi, espressione che a volte gioca sul rimando con un inquietante *jockey*, suggellata dal naso da pagliaccio e da un cappello tipo panama nero. (È l'armonia tra questi elementi che crea il richiamo diretto a Cocteau: pochi dettagli, evidenziati

con grande cura e padronanza del mezzo illumino-tecnico e fonico, nonché dall'intera impostazione dell'apparato visivo).

Il rumore di un treno rompe il silenzio, poi nevicata sui palazzi in miniatura situati davanti alla casa. Improvvisamente il rumore della melodia della città cresce, fino a sovrastare l'azione. Di nuovo le luci si affievoliscono, creando un buio "soffuso", subito rischiarato dalla luce rossastra e opaca che proviene dalla cucina.

Orpheus si fa il caffè: il rumore della caffettiera è amplificato, si propaga densamente disturbato solo dal rumore del ventilatore che gira ininterrottamente nel salotto. L'effetto del mix dei due suoni è stridente, ma sottolinea con lo zoom sul dettaglio la dimensione di grande quotidianità che regna nel modulo abitativo. La luce si fa soffusa anche qui e piano piano si illumina una teca al centro della scena: Euridice è sdraiata, morta, illuminata tutt'intorno da uno sfondo di luci dorate, che d'un tratto diventano rosse.

Il fuoco dell'azione si sposta nuovamente e si fissa nel salotto a sinistra: Heurtebise gioca a fare il prestigiatore irrigidendo una corda, molto lentamente. Di nuovo il focus cambia e si sdoppia, approfittando di questa possibilità del teatro: mentre al piano di sopra Orfeo sta cantando, nella teca dove previamente era apparsa Euridice morta, riappaiono Euridice, questa volta viva, e l'alter ego dell'angelo Heurtebise, che si godono le vacanze davanti ad uno sfondo da cartolina (il Cervino).

Squilla il telefono, anche qui il trillio sovrasta la scena, conferendo un tocco inquietante e di lynchiana memoria, mentre nella stanza attigua Heurtebise gioca con una colomba. Orpheus risponde al telefono: "It's not true! It's not true! It's impossible!" grida con la cornetta ancora in mano, mentre rumori di vetri infranti quasi coprono la sua voce. Le tendine di nuovo fluttuano accarezzate dalla soave luce biancastra: appare nuovamente Euridice morta e in abito da sposa; nella sua teca. Un angelo

guarda in silenzio una bambola che gattona, fissandosi sul suo rumore meccanico, poi se l'attacca dietro la schiena e sale al piano superiore.

Appare Heurtebise, o meglio la sua ombra (l'effetto della sua sagoma davanti al muro bianco sembra quello del teatro d'ombra cinese) in cucina: coi guanti bianchi gioca con un mazzo di carte che si dissolve misteriosamente in mezzo alla luce bianca che avvolge tutto, poi si alza e va a guardarsi allo specchio, al di là del quale c'è Euridice che ride con un mazzo di fiori in mano. Silenzio. Poi si comincia ad udire il rumore di un televisore (la tendina fluttua), poi il rumore di un treno (subito dopo un trenino passa davanti ai palazzi in miniatura). Lei torna nella teca.

Heurtebise va davanti alla specchiera, Orpheus cavalcioni tra un piano e l'altro della casa, grida ad Heurtebise: "I'm living with a shadow!". E successivamente troveremo in sequenza Orpheus dapprima guardandosi allo specchio puntando una pistola sull'angelo mentre nell'altra mano tiene un crocifisso; poi mentre suona la chitarra sul suo letto ed immagina una sensualissima Euridice vestita da Madonna (o è la madonna con il viso di Euridice?); o, ancora, sognando Euridice con un altro uomo sulle note di *Je t'aime, moi non plus*, di Serge Gainsbourg. La feticizzazione dell'amata arriva al culmine quando orpheus indossa il suo abito rosso e si trucca col suo rossetto. In tutto questo crescendo nel plot narrativo intorno al tormento di Orpheus, il modulo della casa viene abitato, attraversato, agito di volta in volta da presenze che a primo acchito non hanno nessun ruolo nell'economia del racconto: heurtebise che danza in equilibrio su una sedia in cucina, sotto la luce a intermittenza di una lampadina, per poi apparire con un gufo di plastica in mano nello stesso quadro dove in precedenza aveva fatto la sua comparsa Euridice/Madonna, intanto che l'altro angelo compie un numero al trapezio, ringrazia il pubblico e sparisce.

Le linee della narrazione si ricongiungono, creando una

amplificazione attorno al momento, quando Heurtebise si avvicina ad Orpheus, entrambi davanti alla specchiera, e gli dice:

HEURTEBISE. I have a present for you. Sei pronto?
ORPHEUS. Sì.
HEURTEBISE. Pronto a cosa? (*pausa*) Eravamo così tranquilli...l'amavi?
ORPHEUS. L'amo tutt'ora.
HEURTEBISE. Sei sicuro?
ORPHEUS. Sì.
HEURTEBISE. Allora andiamo

Oltrepassano la specchiera. Intanto una luce tenue irradia Euridice in costume da bagno, ignara mentre gioca a fare bolle di sapone. Il suono che accompagna l'azione della discesa agli inferi è una musica da film di fantascienza. Un buio ad intermittenza illumina solo i monumenti in miniatura sul proscenio. Orpheus torna in scena e dice: "Each man kills the things he loves", canticchia le note dell'omonima canzone interpretata da Jeanne Moreau in *Querelle* di Fassbinder.

4.4. Spazio, immagine e montaggio: polisemia e molteplicità

Abbiamo visto il grande cambio che ha supposto per Motus quest'entrata del personaggio nel proprio percorso, con il conseguente cambio nelle strategie di composizione: l'azione richiede adesso una certa linearità o comunque concretezza, rispetto all'attore etereo (seppur fortemente corporeo) che aveva caratterizzato gli esordi. Potremmo azzardare quasi la definizione di paradosso: se negli altri spettacoli l'attore incarnava un'idea, seppur con una forte connotazione gestuale ed un uso

del corpo strabordante, in questa nuova creazione l'atmosfera si fa più intima, tenue e soffusa, ma l'idea che soggiace all'attore è più marcata. E qui troviamo il secondo paradosso: si marca il perimetro in torno all'attore, sbizzandone un'idea più vicina al teatro tradizionale, ma lo si incastona nel gioco scenico definendolo, rilucianamente, "cosa tra le cose". È infatti di nuovo un meccanismo in cui giocano vari elementi, tra apparato scenografico, tappeto sonoro e performance, questa volta reso ancora più complesso e molteplice con una scrittura scenica che cerca nel gioco multilivellare la sua ragion d'essere.

La dialettica corpo-spazio qui trova un'ennesima ed inedita configurazione, ed ecco l'altro paradosso: ci si avvicina alla parabola aristotelica con la scelta di entrare nel teatro all'italiana, con una scenografia ed un'azione frontali al pubblico, si glissa il tutto con un'edificazione che si appoggia più alle regole cinematografiche che a quelle sceniche. Ma andiamo per ordine.

Analizziamo dapprima l'apparato visivo: innanzitutto la casa che, come già anticipato, è ubicata nel centro del palcoscenico, lasciando spazio all'azione anche sul proscenio, decorato con una miniatura di una città, con tanto di trenino. La casa è costruita su due piani, con il pianterreno diviso in cucina e "salotto da prestigiatore", il piano superiore con la stanza ed il letto di Orpheus. Da evidenziare che tra i vari ambienti Motus incunea altre possibilità d'azione: la teca, la scala, il proscenio, che permettono all'azione di dislocarsi su più piani.

La decorazione interna ed esterna alla casa segue le linee principali delineate intorno al personaggio principale: da un lato risalta gli elementi presenti nella *pièce* di Cocteau, elementi legati alla magia ed al fantastico come la colomba, il gufo, il naso da pagliaccio e i guanti bianchi di Heurtebise, il suo bastone, il trapezio, la specchiera: siamo qui sulla dimensione artistica, quella delineata anche da Blanchot. Dall'altra si

accentua la dimensione umana e quotidiana, dell'uomo che ha perduto la sua amata e ne vede e convive col fantasma, essendo obbligato a ricalcare gli spazi che ha condiviso con lei: la cucina, la caffettiera, l'albero di Natale, la statua della Madonna incastonata nella custodia della chitarra. Vediamo che il feticismo acquista anche qui una risonanza differente rispetto al passato: mentre lì era il richiamo ironico alla cultura *fetish* e porno che si creava con frustini e giarrettiere nascoste sotto il camice da infermiera, qui il feticcio è rappresentato dalla doppia direzione con cui Orpheus fa esplodere la sua ossessione per Euridice: da un lato la Madonna, dall'altro una *femme fatale* che balla sensuale e in abito da sera rosso con un altro uomo. È un'investitura a doppio senso che invade anche il resto dell'iconografia che stiamo rivelando: sacro e profano si mischiano nella pistola e nel crocifisso con cui Orpheus minaccia Heurtebise (nella *pièce* di Cocteau si scusa nella preghiera finale per non aver riconosciuto il suo angelo, qui condensa entrambi i momenti – rifiuto e contrizione- nella stessa immagine). La stessa inversione di movimento la si registra nella totalità della sinfonia: se prima era tesa all'esplosione, adesso è all'intimità che si punta: le luci sono soffuse, il colore fulcro della casa è il rosso, scelta fondamentale che ha segnato l'impianto dell'opera. È il colore dell'amore o di un inframondo metaforico?

L'albero di natale e le luci *kitch* da cultura popolare, che riescono però a supportare il gioco di luci che crea *zoommate* sui dettagli, assieme alla fonica, a cui fa da contrappeso la piccola e infinitesima poesia rappresentata dalla miniatura con trenino incluso che richiama una piccola cittadina contemporanea a Cocteau e Rilke. Lo stesso meccanismo centrato sull'amplificazione del dettaglio dalle tendine: abbandonato il plexiglas degli esordi, Motus trova nelle sottili tele bianche un alleato per creare momenti di suspense, alternati ad altri più inquietanti ed oniriche fluttuano e danzano a seconda del momento,

evidenziando i silenzi, amplificando le pause, creando una tenue e a volte surreale atmosfera.

Vediamo che nella struttura generale *Motus* non si tradisce riguardo ad una cosa, anzi ne dilata ulteriormente il potenziale: quella strategia iniziata con *L'occhio Belva* e suggerita da Beckett e che qui trova nutrimento nella riflessione di Rilke sul teatro: l'attore è "cosa tra le cose", e queste cose "danzano" nella sinfonia totale in cui intervengono su più piani e livelli immagine, performance attoriale, montaggio dall'azione e sonorità.

Per ciò che riguarda la tecnica cinematografica: abbiamo visto che tutta la composizione gioca sulla molteplicità dei piani di senso (concretizzati soprattutto intorno alla figura di Orfeo), compiendo parallelamente un esercizio di studio sulla forma e sulla dialettica tra cinema e teatro, soprattutto per ciò che concerne il concetto di percezione e di visione. L'enfatizzazione del dettaglio, esercitata grazie ad una ricerca sull'illuminotecnica e sulle potenzialità della fonica al servizio della scrittura scenica, ha posto l'accento su quest'elemento nuovo nelle strategie di scrittura di *Motus*, ossia una riflessione esplicita sul proprio fare arte, sulla relazione con altre tecniche di scrittura e sulla possibile relazione che queste possono guardare con la scena.

C'è da sottolineare che tutto il montaggio dello spettacolo gioca su questa complementarità non solo tra gli apparati visivo e musicale-sonoro, ma anche nel montaggio delle azioni, che sono strutturate seguendo un'impostazione che fluttua tra lo sfruttamento delle potenzialità del teatro e quello del mezzo cinematografico. Per cui, come già menzionato nella trascrizione dello spettacolo, ci sono a volte azioni dislocate in più ambienti, "ci sono molte azioni simultanee, ben sei quadri "contemporanei", scena totale che solo in teatro è possibile. Divisa e una" (Fofi, in *Motus*, 2011: 70), mentre altre si gioca sui tagli che liberano

il campo anche dai tempi morti dati dal movimento sulla scena, per cui si inquadrano le scene e i momenti proprio seguendo un'estetica da montaggio cinematografico.

In realtà questo lavoro è forse il più vicino al cinema di tutti i nostri spettacoli teatrali, anche i miei appunti di regia sono scritti con termini cinematografici, paiono una sceneggiatura dal momento che tutto è concepito nell'ottica del montaggio a taglio o del campo e controcampo fra l'esterno e l'interno della casa. Volevamo eliminare il tempo teatrale dello spaesamento fra una situazione -un luogo della casa- e l'altro: con l'espedito delle luci e di tanti ambienti separati, le figure letteralmente "compaiono e scompaiono" negli ambienti (Motus, 2011: 70-71).

Inoltre c'è la presenza doppia di Heurtebise che complica ulteriormente le dinamiche, in quanto, lungi dal creare spaesamento, riesce a dare un flusso differente alla visione: in un paio di scene uno inizia un'azione in uno spazio, per poi passare, grazie allo spegnimento della luce, che viene riaccesa al lato, al finire dell'azione, questa volta ad opera dell'altro Heurtebise. Anche i dialoghi, costruiti cercando di evitare ogni aspetto teatrale e di imprimere il naturalismo cinematografico fatto di frasi e battute brevi.

5. Uno spettacolo "fonocentrico"

Uno spettacolo su Orfeo, cantore per eccellenza, necessita di una dimensione sonora molto forte, preponderante, e infatti definiremo questo

spettacolo come “fonocentrico”. La semiotizzazione dell'oggetto sperimentata con l'edificazione dell'apparato visivo, in cui gli oggetti, appunto, non sono funzionali solo in quanto al loro “stare” in scena, ma perché la abitano, la vivono letteralmente grazie alla complessa macchinazione che Motus ordisce e che permette di far scivolare l'attenzione e lo sguardo.

E infatti all'interno del lavoro esistono tre livelli musicali. C'è una musica che va di pari passo con la casa, la musica del quotidiano: il rumore amplificato della caffettiera, i passi sulle scale, l'accendersi, altrettanto denso e pieno, della sigaretta, altra citazione di Lynch. Così come cinematografico è l'inquietante trillo (onomatopeico) del telefono, a rompere il treno dei ricordi (cartoline ritagliate da un bucolico quadretto di montagna). Le cose hanno un loro suono che entra nell'economia della composizione come una partitura a sé, ma totalmente integrata nel flusso, con un suo perché. A questo livello è direttamente collegabile anche tutto l'apparato che riguarda l'esterno: il corpo dilaniato dal traffico, dalla confusione, dagli agenti atmosferici impazziti (il trenino che passa, rompendo il silenzio, la nevicata dell'inizio, entrambi imperversanti tra i monumenti in miniatura situati davanti all'abitazione), il pubblico che applaude quando si intona un pezzo struggente. Anche i gesti degli attori sono resi più acuti grazie ai microfoni sensibilissimi nascosti tra i vestiti, a catturare il minimo respiro.

Un altro livello è rappresentato da un tappeto, una sorta di commistione tra l'*Orfeo* di Monteverdi, parti dell'*Orfeo* di Gluck, con interventi di musica più contemporanea, che li vanno a distruggere e contaminare. E poi ci sono i *blues* di Nick Cave, interpretati da Dany Greggio, che durante tutto lo spettacolo alterna fluidamente parlato e cantato, assieme ai dialoghi con gli attori (anche questo un approdo del teatro di Motus), molto brevi e veloci. Lo spettacolo è trilingue: inglese,

francese, italiano. Orpheus parla inglese (molto americanizzato, a richiamare direttamente certo noir cinematografico), Euridice parla in francese, sia perché scenicamente era più idonea alla voce acuta di Cristina Negrini, e perché “ci piaceva avere un richiamo più evidente a Cocteau”, mentre Heurtebise parla in italiano, scegliendo di assecondare le inflessioni più naturali di ogni attore per dare maggiore naturalezza.

Scegliendo di comporre in questo modo la struttura generale dello spettacolo, che crea un assedio percettivo nello spettatore, Motus genera un'altra tappa nel percorso creativo che fino ad ora lo ha contraddistinto per il rifiuto della parola scenica unito al ricorso ad altri linguaggi. Abbiamo visto che si complica il livello tematico, creando una rete che comprende varie dimensioni della ricerca sul mito: *ganster* pentito, o artista in cerca della fonte dell'ispirazione? Una dimensione che si allaccia direttamente a quella sul proprio fare arte, snodo forse necessario dopo un decennio di produzioni. Ed è sull'auto-referenzialità che Motus costruisce un altro elemento essenziale per la nostra analisi: quella ricerca formale, quel palesamento dei meccanismi che soggiacciono al processo creativo, in cui il gioco intessuto con le trame del tapis sonoro si mixano, per usare un termine che allude alla propria strategia di scrittura, con un apparato visivo (luci, oggetti, spazio) che rappresenta quasi la meta (o metà?) dell'opera.

Per la prima volta Motus lavora sul personaggio. I dialoghi fanno l'entrata in scena, una scena sistemata, cosa altrettanto inedita, di fronte al pubblico. Vedremo nel prossimo capitolo come le istanze che nascono qui si svilupperanno in modo più complesso: l'intersezione tra le arti, la domanda sul proprio ruolo troveranno un definitivo compimento, prima di passare alla svolta poetico politica.

CAPITOLO V
VERSO UN TEATRO “POELITICO”

Risulta difficile ricostruire in forma lineare, (conseguenza imposta dalla scrittura stessa), un processo compositivo come quello scenico, maggiormente quando si tratta di estrapolare le strategie su cui ruotano i progetti di una compagnia come Motus. Per ciò che concerne *Rooms*, l'assunto si complica ulteriormente: già con *Orpheus Glance* abbiamo assistito ad un intensificarsi dei segni in scena, nonché ad un lucido tentativo di disseminazione dei contenuti su più piani d'azione e di lettura, per cui, per la prima volta, si rendeva quasi esplicita la propria riflessione sul mestiere d'artista e sulla sperimentazione che questo comporta.

Col progetto che stiamo analizzando, per quanto a prima vista totalmente differente dal precedente, certi fattori vengono ripresi ed amplificati: la ricerca sui linguaggi e sulle tecniche di narrazione torna ad intersecarsi coi temi e coi contenuti, conseguenza e necessità portate dagli stessi. Vedremo, infatti, che esiste una trasversalità tra significato e significanza, *escamotage* a cui il gruppo ricorre per esercitare un'ennesima critica verso gli aspetti più assurdi e grotteschi della contemporaneità: l'indagine sui non-luoghi, l'ipertrofia dell'immagine, il primato della visione, saranno trascritti in termini teatrali con una amplificazione della materia visiva e con un complesso gioco compositivo che imporrà definitivamente il gruppo tra le nuove realtà del panorama italiano, aprendo anche uno squarcio verso l'estero.

1. Strategie di scrittura intorno a *Rooms*: tessitura trasversale tra dimensione tematica e formale

Come appena anticipato, descrivere le tappe del processo di composizione, risulta non semplice, per cui terremo presente alcuni

elementi: innanzitutto la trasversalità tra forma e contenuti di cui sopra, che ci obbligherà a sottolineare che tutte le tappe che descriveremo sono fluide, porose, e che la struttura che daremo a quest'approfondimento su temi e metodo include delle componenti ambigue e doppiamente funzionali. Fare una digressione sulla letteratura postmoderna, (nella fattispecie su quella nord-americana di DeLillo ed Ellis), significherà tenere ben presente che i testi sono stati usati come pre-testi e soprattutto che è la forma della scrittura che suggerisce a Motus il modo con cui procedere. La seconda difficoltà che si presenta come conseguenza dell'incedere lineare imposto dalla scrittura è rappresentata dall'esplosione dei linguaggi a cui assistiamo con questo progetto, linguaggi che entrano in scena con una precisa funzione drammaturgica, non solo come esercizi di stile: i dispositivi tecnologici, l'intertestualità, la definitiva entrata della tecnica cinematografica non solo in sede di montaggio, ma anche con l'utilizzo, inedito per la compagnia, del video in scena, saranno il tramite con cui il gruppo eserciterà la lettura critica del contemporaneo, per cui saranno sempre più funzionali e strutturali al discorso critico del mondo presente in tutto il percorso finora analizzato.

La contemporaneità sarà ancora la base che soggiace alla ricerca su forma e contenuti che la compagnia porterà a termine, dilatandone la portata sia su un asse spaziale che temporale ed edificandoli, come consuetudine, in più tappe. Vedremo infatti che punto di partenza sarà un *topos*, quello della stanza d'albergo, innescato (ancora!) grazie ad un viaggio e nutrito da una investigazione che include opere letterarie, cinematografiche e filosofiche, e che da qui la riflessione si espanderà, impulsata dal lavoro nei laboratori e dalle prove con gli attori, concretizzandosi passo a passo in un *work-in-progress* della durata di un biennio.

Durante il nostro *excursus* tornerà ad emergere un aspetto

importante: la necessità di rendere impura la dimensione teatrale contaminandola con altri mezzi¹⁹². Il meccanismo scenico messo in moto con questo progetto da un lato dimostra la grande maturità raggiunta dalla compagnia dopo un decennio di lavoro, per cui si incastrano con grande perizia architettura e video, tappeto sonoro e azione performativa, dall'altro la colloca in una posizione facile bersaglio di chi accusa di eccessivi formalismi: come già numerose volte ripetuto (e come ancora sarà in questa sede), l'intersezione tra le arti è qui funzionale al discorso, in quanto la forma è riflesso del reale, che Motus affronta come “questione etica e politica” (Motus, 2006: 54). La complessità richiede certamente attenzione a chi guarda. Ma questa è una sorta di sfida che il gruppo propone allo spettatore, come risposta alla semplificazione dei linguaggi dei media che tende a disimpegnare le menti.

Perché è ancora in questo atteggiamento, in questo moto sperimentale sulla dimensione linguistica più che tematica (quantunque assisteremo ad un avvicinarsi sempre più contundente a quella “denuncia” che sarà approfondita nei prossimi capitoli), che individuiamo la politicità dell'esercizio scenico di Motus: “come a voler dire che la rivoluzione era impossibile, che i ‘messaggi’ avevano perduto ogni consistenza ed erano ridotti ad abbozzate scritte sui muri. Ben più politica la rivoluzione dei “linguaggi” che Motus stava compiendo” (Sacchetti, in Motus, 2006: 75).

Dépolitisation, dunque: “L’art [...] ne prétend plus délivrer un message métaphysique, religieux ou philosophique sur le sens de

¹⁹² “Per quanto riguarda l'organizzazione testuale di ogni lavoro, partiamo spesso da un tema, da un argomento, cerchiamo di lavorarlo a partire da una lettura orizzontale di più testi che sono, al contempo, anche diversi punti di vista di uno stesso oggetto. Dopo di che cominciamo a costruire un archivio fatto di impressioni testuali, brevi frammenti o passi che ci hanno particolarmente suggestionato. A volte sono dialoghi veri e propri, a volte semplici frasi oppure situazioni, atmosfere che attraversano i libri. Lasciamo che questo possa sedimentare. Non lavoriamo mai a partire da un copione classicamente inteso; i frammenti testuali passano per la prova del palco, per poi riemergere trasformati sulla scena grazie a un nostro intervento in sede di montaggio” (Motus, 2010: 123).

l'existence : il n'en donne plus que sur lui-même" (Hamidi-Kim, 2007: 75). Siamo ancora posizionati in quella sfera post-politica in cui non si cercano messaggi e contenuti ideologici, ma si affronta il banale del male quotidiano, l'agonia del presente, esprimendolo con una corrispondenza nelle forme, che prendono le distanze da stili e convenzioni del passato, seppur con un continuo rimando ad essi attraverso l'uso strabordante delle citazioni: teatro postmoderno, che ci orienta nuovamente verso la *cité* post-politica delineata da Hamidi-Kim:

Les citations sont là désormais pour marquer une distance et non plus une filiation entre les esthétiques et entre les époques. Dégagée de toute inscription antérieure et extérieure, s'agit il d'un renforcement de l'oeuvre d'art dans son unicit  et son intégrité ? Non, parce que l'art s'aborde désormais sur le mode de l'expérimentation et non plus du modèle organique ou de l'utopie (Hamidi-Kim, 2007: 75).

Un nuovo viaggio in America, sulla *west-coast* questa volta, con lo sguardo sempre intriso di quella fascinazione per la cultura americana che la letteratura post-moderna descrive magistralmente, dar  abbondante materia da scolpire al ritorno in Italia: ricerca dal sapore quasi sociologico e parallelo lavoro sulla dimensione testuale tornano ad essere l'asse portante di questo nuovo segmento che ci apprestiamo ad esplorare. Dal *topos* della stanza d'albergo alla meta-narrazione: nella *meta-fiction* letteraria l'autore riflette sul proprio ruolo, cos  come in tanti film sulla composizione stessa di un film, e questo progetto mette definitivamente a fuoco quest'altro aspetto del gruppo, che ripresenta la volont  di una drammaturgia multilivellare e multiprospettica, in opposizione alla desueta testualit  lineare a cui il teatro ha abituato i propri fruitori. Questa complessit  formale   all'origine di alcune critiche rivolte al gruppo, ma i direttori stessi spiegano che   una conseguenza della complessit  del reale, una complessit  che il teatro ha espresso gi  con i testi drammatici e

con la crisi del personaggio ottocentesco: la struttura dell'opera, semplice o multistratificata che sia, è sempre studiata come conseguenza dei suoi contenuti, come specchio di quell'iperrealtà che si cerca di definire (Motus, 2010: 112).

E come non ricollegarci alla pratica di Piscator e Brecht? Ricordiamo cosa dice Dort su quest'ultimo: "Brecht sviluppò, parallelamente alla propria opera, una metodo per quest'opera" (Dort, 1975: 115). È qui la politicità di Motus: nel definire il proprio linguaggio, nella ricerca di un proprio metodo per la "interpretazione" del mondo, nonostante ci stiamo avvicinando ad un posizionamento in cui la lettura critica non basterà più, ma questo lo vedremo nei prossimi capitoli. Chiudiamo il paragrafo ancora con l'illuminante lettura di Sacchetti:

Quasi ossessionato dalla struttura, il gruppo non può fare a meno di costruirsi il proprio teatro, di fabbricare uno spazio autonomo da collocare sulla scena. Un evidente gesto politico di esistenza, a prescindere dalle influenze, dalle regole e dalle logiche del Teatro (...) Nel definirsi di un linguaggio scenico originale e riconoscibile, Motus proviene direttamente da un presente esplosivo nelle forme, attraversato da un'estetica postmoderna che rompe gli argini delle classificazioni e delle convenzioni. Ma a una condizione, iper-relativista, a un appiattimento postmoderno che rischia di smussare le differenze e i conflitti, Motus contrappone una radicale presa di posizione. Senza proclami o manifesti lascia intuire la denuncia di un male strisciante, di un mondo che non quadra, di un'umanità malata (Sacchetti, in Motus, 2006: 74).

1.1. Viaggio nella West Coast: tra non-luoghi metropolitani e deserti, indagando con lo sguardo il territorio...

Anche questo progetto, come il precedente, comincia con un viaggio: nell'agosto del 2000 Enrico e Daniela vanno a Los Angeles "a

vagabondare fra motel e alberghi fatiscenti della *downtown*, a raccogliere immagini e sonori, come sempre, a collezionare riprese digitali dai contrastanti scenari, città e deserti abbagliati, nel caldo soffocante di agosto, risucchiati dallo *smog* e dal traffico lento come un pachiderma narcotizzato” (dal programma di sala).

Se l'immagine-guida che aveva dato l'*input* a *Orfeo* erano gli angeli incastonati nello *sky-line* del grande paesaggio metropolitano che è New York, caotico crocevia di immagini e sonorità che Motus impara a catturare con l'immane *minidisk*, ormai diventato compagno d' avventure, oltre che strumento di lavoro; ebbene, in questo nuovo biennio di produzione sarà nuovamente la fascinazione per la cultura nordamericana, sapientemente descritta da certa letteratura, definita postmoderna, a fare da traino nella fase di scrittura.

Ancora una volta la metropoli, col suo ritmo, le sue strade, la sua poesia nascosta nei frammenti di cielo: la città con le sue dispersioni e i suoi ingorghi, ma anche il deserto, i paesaggi sconfinati intorno alla trepidante Las Vegas, cattedrale nel deserto in cui Motus incontra analogie con le città della bassa Romagna.

La prima produzione legata al progetto è il video *White Noise*: riprese di paesaggi rubate con la macchina in corsa, includendo lo sporco nei vetri dei finestrini, così come il “caos melodico” catturato con la piccola digitale nascosta nella deriva a cavallo tra mercatini e casino, o nell'apparente quiete di una stanza di motel. Il video viene editato senza l'aggiunta di una colonna sonora, ogni frammento mantiene il suo suono originale: la musica della radio accesa in auto, le infinite variazioni del rumore del traffico o del vento sulla telecamera, che nel montaggio finale acquistano distorsioni che li fanno avvicinare ad una partitura musicale. Si trovano analogie con le basse città lineari della Romagna, con gli alberghi e i souvenirs che fanno pensare a quella dimensione da turismo di massa

che è ormai diventata uno dei simboli della globalizzazione imperante, non a caso tutto sembra già visto, niente sorprende: cinema e tv non si stancano di stordire con le immagini da cartolina che forse diventeranno un nuovo topos da esplorare.

Durante i viaggi si matura l'idea: dal materiale visivo e sonoro si partirà per un nuovo progetto in cui si indagherà il tema della stanza d'albergo: contenitore momentaneo di frammenti *real//life*, crocevia in cui si intersecano storie, eventi, paure, spazio che racchiude le esistenze isolandole da un esterno che a volte è per lo più un grande stradone perso nel vuoto del deserto. E questa sua essenza così malleabile, materia eccellente ai fini della creazione di un caleidoscopio delle azioni più disparate ed eterogenee, la rende oggetto perfetto da assumere come linea guida per un processo creativo: la stanza d'albergo, spazio/tempo asettico quanto potenzialmente denso a livello semiotico, come una pagina bianca si offre alle inquietudini e all'immaginario di scrittori, registi, pittori. Dallo spazio al tempo: il presente.

1.2. ...Ed il tempo: il presente affrontato “come questione etica e politica”

Centro tematico del progetto è quindi il presente, la contemporaneità, *l'hic et nunc* che si racconta con l'aiuto dei dispositivi tecnologici. Abbiamo già visto nel capitolo dedicato alla poetica che l'utilizzo della tecnologia (e del metodo di creazione in generale) contempla un uso degli elementi scenici funzionali alla drammaturgia, dedicando sempre più spazio al ruolo

etico che questi possono coprire nell'edificazione del discorso critico strutturale agli spettacoli: dall'estetica all'etica. Ci immergiamo con questo paragrafo in un primo tentativo di tracciare la rete tematica su cui si costruisce il progetto, denotando l'aspetto più importante, il comune denominatore, proprio in questo elemento: l'iperrealtà¹⁹³. La compagnia si immerge, con questo progetto, in una fase diversa rispetto a quelle fin qui analizzate, una fase in cui subentreranno elementi inediti, come i personaggi ed i dialoghi, per quanto fortemente contaminati dal cinema ed incastonati in una narrazione tutt'altro che canonica, frammentaria ed anti-lineare, come di consuetudine. Ma è un approdo conseguente al desiderio di passare al setaccio il tema dell'agonia dell' "Occidente malato", tra le braccia dell'America consumista e spiritualmente vuota che, vedremo, le fonti filosofico-letterarie da cui il gruppo si farà ispirare, ritraggono magistralmente, con un occhio puntato verso i contenuti e l'altro verso la forma del racconto. Ne emerge una visione del mondo caratterizzata da un "pessimisme anthropologique et politique radical, qui invalide les notions de progrès de l'humanité et d'évolution positive de la société" (Hamidi-Kim, 2007: 808). Menzionando ancora il suo testo:

la démarche veut donc que l'on n'oppose pas un théâtre politique à un théâtre qui ne le serait pas : le souci du réel, une remise en cause des pratiques de la représentation caractérisant tout autant une autre partie de la recherche du théâtre contemporain, qui affiche pourtant ostensiblement sa distance par rapport à toute préoccupation politique ou sociale dans le cadre de sa pratique artistique. On y trouve la même volonté d'amener le spectateur à affronter " le réel ". C'est là que nous voyons une modalité politique essentielle au théâtre qui n'est pas concernée par la thématisation

¹⁹³ Proprio Motus afferma (2006: 32): "Penso ora a un iperrealismo sfrenato (...) Lavorare sul presente, sul carattere cataclismatico del presente. Un presente onnivoro che ha inglobato presente e futuro, che appare continuamente attraversato dalle trasformazioni, il cui sentire si sviluppa secondo una trama di infinite implosioni" e continua, citando ancora un suo amato autore, nonché Pierre Dalla Vigna (1995) "un presente ballardiano ove "può trovare istantanea soddisfazione ogni domanda, ogni possibilità, si tratti di stili di vita, viaggi, ruoli, identità sessuali (...) allo scrittore è sempre meno necessario inventare il contenuto fantastico del proprio romanzo: il suo compito è l'invenzione della realtà".

du politique: qu'il fasse ou non le choix direct d'un thème politique, le théâtre contemporain revendique en effet l'accès à ce qui, de toutes parts, est nommé " le réel ". Toujours cruciale pour la réflexion théâtrale, la dimension politique s'inscrit dans la pratique de la représentation (Saison, citata da Hamidi-Kim , 2007: 99).

La politicalità, dunque, non solo di Motus, ma di tanti gruppi della nuova scena, sarebbe insita non nei contenuti o nell'appello alla militanza, che tra l'altro si rifuggono, ma nello sguardo rivolto alla assurdità del presente, iscritto nella pratica rappresentativa e nella sua mezza in questione.

Il bisogno di raccontare "il reale", o meglio, l'iperrealtà, cercando contemporaneamente il dispositivo idoneo, torniamo a sottolinearlo, perché di questo si tratta: Sacchetti fa notare nel suo intervento "Tutto è politica", in *Passione e ideologia* (2012), che il problema della rappresentazione della realtà è tornato in auge tra le ultime generazioni, evocando il ruolo trainante in questo senso sostenuto dalla generazione degli "anni zero", i nostri già menzionati. Con quale linguaggio affrontare l'onere? "Mettendo da parte moduli registico-narrativi" si sono aperte ampie possibilità:

Provare attraverso la scena a porsi il problema della "realtà" è stata la domanda più discussa degli ultimi anni e ha provocato nette contrapposizioni, mettendo in luce immaginari e punti di vista profondamente differenti: raccontare e cavalcare la realtà, rifiutarla e aggredirla tramite l'immaginazione, immergersi nei margini e nelle periferie per farne esperienza diretta e provare a raccontarla. Insomma è emersa una questione di metodo, un problema di linguaggio e soprattutto una riflessione sull'immaginario (Sacchetti, 2012: 58).

Una rappresentazione che si perpetua e si moltiplica in scena, come già detto, anche grazie ai dispositivi tecnologici, che altro non sono se non il riflesso di quel *panottico* foucaultiano a cui Motus ci ha abituati già dagli

esordi: non dimentichiamo l'importanza della visione nel suo percorso ed il risvolto critico che questo suppone nei confronti dell'ipertrofia dell'immagine. Le telecamere posizionate in più punti della scena, insieme ai tecnici che le maneggeranno, saranno un riferimento non trascurabile alla sorveglianza cui l'Occidente sacrifica la *privacy*: come ci fa notare anche Didier Plassard il dispositivo delle telecamere costruirà una "scène surveillée", a cui nessuno potrà sottrarsi (Plassard, 2014).

Affrontare il presente in maniera etica, prima che estetica, significa anche aprire finestre, interrogare lo spettatore, smuoverlo dalla passività imposta dalla rappresentazione¹⁹⁴. Il presente su cui si stagliava l'orizzonte di *Rooms* si posizionava a cavallo di due secoli, contaminato da tragici eventi, come l'attacco all'America ed il crollo delle Torri Gemelle: se Hamidi-Kim individua nella caduta del Muro di Berlino l'elemento di rottura col passato, è possibile individuare il tragico evento di New York, seguendo Baudrillard (2003) alla stregua di una nuova apertura sia per le sorti del mondo, sia nel percorso di *Motus*. A questo proposito la moltiplicazione delle immagini nell'intero progetto si posiziona non solo come evocazione del panottico e della sorveglianza a cui siamo sottoposti, ma anche come risonanza che le immagini del terrore perpetrano sulle già irrequiete sensibilità del pubblico dei media.

Questa volta non ci sono miti, né eroi, ma l'imprevedibile delirio dell'uomo comune, alle prese con l'ineluttabilità della morte, con le fobie nascoste sotto il velo dell'opulenza. Alla base i romanzi di DeLillo, autore che descrive la sua America erigendosi anche come punta di quella letteratura postmoderna che *Motus* asserisce ne abbia influenzato la scrittura più di ogni altra cosa, soprattutto riguardo alle forme. Ma anche il

¹⁹⁴ In questo senso ci tornano utili i saggi di Dort su Brecht (1975: 186-190), per quanto apparentemente distanti dal progetto che stiamo analizzando. Ricordiamo l'atteggiamento del drammaturgo tedesco rispetto alla Storia, che si staglia nell'orizzonte del privato. Lo ritroveremo maggiormente nel prossimo progetto analizzato.

disincanto verso la mediocrità in cui il presente è sprofondata e che, paradossalmente, ci spinge a notare come neanche i dannati siano più all'altezza del loro ruolo: "la banalità del male", che Hannah Arendt ci presenta con la sua cronaca del processo al gerarca nazista Eichmann, è l'altro spunto filosofico, l'ennesimo per la compagnia, che accompagna il processo di scrittura. Andiamo ad approfondire su questi due spunti letterari, specificando che si tratta delle prime due digressioni in cui abbiamo suddiviso e strutturato il capitolo e che rappresentano il primo livello tematico.

1.2.1. White Noise di DeLillo: la paura della morte nascosta sotto il velo dell'opulenza

Motus parte per l'America con un romanzo in valigia *White Noise* di DeLillo, scrittore italo-americano che esplora il suo paese quasi più come studioso che come voce critica¹⁹⁵. E infatti le sue storie sono tutte ambientate nella contemporaneità statunitense, tracciandone un profilo che ne sviscera psicosi, paranoie, malattie dell'anima e lasciando un disegno complessivo che mette in luce una società solo apparentemente ricca e opulenta, ma in realtà vuota e malata (Lentricchia, 1991).

Passando direttamente a *White Noise*, di cosa ci parla il romanzo? Ci parla del fatto che vivere in un ambiente privilegiato non ci salva dalla paura della morte che si traveste ed "impacchetta" con abiti eleganti ed oggetti lussuosi, ma si rende ugualmente insinuante e subdola. In *White*

¹⁹⁵ Nato nel Bronx e cresciuto tra le sue poco rassicuranti strade, l'autore, in una delle rare interviste rilasciate, ammette alla rivista *Rolling Stone Magazine* (a cura di De Curtis, 1988) di essere alla ricerca del grande romanzo americano, il romanzo che dirà tutto sull'America, la rappresenterà, parlerà con la sua voce.

Noise questa torre d'avorio si concretizza intorno ad una piccola università americana, dove il protagonista Jack Gladney è preside del dipartimento di studi hitleriani (nonostante non parli tedesco). Jack è con la quarta moglie Babette, una *sitcom mom* (Ferraro, in Lentricchia, 1991: 17), al centro di una complicata famigliastra composta da figli e figlie provenienti dai precedenti matrimoni di entrambi, fatto che di per sé rappresenterebbe già un buon *corpus* per uno studio sociologico¹⁹⁶. Una vita opulenta che concretizza il suo *status* nella merce, in cui il momento dello *shopping* rappresenta il vettore collegato al senso di appagamento e la cui parabola si impenna proprio nei centri commerciali, di fronte al luccichio delle confezioni appena esposte:

Mi parve che Babette e io, nella massa e varietà dei nostri acquisti, nella grassa abbondanza suggerita da quei sacchetti – il peso, le dimensioni e il numero, i disegni famigliari delle confezioni e la vivacità dei caratteri, le scatole giganti, i formati famiglia con il contrassegno fosforescente dell'offerta speciale – nonché nella sensazione che provavamo ad esserci riempiti di scorte- il senso del benessere, la sicurezza e l'appagamento che quei prodotti apportavano ad una sorta di cassetta annidata nel nostro intimo-, mi parve, dicevo, che avessimo conseguito una pienezza dell'essere che doveva risultare ignota a coloro che hanno bisogno di meno, incentrano tutta la loro vita su solitarie passeggiate serali (DeLillo, 1999: 26).

Non solo termometro della concretizzazione dell'appagamento e della felicità di tutti i membri coinvolti, ma vero rito d'unione tra questi¹⁹⁷. E

¹⁹⁶ Infatti ancora Ferraro, proprio sulle tema della composizione familiare, fa notare nel suo saggio come DeLillo segua il trend “in voga” sul finire degli anni '70, ossia un dispararsi dei divorzi e relativo aumento delle famiglie “allargate”. Si serve degli studi di due accademici, entrambi sul declino della famiglia americana: *Haven in a Heartless World*, di C. Lasch e *The Closing of the American Mind*, di H. Bloom, che addirittura lo addita come uno dei problemi sociali più seri.

¹⁹⁷ “By shopping with his family, he (Jack) becomes one with his family, which in turn achieves its “oneness” through the activity of shopping (...) not only is the integrity of the family celebrated here, but the structure of the family is regrounded in the actual business of consumption (...) the key to the magic of this transgression is that it is only a flirtation: Roles are not so much transcended as refigured within the consuming sphere” (Ferraro in Lentricchia, 1991: 22).

nell'America postmoderna niente ci sorprende, per cui ecco che il collega con cui Jack ha i rapporti più stretti è un tale Murray, il quale tiene un fortunatissimo corso su Elvis e che gli confida: “adesso Hitler è cosa tua, l'Hitler di Gladney (...). Attorno a questa figura hai sviluppato un intero sistema (...). Un'impresa che io considero formidabile, magistrale, sottile e favolosamente anticipatrice. È quello che vorrei fare col mio Elvis”. Tra i due personaggi oggetto di studio vengono fatti confronti, parallelismi e addirittura si contempla l'idea di un seminario comune.

La vita perfetta di Jack scorre veloce, in mezzo al rumore bianco di radio e televisioni, sirene ed elettrodomestici, traffico, informazioni, notizie, fino al fatidico giorno dell' “incidente”, detonante che scatena un piccolo dramma familiare: una nube tossica costringe i più a scappare (non Jack che ritiene la fuga cosa da zingari delle roulotte) e nell'avvicinarsi dei fatti una delle figlie scopre che Babette assume un farmaco. La donna confessa a Jack che il Dylar, questo il nome della pillola, le viene somministrato da un *dealer* con cui organizza incontri fortuiti in un motel, e che non può più farne a meno: la aiuta a non aver paura della morte, a morire ridendo. Perché dietro alla ricchezza e all'apparente serenità della famiglia si annida il terrore della propria fine, che percorre dialoghi e momenti intimi: “Chi morirà prima?” è una domanda che si incastona tra “Chi ha preso le chiavi dell'auto?”. Accanto a questo terrore scorre il rumore delle radiazioni, il *white noise* che sibila in filigrana e che ricorda ai protagonisti che la morte è inevitabile.

Jack decide di uccidere l'uomo che rifornisce la sua donna, (che è alla fine la persona che veramente la fa stare tranquilla), e gli dà appuntamento in un motel:

- Venendo qui ci si adegua a un certo comportamento, - disse Mink.
- Quale?
- Quello da camera. Il tratto distintivo di una camera è di trovarsi all'interno. Nessuno dovrebbe entrarci, se non lo ha capito. Ci si comporta in un modo

in una stanza e in un altro per strada, in parchi e aeroporti. Entrare in una stanza significa adeguarsi a un certo tipo di comportamento. Ne segue che dev'essere il comportamento che ha luogo nelle camere. È lo standard, in opposizione a parcheggi e spiagge. È il tratto distintivo delle camere. Nessuno deve entrare in una camera senza esserne consapevole. Tra la persona che penetra in una camera e quella la cui camera viene penetrata esiste un accordo non scritto, opposto ai teatri all'aperto, alle piscine scoperte. La finalità di una camera deriva dalla sua natura particolare. È su questo che le persone che si trovano in una camera devono concordare, a differenza di quando si trovano in prati, praterie, campi, orti.

La morte aleggia nel romanzo non solo come concretizzazione delle fobie e delle paranoie dei protagonisti, ma anche perché emerge la convinzione che uccidere faccia acquistare credito vitale: uccidere qualcuno, vedere l'avversario nel sangue, nutre l'assassino di nuova linfa, nuovo carburante.

- lo credo che al momento ci siano due tipi di persone, chi assassina e chi muore. Nella stragrande maggioranza apparteniamo al secondo dei due. Non abbiamo la disposizione, la furia, o quel che sia, per essere assassini. Lasciamo che la morte arrivi...ma pensa a cosa si prova a essere un assassino...se muore l'altro, non puoi morire tu. Ucciderlo significa guadagnare credito vitale...è la spiegazione di qualsiasi massacro, guerra o esecuzione...
- stai dicendo che l'uomo nella storia ha sempre cercato di vivere uccidendo?
- È evidente! In teoria la violenza è una forma di rinascita...più una banda di predoni accumula cadaveri, più ammassa forza (...). L'assassino, in teoria, tenta di sconfiggere la propria morte ammazzando gli altri. Compera tempo. Compera vita. Tu sei un assassino o uno che muore Jack?
- La risposta la sai già. È tutta la vita che muoio.

White Noise fa parte, insieme a *Libra* e *Underworld*, della cosiddetta "trilogia americana" di DeLillo: ci concentriamo non solo sui contenuti dei romanzi, ma anche sulla forma della narrazione, perché vedremo come sia importante la sua influenza sulle strategie compositive della compagnia e, così come avevamo già visto col mezzo cinematografico nel progetto *Orfeo*, anche qui la letteratura suggerisce i modi per la composizione, offrendo alla compagnia materiali importanti ai fini della

strutturazione della drammaturgia.

1.2.2. “La banalità del male” nella lettura di Hannah Arendt

Nuovamente un testo filosofico offre a Motus le basi per la costruzione della drammaturgia. È il testo in cui Hamidi-Kim individua il “point de départ d’un pessimisme anthropologique” (2007: 58), che ha poi dato il via alla critica del progetto illuministico basato sulla ragione, scaturita nel “sospetto” postmoderno¹⁹⁸. Anche in questo caso si tratta di un testo la cui forma esula dalla normale speculazione: Hannah Arendt, autrice di *Eichmann in Gerusalem* (1963), ricostruisce come inviata del *New Yorker* a Gerusalemme, le fasi del processo che vede il gerarca nazista Eichmann, sfuggito al processo di Norimberga grazie alla fuga in Argentina, sotto accusa per i crimini della seconda guerra mondiale. Grazie a questa ricostruzione la filosofa tedesca non solo edifica una puntuale ricognizione delle tappe più assurde che hanno portato alla maturazione della “soluzione finale”, ma riesce ad esporre in filigrana, e questo è l’obiettivo dell’opera, la sua tesi sulla “banalità del male”: i mostri del ventesimo secolo non hanno neanche minimamente la “grandezza” dei demoni, ma sono semplici burocrati, meccanismi perfettamente sostituibili della struttura capitalista. Al lato della Storia, mescolata al

¹⁹⁸ Nella sua ricerca Hamidi-Kim introduce il postmodernismo facendo proprio una ricognizione storico-filosofica che parte dal genocidio ebreo perpetrato dal nazionalsocialismo tedesco ed individuato dalla Scuola di Francoforte, e dal marxismo del dopoguerra in genere, come detonante per la perdita di fiducia verso il progetto della *Aufklärung*, che ha portato ad una burocratizzazione che sfocia, proprio a partire dalla lettura della Arendt, nell’esaltazione di soggetti imperniati di vacuo razionalismo, mancanza di senso critico e cieca ubbidienza nei confronti della gerarchia: “L’antisémitisme et le racisme, données inséparables l’une de l’autre et qui dépassent le cadre de la Deuxième Guerre Mondiale, illustrent le caractère illusoire de la pensée universaliste des Lumières. Horkheimer pratique ainsi “la dénonciation de ce qu’on qualifie actuellement de raison”, suggérant que “le caractère vraiment épouvantable du système réside plus dans sa rationalité que dans sa déraison” (2007: 59).

racconto, è quindi lui che campeggia, tale Adolf Eichmann, in tutta la sua mediocrità, “foglia ghermita dal turbine della storia” (Arendt, 2005: 40). L'imputato si definisce colpevole di fronte a Dio, ma non di fronte alla legge, in quanto all'epoca in cui si sono svolti i suoi crimini, ha soltanto obbedito agli ordini: l'autrice lo descrive non a torto come ignorante, incoerente, privo di proprie aspirazioni se non quella di far carriera chinando il capo di fronte alle più abominevoli disposizioni. Con la tipica “mentalità del gregario”, non aveva agito spinto da ragioni private, né ideologiche (“non aveva neanche mai letto Mein Kampf”), ma semplicemente sottomettendosi al volere del gerarca Muller.

Arendt sottolinea come l'imputato non avesse mai amato la lettura, per grande delusione del padre non aveva mai approfittato della biblioteca di famiglia, e durante il processo scambiò *Storia del Sionismo* di Böhm con *Lo stato ebraico* di Herzl, forse il libro più serio che avesse mai letto e che lo convinse all'adesione alle idee sioniste (Arendt, 2005: 53-54). Per mettere ulteriormente in luce la mediocrità del soggetto, l'autrice fa una digressione sul suo linguaggio, evidenziandone il carattere “burocratese” e l'incapacità di comporre delle frasi o espressioni che esulassero dal cliché: la sua incapacità di esprimersi era riflesso della sua incapacità di pensare, o almeno di pensare dal punto di vista di un altro: la comunicazione con lui di difficile realizzazione, in quanto le parole o i pensieri altrui non lo toccavano. La “inviata” chiude questa parentesi chiosando “finché egli riusciva a ritrovare nella sua memoria una frase fatta o a inventare sul momento una formula esaltante, era soddisfatto e non si rendeva neppure conto che esistesse una cosa chiamata incoerenza” (Arendt, 2005: 57). Questa spaventosa capacità di consolarsi con frasi vuote non lo abbandonò nemmeno in punto di morte, quando, “completamente padrone di sé”, affermò non credere nella religione cristiana né nella vita dopo la morte, salvo promettere a tutti i presenti di “rivedersi tra breve”:

“era come se in quegli ultimi minuti egli ricapitolasse la lezione che quel suo lungo viaggio nella malvagità umana ci aveva insegnato - la lezione della spaventosa, indicibile e inimmaginabile *banalità del male*” (Arendt, 2005: 259) (corsivo dell'autrice).

1.3. La meta-fiction e l'estetica postmoderna: tra letteratura e linguaggio cinematografico

Esplorato il livello tematico, legato al pessimismo antropologico che gli eventi del XX secolo hanno generato nella società e, di riflesso, nel pensiero occidentale, andiamo ad indagare sugli altri aspetti che entreranno nella cucitura trasversale della messa in scena. Abbiamo specificato che mai come in questo progetto forma e contenuti si complementano ed esaltano a vicenda: la frammentazione dell'identità, la contrazione e distorsione del tempo e dello spazio che abbiamo già affrontato nei capitoli precedenti, riemergono qui, evidenziando la necessità di trovare un modo per esprimere il reale, il linguaggio adatto per interrogarlo e tentare di esplicitarlo. Dunque, oltre ai contenuti, cosa resta degli autori citati? Non solo la critica all'Occidente che muore tra le braccia dell'America ferita a morte dal consumismo e dall'ipertrofia dell'immagine, il rumore bianco che sovrasta ogni attimo di vita, ma è la sperimentazione formale a prendere il sopravvento: Motus si appoggia su una predilezione per autori e registi che si distinguono non solo per il racconto in se, per la rappresentazione, ma proprio per la ricerca sulle tecniche narrative. Fondamentalmente sono due i perni su cui ruoterà la costruzione scenica, ossia tempo e spazio che saranno sfilacciati, smontati, sovrapposti, non solo come manifestazione di un rigore stilistico

che crea un gioco di scatole cinesi, ma proprio come diretta manifestazione del presente che si cerca di raccontare: il presente e la vita sono inafferrabili e fatti di frammenti, di ricordi che si intrecciano a volte senza nessuna *consecutio* logica, così saranno i *frames* che comporranno le produzioni del progetto.

Abbiamo visto con DeLillo, encomiabile ritrattista della società americana in *White Noise*, la fonte da cui trarre materiale per la ricerca tematica. Con *Underworld* si presenta come utile suggeritore anche per ciò che concerne la forma. Impossibile tracciare una storia di *Underworld*¹⁹⁹: la trama si stratifica, seguendo i tipici canoni postmoderni, correndo a *zigzag* tra le vite dei vari protagonisti, allo stesso modo il tempo non è lineare, soffrendo continui ed inaspettati *flash-backs*, che si incuneano tra i frammenti di esistenze disseminati nel copioso *corpus* dell'opera. Ci si attiene ai *patterns* che troviamo disseminati nell'intera opera di DeLillo: il rapporto abnorme nella nostra società tra consumo e rifiuti (che dà origine all'industria dei rifiuti, in cui è impiegato Nick, ma anche ad una serie straordinaria di rappresentazioni dei rifiuti, veri e propri monumenti della nostra civiltà); l'inquinamento, la nuova povertà prodotta dalla grande ricchezza; lo svuotamento dei soggetti e la conseguente crisi delle identità, riflessa nell'appiattimento di culture, storia e differenze e la loro riduzione a collezionismo e folklore, la frammentazione e scomposizione di istinti e desideri e la loro trasformazione in cartelloni

¹⁹⁹ *Underworld* è un romanzo che attraversa l'America post-bellica, inquadrandone quasi quarant'anni di storia: comincia il 3 ottobre 1951 al Polo Ground Stadium di New York, dove i *Giants* affrontano i *Dodgers* in una storica partita di *baseball*. Bobby Thomson colpisce la pallina, mandandola in tribuna, un "colpo che ha fatto il giro del mondo", scatenando la gioia dei tifosi. Intanto il capo della FBI J. E. Hoover, che assiste alla partita con Frank Sinatra e altri personaggi famosi, riceve la notizia di un attentato in Russia: è iniziata la guerra fredda. Da questo nucleo si dipaneranno altri episodi, che riempiranno le pagine di un racconto grande per ambizioni e dimensioni: seguendo quella pallina, raccolta da Cotter, un ragazzino di colore infilatosi nella tribuna senza biglietto, l'autore ripercorre i decenni del post-guerra, facendo passare la sfera tra collezionisti, speculatori, curiosi, tifosi, e per farla poi finire nelle mani di quello che potrebbe considerarsi il protagonista di questa storia dai mille livelli, Nick Shay, l'unico a cui è concesso parlare in prima persona.

pubblicitari. E poi, ultimo ma non per importanza, l'onnipresenza delle merci, delle immagini, della vita impalpabile del capitale. Il tutto condito con l'analisi psicologica e sociale, con la dietrologia e le teorie del complotto, raccontato con uno straordinario *pastiche* linguistico, che riesce ad evocare il parlato dei diversi individui, gruppi e comunità, mettendo insieme diversi frammenti d'America.

Vedremo con i romanzi di Bret Easton Ellis entrare un altro importante elemento, che sarà per noi anello di congiunzione, ossia la *meta-fiction*, che offre un altro spazio per la dispersione delle possibilità narrative: quello della telecamera, il caro "occhio belva", che appare in scena come a svelare che la realtà è rappresentazione, è *fiction* nascosta dietro l'esistenza. Ma non solo: la molteplicità dei punti vista, altro espediente tipicamente post-moderno. È la contaminazione che il gruppo ricerca, ed in questi paragrafi cercheremo di fare il punto proprio su questo: tecniche narrative mutate da cinema e letteratura e traslate sulla scena, perché il gruppo persegue una forma impura che rifletta gli aspetti reali del quotidiano che la meta-fiction tratta con acuta dimestichezza.

La struttura drammaturgica, da Motus stesso definita "tentacolare", amplifica ulteriormente il suo nucleo estrapolando dai riferimenti in questione la critica indiretta all'ipertrofia dell'immagine: il primato della visione sugli altri sensi diventa anche in questo caso significato e significativo, in un gioco narrativo che con queste produzioni verrà esaltato all'ennesima potenza e che non prevede l'intersezione dei linguaggi solo come esercizio di stile. Come nota Didier Plassard, organizzatore di una tavola rotonda centrata proprio sulla drammaturgia multidisciplinare sperimentata dalla compagnia, l'immagine video assume "une fonction critique": "C'est autour de ce thème du voir, du regarder, de la fonction même du regard que l'on peut ouvrir le questionnement".

(Plassard, in Motus, 2010).

Per tanto, ripercorrere i fili della costruzione scenica significa intrecciare inevitabilmente piano dei contenuti e piano formale e la domanda sul proprio ruolo di autori, già presente in Orfeo e retaggio della letteratura postmoderna, diventa qui ancora più evidente. Come Enrico Casagrande e Daniela Nicolò affermano in una intervista con la sottoscritta, *Twin Rooms* rappresenta una sorta di *summa* su tante interrogazioni sul proprio modo di fare arte:

Tutto il frammento che viene visualizzato e sviluppato all'interno del nostro spettacolo sta proprio a interrogarsi su come poter fare teatro, su come un teatro che voglia essere contemporaneo si confronti con quella che...tipo in letteratura può essere la meta-fiction, e come si rapporti con questa parte più, come dire, immobile della storia, che è il teatro. Con *Twin Rooms* ci siamo veramente posti questa domanda e il nostro modo di lavorare ci ha poi dato una risposta. Il fatto che ci siano delle scene pre-registrate, dei *flash-back*, fanno sì che ci sia un canale virtuale, o comunque digitale, che va a complicare la narrazione, con un modo che non ha nessun rimando con ciò che è teatrale, che poi può essere il mondo del video, o del cinema, però esula da quella che può essere la rappresentazione di un qualcosa su un palcoscenico (Motus, in Falcone, 2006: 208).

Da quest'interrogazione nasce poi la "poetica del frammento, del tempo e del soggetto", quello che, nella stessa intervista, Daniela Nicolò definisce lo "smembramento del discorso", per cui il video diventa funzionale non solo ai fini della complicazione del discorso e della linearità narrativa, o mezzo per esercitare la critica verso la sovraesposizione visiva a cui siamo sottoposti, ma anche strumento tattile-visivo con cui esplorare gli spazi e le dinamiche dentro/fuori, con cui amplificare dettagli e *frames* narrativi o infine creare il caleidoscopio di suoni e immagini che è appunto *Twin Rooms*, meccanismo tecnicamente e scenicamente perfetto se inquadrato sotto la lente del discorso legato alla multidisciplinarietà. Ma questo lo vedremo nei prossimi paragrafi. Concentriamoci adesso sugli altri "compagni di viaggio" che hanno accompagnato la tessitura

drammaturgica di *Rooms*. Andiamo quindi a fare un breve approfondimento sulla letteratura di Easton Ellis, connessione che lega i piani narrativi, tra dimensione tematica e ricerca sulla tecnica per raccontarla. Come menzionato, anche il cinema e l'estetica di alcuni registi avranno un ruolo essenziale in questi due anni di processo creativo, per cui cerchiamo di eviscerare dalla loro opera gli assetti che ci interessano ai fini di una comprensione della traiettoria compositiva.

1.3.1. *The Rules of Attraction* e *Glamorama*: il trionfo della “società dello spettacolo”

The Rules of Attraction e *Glamorama* di Bret Easton Ellis, *enfant prodige* della letteratura americana balzato agli onori della cronaca e ai favori di certa critica col suo primo romanzo *Less than Zero*, sono ancora opere con connotazioni fortemente intrecciate con l'iperrealismo presente che Motus cerca di scandagliare in questo progetto. *The Rules of Attraction* si configura come il secondo pezzo di questo trittico destinato a rappresentare il vuoto spirituale dell'America reaganiana, frammento di storia forse imprescindibile fonte d'ispirazione per chi voglia raccontare una realtà patinata quanto cinica, popolata di personaggi solo apparentemente sicuri di se stessi, ma nel profondo in balia di una tempesta che non permette né sogni né speranze: nessuna aspettativa, nessun obiettivo da raggiungere, nessun sobbalzo dell'anima, tanto meno inquietudine (“le cose attorno a me mi deprimono, sembrano definire la mia penosa esistenza, è tutto talmente noioso...tutto mi deprime immensamente” (Ellis, 1988: 43).

La storia, o meglio, il “libero flusso di pensieri” si svolge nell'esclusivo

college di Camden, nel New Hampshire, dove si incrociano le esclusive vite di un gruppo di studenti appartenenti all'alta borghesia, figli di papà/ fratelli di *yuppie*, che deambulano in un perenne stato di apatia dovuto all'uso smodato di droghe consumate con incoscienza e con fini puramente edonistici. Trattasi di espressioni della volontà di mercato, marchi, per cui l'acqua non è acqua, ma la "Evian", la valigia è necessariamente Luis Vuitton, gli stivali Gucci. Ripetizioni di *clichés*, stereotipi fortemente calcati della gioventù odierna, i protagonisti profumati e ben vestiti del romanzo di Ellis, costituiscono il materiale scintillante con cui l'autore, con un gesto forse simile a quello compiuto da Flaubert giusto un secolo prima, edifica un romanzo sul nulla. Il nulla qui è rappresentato *in primis* da un'ossessione quasi smodata per il sesso, praticato in totale promiscuità di corpi e anonimato delle anime, con un rigore quasi maniacale verso il conseguimento dell'appiattimento di qualsiasi sfaccettatura personale o dimostrazione di pensiero differente: i parametri sono ricercatamente stabiliti, entrare nel meccanismo significa accettare il compromesso (un meccanismo che si adegua a tutto ciò che delinea la mancanza di spessore che caratterizza questa gioventù). E così per l'uso smodato di qualsiasi droga, alleggerito dalla totale ignoranza al rispetto ed amplificato dal salto agonistico che porta da un *rave party* all'altro.

Il tutto condito dallo sguardo della telecamera che non manca mai di riprendere i momenti più significativi, ossia tutti i riti ossessivi dell'agire quotidiano che gira intorno alle "regole della attrazione", cardine su cui si costruiscono le relazioni totalmente prive di profondità che scandiscono le miserabili esistenze di queste schegge figlie del consumismo sfrenato di fine ventesimo secolo. Ed è proprio l'occhio della telecamera ad interessare Motus, in quanto elemento caratterizzante di una certa forma del racconto, costruito in modo da calcare la ripetitività della vita e la sua ciclicità: Ellis calca e ripete atti, li deforma con una prima persona che fa

cambiare i punti di vista e quindi i contenuti delle storie, rendendo più complesso per il lettore l'esercizio di ricerca di una linea narrativa, con un affetto quasi di disorientamento.

Una strategia narrativa amplificata ulteriormente nel romanzo seguente, *Glamorama*, dove ancora si gira intorno ad un mondo patinato e *glamour*, quello della moda, incrocio questa volta di verità e bugie, bellezza e paura, sani principi che si trasformano facilmente in depravazione: anche qui ciò che conta è l'apparire. Victor Ward, personaggio secondario del racconto precedente, ma contraddistinto proprio per l'uso smodato della telecamera, diventa qui protagonista: ancora una volta una vita esageratamente impregnata di superficialità, che si districa in ambienti sfavillanti quanto isterici e che a malapena riesce a camuffare le crepe che stanno per farlo implodere su se stesso. Le persone sono oggetti, sono la marca che le contraddistingue, sono visi in copertina, interviste esclusive, di cui ogni oggetto sfilava in passerella rappresentandone lo status.

Anche qui ciò che ci interessa sono le strategie compositive: ad un certo punto appare una *troupe* cinematografica che riprenderà tutti gli svolgimenti della vita di Victor Ward, spaesando nuovamente il lettore, a cui non è dato di sapere se la *troupe* sia vera o sia un'ennesima distorsione nel flusso di pensieri del protagonista, ossessionato dalla mania dell'immagine che gli permette di lasciare una traccia del proprio passaggio, *ergo* distinguersi dalla massa anonima di cui crede illusoriamente di non far parte. Ulteriore complicazione deriva dall'intreccio, le cui trame prevedono (alla maniera ormai quasi tipica di certa narrativa, definita postmoderna) il tema del complotto: una catena di omicidi sconvolge la vita del protagonista, salvo sapere che i fili di questo racconto erano mossi dal padre senatore, che in vista di una candidatura a Presidente organizza il suo allontanamento dalla città con la speranza di

una redenzione (ovviamente non reale, quanto apparente agli occhi dell'elettorato).

Il messaggio finale da leggere tra le righe? I temi della cospirazione e del complotto non vogliono portare alla conclusione che nell'ambiente della moda si nascondano terroristi, quanto di come possa essere vulnerabile una società affascinata solo dalle apparenze e che non guarda oltre alla superficie e alla scadenza delle cose: se qualcuno vuole fare qualcosa di veramente malvagio può manipolare senza ostacoli una massa che non si fa domande al di là di ciò che vede. Il primato della visione nasconde in realtà insidie più pericolose di quello che potrebbe sembrare: dalle superfici laccate possono esplodere quali schegge impazzite frammenti resi ancora più pericolosi dalla loro patina anonima, in quanto tristemente (e serialmente) scintillanti di una luce riflessa.

1.3.2. *Dangerous Games* di Ferrara: la riflessione sul proprio fare arte in un incrocio tra arte e vita

Ancora il cinema di Abel Ferrara come fonte da “saccheggiare” per contaminare le proprie strategie di composizione: mentre nel precedente progetto erano gli ambienti *noir* e la disperazione di Cristo nei bassifondi newyorkesi a suggerire il percorso, adesso è un film in particolare ad entrare nel gioco creativo, ossia *Dangerous Games*, tradotto in italiano come *Occhi di Serpente*. Certo non mancano le immagini ricorrenti nella filmografia del regista americano: si comincia con una scena d'amore tra il regista e la moglie, si chiude con il colpo di pistola dell'attore protagonista verso la moglie nella finzione. Ancora sangue e sperma, pistole e crocifissi veicolano la visione caricandola di significato e segnandone le tappe

principali: disperato bisogno di amore e droga, dissoluzione e debolezza sono le trame che sostengono l'insieme. Sessualità e violenza scorrono ferocemente a segnare tutte le azioni dei personaggi. Tre i motivi eterogenei che intercorrono nella struttura compositiva: il matrimonio, il cinema e la relazione con Dio, creando un bilico tra finzione-verità del set e finzione-verità nella vita.

Il regista Eddie Israel, nuovamente interpretato dall'attore *totem* del direttore, Harvey Keitel, sta girando un fil sulla tragica crisi di due coniugi, mentre parallelamente anche il suo matrimonio va a rotoli. Si incrociano scene reali, in cui il protagonista vive la propria vita di famiglia, cena con moglie e figlio, porta a letto il bambino con una storia per farlo addormentare (nella fattispecie: lo Stige e Caronte); e si sovrappongono scene girate sul set de *Mother of Mirrors*, protagonista Madonna nei doppi panni di una famosa attrice TV di serie B alle prese con un copione difficile in cui si mette nei panni di una donna redenta, ex cattiva ragazza alle prese con una crisi mistica che manda in crisi il marito: ancora una volta Ferrara dunque ci propone una storia di dissoluzione e lussuria in attrito con una inaspettata conversione al cristianesimo. Ma non è questo il nucleo che ci interessa marcare nel nostro quadro: la vita sul set, quella notturna in compagnia dei propri attori, quella con la famiglia che arriva sul posto di lavoro senza avvisare (precisamente nell'Hotel dove l'artista alloggia), procede alternata, sovrapposta o scartata in varia misura rispetto a quella vissuta durante la lavorazione. Intanto l'artista confessa alla moglie i ripetuti tradimenti, schiacciato dal peso della menzogna, lei lo umilia davanti al figlio. E torniamo ancora sul set: Madonna/Sarah chiede al marito di ucciderla, lui la aggredisce sul serio. Si torna a girare: l'attore si avvicina e le spara. Titoli di coda.

Arte e vita si mescolano quindi, creando vari livelli di narrazione: è questo lo spunto compositivo che interessa a Motus, più delle crisi interiori

e delle relazioni amorose finite in tragedia. Ancora la forma al centro del processo. Ferrara racconta che è stato Harvey Keitel a scegliere gli attori, disegnando un intrico di liaison tra la vita privata del cast sul set e nella vita reale: Madonna, amica ed estimatrice del regista, nella parte della protagonista (una aspirante e poco stimata attrice su cui non possono non tessersi parallelismi), la moglie di Ferrara nei panni della moglie di Israel/Keitel: come non pensare alle dissolute *way of life* degli artisti, amici dentro e fuori dal film, come non creare interessanti collegamenti o non cedere nel tentativo (morboso) di rintracciare nelle serate alcoliche degli attori anche tratti di realtà raccontata velatamente. Il fascino che si sprigiona dall'opera di Ferrara è forse figlio del reale matrimonio tra il direttore ed i suoi *performers*, perché proprio di *performance* possiamo parlare: anche questo lungometraggio si edifica con un totale rispetto del regista/demiurgo nei confronti dei propri interpreti, a cui, nella *fiction* come nella realtà viene lasciato ampio spazio per la creazione e l'improvvisazione. Un *work in progress* dunque, che ci ricorda più la metodologia di scrittura scenica che quella cinematografica, sempre perfettamente finita e programmata. Merito anche delle sceneggiature di St. John, che vengono scritte per evolversi continuamente, gettando le basi per un lavoro in evoluzione, i cui risultati non sono predicibili a priori: relazioni sentimentali ad artistiche sul set e fuori e dinamiche di scena si nutrono a vicenda. “Nei complessi meccanismi di “resistenza” della personalità dell'attore a cui si chiede di abbandonarsi allo sguardo disgregante del regista, Ferrara è tra quei direttori che cerca il momento giusto della ripresa, portando tutti a una certa forma-deformata dell'idea di partenza” (Danese, 1998: 55). La strategia compositiva del regista tende a produrre evento, più che finzione nel senso cinematografico del termine: lo spettatore assiste a quanto di più vivo c'era sul luogo della lavorazione, spazio in cui il regista agita gli elementi (luci, corpi, frammenti) con il

costante obiettivo di evadere dalla finzione e creare realtà riproducibile. Potremmo definirlo un incrocio non solo tra arte e vita, ma anche tra cinema e teatro. Ed è proprio questo l'elemento che ci trascinerà verso la scrittura di *Rooms*.

1.3.3. Lynch: l'uno e i molti nel fluire delle identità

Ancora una volta è opportuno fare una digressione sul cinema di Lynch: per il progetto Orfeo era la ricerca sulla percezione ad interessarci, adesso torneremo sulla poetica del regista americano perché c'è un altro aspetto della sua opera che influisce sulle tecniche compositive che portano a *Rooms*. Si tratta degli aspetti legati alla sua riflessione sull'identità, esplicitati soprattutto grazie ad una narrazione frammentaria e non lineare, in cui i legami e le connessioni tra i corpi e i soggetti sono mostrati ossessivamente, abbracciando nel proprio orizzonte il molteplice e non finito spettro che gli stessi offrono nel tentativo di delineare il perimetro intorno alle identità: corpi multipli, personalità multiple. Già con *Dune* inizia un discorso legato a quest'aspetto così pregnante della creazione artistica contemporanea, al di là del cinema, e ci troviamo così di fronte ad una eccedenza e moltiplicazione di corpi, astratti o materiali, che attraversano vari confini: dentro e fuori, tra organico e inorganico, tra il corpo come meccanismo, macchina generata e generatrice al contempo, organismo vivente, parte dell'universo percettivo e percezione esso stesso. Bisogna ricordare che il contesto in cui il lungometraggio è stato concepito e prodotto è la contro-cultura degli anni sessanta, in cui l'uso delle droghe e la conseguente alterazione percettiva permette di annullare spazio e tempo ed aumentare i poteri della mente, per cui le

trasformazioni subite dai corpi ed il rapporto conflittuale con le macchine non potevano non entrare nell'immaginario di un regista così visionario e tendente alla sperimentazione sulla linea delle immagini e dei suoni.

In *The Elephant Man* la messinscena della pluralità degli sguardi è legata alla riflessione sulla macchina come corpo, come dispositivo che entra in contatto nel profondo con le dinamiche del vivente. Esperienze del corpo ed esperienze del soggetto, dunque, costituiscono le due ossessioni teoriche e figurative principali del regista, a riprova che il cinema sia diventato uno dei teatri principali per ciò che concerne la problematizzazione del soggetto. Corpi e soggetti si intersecano e si trasformano, offrendosi senza pudore allo scandalo della perdita dell'identità, dell'unicità come isolamento di sé rispetto al mondo e agli altri. La singolarità in Lynch non è mai assoluta, ma sempre aperta al cambiamento. La natura molteplice del mondo si riflette nella forma frammentaria del racconto, con la sua dispersione, modalità che fa emergere la molteplicità del concetto di identità, con le sue parti intercambiabili, come i corpi e le voci. “Un film racconta un frammento di un determinato aspetto di qualcosa senza poter mai raccontare l'intera storia”, così Dottorini, il cui saggio rappresenta un contributo essenziale per la nostra investigazione.

In *Mullholland Drive*, lungometraggio che forse più di tutti è entrato a far parte del meccanismo compositivo intorno a *Rooms*, la scissione dei corpi e la moltiplicazione dei personaggi assumono diverse forme: dal passaggio continuo degli stessi corpi (o nomi) in altri nomi (o corpi), al passaggio trasversale tra corpi e voci. Emblematica la sequenza del *casting*, in cui il regista esamina (o fa finta: la produzione ha già imposto la propria candidata) differenti attrici che cantano in *playback* la stessa canzone, per cui a corpo che va voce che resta. Questa circolazione senza fine di corpi/identità porterà addirittura Betty/Diane a trovare il

proprio cadavere in decomposizione in una delle scene centrali del film. “Paradosso logico, paradosso dell'unicità dei corpi e dei soggetti” (Dottorini, 2004: 100). Di fronte alla macabra scoperta Betty e Rita corrono fuori dall'abitazione, in contro alla telecamera che ne sfoca i volti, quasi raddoppiandoli, paradigma dell'illusoriamente lineare piano del reale che comincia a mostrare una frattura. La proliferazione all'infinito di corpi e soggetti è il riflesso del mondo onirico del regista che non si allontana dal reale, ma ne apre nuove porte (Trevi, citato in Dottorini, 2004: 102).

Corpo astratto e corpo reale sono la stessa cosa, nonostante si presentino alla percezione in forma molteplice: la natura spettrale del cinema rivela l'illusoria divisione tra materiale/immateriale, organico e non. In questo film la successione dei personaggi finisce per configurarsi come strategia anti-narrativa. Ma soprattutto rivela la sua natura di opera di transito, apertura ad un racconto che si chiuderà in un'altra sede, con un'altra opera. Primeggia la dispersione, esplode la finitezza.

La poetica dello spazio, altro asse centrale nella filmografia lynchiana, si presenta qui sotto l'espedito del set cinematografico: la molteplicità delle finzioni che il cinema crea e alimenta come macchina industriale è paradigmatica della potenzialità che il linguaggio cinematografico offre allo spazio dell'immaginazione come macchina creatrice di immagini. *Mullholland Drive* si manifesta sin dal principio come opera multidimensionale, con i suoi titoli di testa scanditi in tre blocchi differenti, mettendo in gioco gli elementi costitutivi stessi del linguaggio della settima arte: immaterialità, materialità, narrazione. Si indaga quindi sul cinema, in più direzioni: l'immagine-movimento che permette di costituire parallelamente molteplici mondi, di aprire finestre su questi mondi o addirittura generarli, ma anche l'arte come meccanismo funzionale al capitalismo, forma di potere nelle mani della propaganda.

Vedremo col seguire della nostra ricerca quanto tutti questi elementi costituiscano per la stessa elementi essenziali.

1.3.4. Spazio e tempo nel cinema di Wong Kar Wai

Il passato è qualcosa che può vedere, ma non toccare. E tutto ciò che vede è sfocato e indistinto. (Ultima didascalia di *In the Mood for Love*)

Individuiamo già nel titolo del paragrafo quali siano i punti nevralgici che ci interessa sottolineare nell'opera di Wong Kar Wai, regista di Hong Kong molto apprezzato in Europa. Nei suoi film "il linguaggio è concepito come messa in scena di flussi visivi che fanno esplodere schegge di tempo crepitanti contro i margini dell'inquadratura" (Gilatta, 2004: 13). Film dopo film diventa sempre più pressante il bisogno di affondare le dinamiche narrative nel concetto di tempo, tanto che questo diventa il vero protagonista del cinema wonghiano. L'ossessione del racconto tende soprattutto verso il tempo che è stato e che non si può riaffermare, ma anche verso il tempo che sarà, per il futuro che scorre via senza neanche essere arrivato. Punto di partenza: l'idea molto orientale dell'eterno presente, rifiuto del modello newtoniano di temporalità, che concepisce il tempo come un'unica linea retta lungo la quale si muove il presente, punto questo che divide passato e futuro. Idea non solo orientale, ma che ricalca anche il modello bergsoniano dei diversi regimi di temporalità, di cui ciascuno nutre una diversa percezione: il tempo rientra per il filosofo nell'esperienza della coscienza individuale, conferendo tanti ritmi quanti sono i gradi di tensione della coscienza stessa (Gilatta, 2004: 13). L'ultimo

attacco viene sferrato sempre un secolo fa con la teoria della relatività, che fa della nozione di tempo irreversibile un'idea obsoleta, tanto come il principio di indeterminazione di Heisenberg fa con l'assolutismo imposto da secoli di razionalismo. Tutto è relativo ed il cinema diventa, grazie al montaggio, il terreno adatto per la riflessione intorno a queste nuove acquisizioni teoriche. Il linguaggio cinematografico offre non solo la possibilità di creare serie temporali indipendenti e parallele, ma produce tempo esso stesso: la visione del reale che si propone agli occhi dello spettatore subisce, grazie al montaggio, accelerate e dilatazioni che deformano gli eventi. Interessato alla trasposizione dell'effimero, "Wong riempie i suoi film con immagini di mutevolezza: fumo di sigarette, vapori, cascate gigantesche, nuvole, ombre che scivolano sul paesaggio urbano". Per il passaggio da un'inquadratura all'altra raramente il regista conta sulle dissolvenze, preferendo dei falsi raccordi che rompano la fluidità del passaggio. Ma è l'uso del rallenti ciò su cui il regista dimostra vera padronanza: il rallenti funziona, come ancora suggerisce Gilatta, come "pratica dettagliante a livello temporale" (Gilatta, 2004: 14).

In ogni film di Wong il tempo viene compresso, frantumato, eliso, dilatato, diventando materia da plasmare, asse ma statico che guida la linea della narrazione senza mai accomodare lo spettatore. Seguendo ancora Gilatta, Wong stabilisce una rottura epistemologica con l'idea baziniana per cui un'inquadratura non è una immagine. Il tempo al centro del racconto assume pregnanza anche come "scadenza": tutti i personaggi vivono la propria sessualità con la consapevolezza che si stanno avvicinando sempre di più alla morte. Inoltre si crea una sorta di critica alla società dei consumi, rappresentata nei non-luoghi dell'usa e getta (universo *fast-food*): il parallelismo è con le relazioni, che hanno data di scadenza e la critica più che verso la società dei consumi in sé, è diretta verso i nostri rapporti quotidiani, violati e mercificati, con valore d'uso e

scadenza. La narrazione anti-lineare, sfilacciata, il cui principio fondante è l'apertura, si dilata in blocchi narrativi giustapposti e intrecciati: Wong crea un modello complesso, basato sull'incastro, sull'intrico, seguendo i modelli letterari di riferimento, Borges, Marquez, Calvino.

Anche intorno allo spazio il cinema di Wong muove verso gli stessi orizzonti: la metropoli è il territorio su cui si edificano tutte le linee di narrazione dei suoi lungometraggi, fatta eccezione per *Happy Together*, ambientato nelle infinite *pampas* argentine. L'antropologia contemporanea non può che puntare il suo fuoco d'analisi verso le aree urbane dalla crescita ormai esponenziale e caotica e, come insegna tra gli altri Augé (1993), tra tutte le metropoli del globo si possono rintracciare i tratti comuni esplosi con la globalizzazione, primo tra tutti la mescolanza razziale. Un *mélange* di razze visibile, ma che sottende una integrazione solo fittizia: seguendo una coordinata orizzontale, le aree abitative delle città sono separate per razze e classi sociali, creando blocchi nettamente separati, riscontrabili anche facendo una analisi in "verticale", ossia seguendo un criterio di classificazione che segni il confine tra professioni, accesso all'educazione, qualità della vita in genere. Il nomadismo urbano è il secondo tratto distintivo che sarebbe opportuno menzionare: l'uomo del ventunesimo secolo si distingue da quello dei secoli passati proprio per il suo nomadismo, che lo spinge a varcare i confini territoriali non solo all'interno della metropoli stessa, dove ogni giorno quantità considerevoli di persone si spostano dall'esterno verso il centro lavorativo, assumendo la fisionomia di turista che si spinge nello spazio cittadino il tempo necessario a soddisfare i propri bisogni. Ultimo tratto, figlio degli elementi appena riscontarti: la velocità. Il dinamismo interno allo spazio di ogni grande agglomerato urbano è forse l'elemento maggiormente qualificabile e riscontrabile, anche esonerando da una analisi metodologica come quella su cui abbiamo appoggiato questa breve digressione.

E tornando infatti all'opera del maestro di Hong Kong, la dimensione spaziale su cui si muovono i fili dei suoi frammenti di racconto, ne inquadrano spesso i protagonisti proprio in questi spazi di transito, a cui viene data una dignità poetico-artistica che è forse uno dei maggiori meriti del direttore. Sono quelli che Augé definisce i non luoghi della contemporaneità: spazi per transito e affollamenti disordinati e routinari, multietnici ed eterogenei, icone della nostra società post-moderna, quali aeroporti, supermercati 24 ore, alberghi, metropolitane, territori dell'immaginario che ci riportano ancora all'esercizio della registrazione su mini-disk che Motus ha appreso nel primo viaggio in America, rincorrendo il desiderio di catturare quella "melodia della città", che è poi diventato uno dei segni più riconoscibili del suo teatro. Ma, a differenza del neorealismo italiano, lo sguardo di Wong non è teso a ricostruire il quadro di una realtà precisa incastonata in un territorio ripreso al dettaglio e lasciando poco spazio alla finzione, no, si tratta qui di ricostruire gli spazi cercando di creare un parallelismo con gli stati d'animo. Come per il tempo e le relazioni, l'attenzione riservata agli ambienti è meticolosa, la ricostruzione in studio ridotta ai minimi termini, delegando alla *troupe* la ricerca di spazi urbani reali che corrispondano ai sentimenti che si vogliono evocare, creando una dialettica che comprende immagini, suoni, corpi e che tende all'allegoria narrativa che solo il miglior cinema d'autore può cercare (e trovare).

Grande responsabilità, per ciò che riguarda proprio l'apparato visivo, va attribuita al direttore della fotografia Christofer Doyle, con cui il regista di Hong Kong ha stabilito un sodalizio artistico che è riuscito a concretizzare le istanze più personali ed originali del creatore: un'estetica che immediatamente fa pensare al linguaggio multimediale e dei video-clip che ha portato i suoi detrattori a tacciarlo di troppo formalismo a discapito dei contenuti. In effetti dalle sue opere scaturisce un'opulenza visiva che

ne delinea uno stile personalissimo e facilmente riconoscibile, contraddistinto dagli effetti *fluo*, che permette di mettere in rilievo una figura rispetto allo sfondo sfocato, o dall'uso del grandangolo, che schiaccia i personaggi sullo sfondo, spesso reso concavo. Interessante il rovesciamento semantico che riesce a compiere con l'uso della prospettiva, per cui i "luoghi di culto" vengono esonerati per trasformare in protagonisti propri i non luoghi di cui sopra: di contro all'immagine di estensione verticale che si può avere rispetto ad una città come Hong Kong, la linea delle inquadrature segue un asse prevalentemente orizzontale, tenendo fuori campo i punti nevralgici del potere, situati in genere nei punti più alti dei suoi infiniti grattacieli, e serpeggiando invece alla deriva tra gli stradoni palpitanti in cui ogni giorno si riversano migliaia di persone e individuando tra la folla il dettaglio che farà la differenza e caricherà di emozione ed "attimi di infinitesima poesia", per dirla con Motus, gli "angeli caduti" che popolano i suoi film.

Un altro dei nuclei della sua estetica è la ricerca intorno ai concetti di aperto/chiuso e dentro/fuori che appartengono ai luoghi e che creano una dialettica con le relazioni interpersonali che si cerca di esplorare. Per fare un esempio concreto, in *In the Mood for Love* lo spazio è calcolato e millimetrato, creando delle relazioni prossemiche che rispecchiano quelle dei protagonisti, per cui a sensazioni angustianti ambienti altrettanto claustrofobici, alla distanza sentimentale il non contatto fisico che si palesa ancora di più proprio per la ristrettezza degli ambienti. Anche per Wong l'uso dello specchio è diventato elemento caratterizzante: grazie al ricorso agli specchi, sapientemente giocato insieme alla fotografia e agli altri elementi del linguaggio cinematografico, ai molti io dei personaggi, identità multiple e frammentate, fanno eco le immagini ridondanti ed autoreferenziali che proprio grazie agli specchi vengono esaltate, così come vengono amplificate le ambiguità presenti al centro della coppia

(nucleo tematico ossessivo nella filmografia che stiamo analizzando).

1.4. Dinamiche compositive

Tracciati i punti nevralgici su cui si impernia la messa in scena dei vari segmenti che andranno a comporre il progetto *Rooms*, delineato il quadro generale su cui riposa la drammaturgia, una scrittura, lo abbiamo messo in rilievo, “tentacolare”, rizomatica, espansa su più piani di senso e dalla rete tematica tutt'altro che unitaria e conclusa, andiamo a ricomporre il processo di edificazione delle varie tappe che analizzeremo. Abbiamo disegnato i contorni delle poetiche su cui Motus lavora, evidenziando la volontà di far confluire nel teatro materiali provenienti da diversi ambiti artistici: non si lavora su un testo drammatico, questo non ci è nuovo, ma si ricerca al di fuori dell'arte teatrale, nel cinema, nella letteratura, nelle arti visive. Cerchiamo ora di ricomporre il progetto, facendo una ricognizione iniziale sulle tappe che lo hanno costituito e, soprattutto, tentando di estrapolare dagli autori e registi presentati i lineamenti linguistici e formali che caratterizzeranno *Rooms*.

Estate 2000, viaggio nella *West Coast* americana, tra motel fatiscenti della *downtown* di L.A. e notti all'aperto, nei deserti del Nevada, con in mano i libri più rappresentativi della letteratura postmoderna americana, primo tra tutti *White Noise*, di DeLillo. Questo l'inizio del percorso, da cui nasce il video *White Noise*. Nel frattempo si decide di lavorare sul *topos* della stanza d'albergo.

Prima tappa il laboratorio WorkshopforRooms²⁰⁰, nel maggio 2001, in cui con diversi attori ed attrici si realizzano esperimenti *real/life* intorno al tema della stanza d'albergo, previa la lettura dei testi scelti, che “sono stati usati solo come pretesto”: *Great Jones Street*, *Americana*, *Underworld* e, soprattutto, *White Noise*, di Don DeLillo, quest'ultimo colonna portante del lavoro. A questi si aggiungono frammenti di opere di altri scrittori: *Less than zero*, *The rules of attraction* e *Glamorama* di Bret Easton Ellis, *L.A. Confidential* di James Ellroy e *The hours*, di Cunningham²⁰¹.

Motus costruisce una serie di stanze iperreali, alcune con luce e acqua corrente, dando agli attori la massima libertà di improvvisazione su frammenti scelti dai testi e con un'unica regola: evitare la trappola della rappresentazione. Dai testi scelti come materiale di partenza per la messa in scena, Motus estrae solo dei momenti ambientati nelle stanze d'albergo, senza preoccupazioni di tipo contestuale o filologico: quello che sarà poi rivelato negli spettacoli non sarà la complessità delle opere, ma delle sospensioni, dei momenti. L'elemento costante sarà il *white noise* della stanza, il ronzio tipico dei nostri elettrodomestici che si spande e ingloba tutti i luoghi chiusi (Motus, 2010: 109).

Nello stesso mese si allestisce la prima produzione: in *Room393* le stanze del Museo Pecci di Prato vengono abitate da artisti e *performers* con delle azioni che ruotano intorno al tema della stanza/cella/alveare²⁰². Nonostante si scelga di complicare le dinamiche della narrazione,

²⁰⁰ WorkshopforRooms, Corte Ospitale di Rubiera, 5-12 maggio 2001.

²⁰¹ I testi di riferimento su cui si è lavorato nei primi laboratori di composizione sono estrapolati da autori essenzialmente americani: *Great J. Street*, *Americana*, *White Noise* e *Underworld* di Don DeLillo, *Less than Zero*, *American Phsyco*, *The Rules of Attraction* e *Glamorama* di Bret Easton Ellis, *Crime Wave*, *My dark places*, *LA Confidential* di J. Ellroy, *The Hours* di Cunningham, *Leviathan* di Paul Auster, *Party Time* di Pinter, *Blasted* di Sarah Kane, *Trois Chambres à Manhattan* di George Simenon e *Camere Separate* di Tondelli.

²⁰² *Room393*, Museo Pecci di Prato, 25 maggio 2001.

frammentandola e tessendola con una strategia poco convenzionale ed anti-lineare, dando grande importanza al ruolo finale dello spettatore, a cui come sempre si chiede una partecipazione attiva in sede di montaggio dell'opera, l'evoluzione dei meccanismi di scrittura scenica conduce proprio nel territorio che si cercava di evitare: "più andavamo avanti e più ci sembrava di cadere nella trappola che abbiamo sempre cercato di evitare nel nostro lavoro: la fiction, intesa come dimensione realistica della rappresentazione". Si cerca dunque un modo per uscire dalla dimensione mimetica e in questa fase entrano in gioco due elementi che avranno un peso determinante. Motus stesso descrive la "magia" che a volte può esplodere durante le prove, sottolineando il ruolo essenziale che gli attori hanno nel processo compositivo: è infatti grazie al ricorso forse casuale di un attore, il quale, invece di sfruttare le porte adibite nella scenografia, esce di fronte, che nasce l'idea del set (Motus, 2010: 109).

Questa uscita, svelando la finzione, complica le dinamiche della narrazione, allo stesso modo in cui semina una sorta di "crisi interna" al gruppo di attori: quali sono le coordinate da seguire, come posizionarsi di fronte al classico e tradizionale "modo teatro"? E qui risulta essenziale il romanzo di Breat Easton Ellis *The Rules of Attraction*, stilato basandosi su un principio di totale relatività, in cui ad ogni personaggio corrisponde un punto di vista sui fatti differente. Si aggiunge al processo di edificazione un nuovo livello, esercitato grazie ai supporti tecnologici: si registrano su minidisk i pensieri di ogni attore, creando una nuova dimensione che rimanda ad un film e complica il racconto, facendo entrare tutta la messa in scena in un territorio ambiguo e impuro.

Il passo successivo è stato trasformare la scena in un *set*: è quindi nato *Vacancy Room*, nuova tappa del progetto, a sua volta dislocata in più tracce, in cui la dimensione cinematografica, seppur ancora non presente esplicitamente in video, permea di già tutto l'impianto scenico.

L'entrata e uscita dallo spazio/stanza visibile al pubblico, la dinamica dell' *in/out*, il fuori scena e i suoi cambi a cui lo spettatore assiste, la totale discontinuità, creano la base per il lavoro successivo e costituiscono l'*escamotage* con cui il gruppo riesce ad eludere la trappola mimetica. La narrazione e la messa in scena diventano sempre più complesse, creando quasi un gioco di scatole cinesi, potenzialmente infinito, come tanta cinema e letteratura ci mostrano: "in realtà è stato il metodo che ci ha permesso di scoprire la parola scritta e di dare peso e consistenza al testo, sottraendolo ai verbosi canoni della convenzione teatrale e restituendolo alla scena in forma sottile e sfaccettata" (Motus, 2010: 111).

Un altro *Workshop for Rooms*, nell'autunno 2001²⁰³, costituirà una nuova fase evolutiva nelle strategie di scrittura, per cui nascerà *Twin Rooms*, stanze gemelle, presentato alla Biennale di Venezia 2002: alla stanza iperreale già costruita per gli altri spettacoli, si aggiunge uno schermo che ne genera una seconda, virtuale, che creerà altri livelli e altro spaesamento nello spettatore e che segnerà quella che definiremo come "esplosione del linguaggio cinematografico", nonostante non sia l'unica novità di questa epoca di produzione: sottolineiamo che tutto il progetto segna l'entrata definitiva, nella traiettoria del gruppo, del linguaggio verbale e del dialogo: fino a questo progetto sarebbe stato quasi impensabile per il gruppo lavorare su testi e dialoghi tipici del teatro tradizionale, ma proprio la dimensione della meta-fiction ha creato il sostrato ideale per poter praticare l'ennesima sfida.

Con l'ultima tappa, infatti, Motus darà ancora una volta dimostrazione sulla sua natura metamorfica e sempre tesa verso la sperimentazione e la ricerca di nuove soluzioni sceniche: la messa in scena di un testo drammatico, nella fattispecie *Splendid's* di Genet,

²⁰³

WorkshopforRooms, 31 ottobre/4 novembre 2001, Arboreito di Mondaino.

costituirà una nuova sfida per la compagnia e l'ultima traccia di questo segmento di cammino, nonché ponte verso quello che definiremo “il cambio poetico-politico”.

2. Elementi (postmoderni) della drammaturgia di *Rooms*: per un teatro “poelitico”

Dopo aver setacciato cinema e letteratura, alla ricerca di quei fattori da cui prenderà avvio la scrittura delle varie tracce del “progetto Rooms”, è opportuno fare una ricognizione sugli stessi, pratica dovuta, data la dispersione a cui un simile esercizio rimette. Ritroveremo negli spettacoli le stesse caratteristiche che abbiamo menzionato nel progetto precedente e che il famoso schema di Hassan (1985) sintetizzava: gioco, immanenza, discontinuità, dispersione, testo, giochi linguistici, anti-narrazione, traccia, montaggio/*collage*. Lo abbiamo già abbondantemente sottolineato: siamo ancora posizionati nell'area post-politica, identificata da Hamidi-Kim con l'estetica postmoderna che privilegia la forma come espressione rivoluzionaria, lasciando (momentaneamente) al alto i discorsi impregnati di ideologia, forma che la studiosa francese denomina “poélitique”:

Par théâtre “poélitique”, nous entendons un théâtre qui se fonde sur l'idée que la seule révolution politique possible désormais est esthétique, qui se réclame politique parce que poétique, politique parce que paradoxalement fondé sur un rejet de la politique. Ce théâtre se présente comme le seul théâtre politique possible dans un monde dépolitisé, un théâtre politique parce qu'il ne l'est pas dans un contexte où “l'exigence politique mine la politique comme pratique institutionnelle.” On voit que le théâtre “poélitique” se fonde sur une acception réductrice du mot “politique”, qui ne désigne plus qu'une classe politique professionnelle coupée du reste de la population, et

qui plus est manipulatrice. Le discours politique devient alors un discours de la saturation, du mensonge, auquel va s'opposer le théâtre, comme discours alternatif (Hamidi-Kim, 2007: 98).

Torniamo a sottolineare l'importanza della sperimentazione linguistica come elemento veramente politico in questo frangente del percorso che stiamo esplorando, sperimentazione rivendicata, è doveroso sottolinearlo, non solo dalla caduta del muro di Berlino (ossia come conseguenza della disillusione che il crollo del blocco sovietico ha significato), ma già additata nel Convegno di Ivrea del 1967, spartiacque nella tradizione teatrale italiana del post-guerra, incuneato a cavallo degli anni in cui la politicità era ancora vissuta in senso fortemente ideologico. Ebbene, ancora Mango ci fa sottolineare:

Il Nuovo Teatro, per meglio dire: quello che da allora fu definito Nuovo Teatro, fu un teatro di invenzione linguistica, di ribaltamento delle categorie, di negazione della forma rappresentativa. Ebbene quell'invenzione e quel ribaltamento, che erano sostanzialmente e primariamente linguistici, erano letti e presentati in una prospettiva politica. Erano pensati come un gesto politico, creando le condizioni per uno straordinario e a suo modo geniale ossimoro: l'avanguardia politica. Un teatro, cioè, che forzando i termini del discorso linguistico disegnava le condizioni di una sua ragion d'essere politica. Questa condizione, destinata sostanzialmente a restare sulla carta ma che al momento era intensamente vissuta e convintamente praticata come d'altronde tutte le pratiche di altra politica del periodo, col tempo è stata rimossa o forse solo scordata. Era, invece, tra i segni costitutivi di quel teatro così come mi sembra esserlo di quello di oggi. O almeno di certo teatro di oggi, che ha però, rispetto ad allora, la consapevolezza di essere un luogo di resistenza individuale, con poca speranza di contagiare il mondo ma con la convinzione di esprimere un dato di resistenza culturale (Mango, 2012: 36).

Entrando nello specifico del linguaggio di *Rooms*, soprattutto dopo aver tirato in ballo le avanguardie italiane, bisogna entrare nel dettaglio e specificare che l'integrazione della arti, soprattutto del video, si fa qui protagonista di un superamento. Infatti l'intersezione tra letteratura, video

e messa in scena è funzionale alla drammaturgia, non desiderio di utilizzare altri linguaggi solo come sfondo. E come annota Marco Consolini:

La chose intéressante dans votre démarche, surtout par rapport à la tradition d'un certain théâtre italien "d'images" à partir des années quatre-vingt (je pense notamment à des groupes comme Magazzini Criminali, ou Falso Movimento, Gaia Scienza et Studio Azzurro) c'est, justement, qu'il ne s'agit pas d'intégrer l'image vidéo à l'intérieur du langage, d'une technique théâtrale "normale", et non plus d'établir un dialogue entre l'image vidéo et le jeu de l'acteur en opposant ces deux niveaux. Chez vous, la vidéo vient déterminer la création dramatique du spectacle, vient troubler le langage théâtrale et s'impose comme un sorte de mécanisme interne inévitable (Consolini, in Motus, 2010: 98).

L'integrazione del video si edifica durante lo stesso processo di scrittura e stabilisce con gli altri elementi una relazione dialettica.

2.1. Frammentazione e anti-linearità narrativa

Gli spettacoli del progetto *Rooms* si configurano come composizioni all'interno di uno spazio scenico concepito proprio per fare da contenitore dei frammenti narrativi che si dilatano dal tema di partenza. *Micro-pièces* che si incastrano, frammenti di iperrealità senza soluzione di continuità, attimi vissuti allo specchio che si sfumano nell'economia del racconto: *Underworld* di DeLillo, in cui la pallina da *base-ball* fa da *fil rouge* che cuce le trame che tessono cinquant'anni di storia americana è l'esempio letterario di riferimento, ma abbiamo visto che anche il cinema di Wong Kar Wai e Lynch offrono ottimi esempi a questo riguardo.

Tempo e spazio diventano quindi l'ossessione narrativa del progetto, "l'hic et nunc della stanza-scena", riprendendo il titolo di un interessante articolo di Gilberto Santini, che approfittiamo per citare:

Storie, ecco. Nient'altro. Solo la vita (e il suo misterioso dipanarsi) che un simile luogo inevitabilmente ospiterà. Bloccato lo spazio Motus si è messo a fare i conti col tempo che fluisce come un lungo presente privo di premesse e conseguenze. (...) Sono tocchi cromatici di una composizione *pointilliste*. Room ha assoluto bisogno del nostro sguardo, perché, come scrive Gomez Dávila - "l'opera frammentaria si fa poesia nel momento in cui ci obbliga a completare le sue curve mutile". (...) Motus non racconta una storia come ce la immaginiamo noi, con i suoi sviluppi, perché sa che, come nella vita, una storia così è impossibile. Il confronto -per la prima volta in maniera così esplicita e coerente - è con la narratività della scena (Santini, in Motus, 2006: 45).

Questa frammentazione della narrazione corrisponde a quella che Hamidi-Kim definisce come "impossibilité de représenter le monde", tipica del gesto postmoderno che, contrariamente ai "grandi relati" della modernità, propone appunto un mondo in cui prevalgono blocchi contrapposti, anche senza *consecutio logica*, seguendo quell'estetica del *collage*, montaggio, *petit histoire* delineata da Hassan (1985). Tracce, anti-narrazione, impossibilità di comunicare che Lyotard esprime così:

nous avons assez payé la nostalgie du tout et de l'un, de la réconciliation du concept et du sensible, de l'expérience transparente et communicable. Sous la demande générale de relâchement et d'apaisement, nous entendons marmonner le désir de recommencer la terreur, d'accomplir le fantasme d'êtreindre la réalité. La réponse est : guerre au tout, témoignons de l'imprésentable, activons les différends, sauvons l'honneur du nom (Lyotard, citato in Hamidi-Kim, 2007: 99).

Lo abbiamo già espresso: la complessità narrativa e la frammentazione della struttura della messa in scena altro non sono se non il desiderio di esprimere il reale con una forma che lo rifletta.

2.2. Molteplicità dei punti di vista/fluidità delle identità

Tentiamo un collegamento diretto con l'ultimo, importante, elemento che è importante ribadire in questa sede e lo facciamo citando ancora le parole di Motus sul proprio processo creativo, parole che racchiudono, in un certo qual modo, il senso generale del lavoro:

Un altro punto interessante di questo processo di lavoro è stato il tema dell'interruzione che la stanza d'albergo porta con sé, la questione dello spazio chiuso, anonimo. Questo entra, da un punto di vista più ampio, nella poetica del frammento che ha caratterizzato il nostro lavoro. Si è sempre sviluppato per un lavoro sui pezzi, sugli indizi. In *Twin Rooms* la struttura testuale risente di questo processo di costruzione del testo, qualcosa che rimanda, in un certo senso, anche alla struttura letteraria del *noir*, in cui vengono lasciati indizi e tracce che lo spettatore può ricostruire secondo una propria lettura del lavoro (Motus, 2010: 123).

Poetica del frammento, quindi, ma anche tentativo di far fluire il discorso da un territorio all'altro, senza rinchiuderlo in quadri ingabbiati, ma creando blocchi contrapposti in cui lo sguardo della telecamera e dello spettatore catturano e ricreano i propri segmenti di storia. Molteplicità prepotentemente scatenatasi dalla crisi dell'assolutismo e che ha dato luogo a metodi narrativi che mettono in scacco il punto di vista granitico per dipanarsi in una rete multi-prospettica di punti di vista, rappresentata perfettamente in questa sede dai romanzi di Ellis. Nei suoi romanzi Motus individua la possibilità di giocare sull'organizzazione del pensiero che si esprime con i molteplici punti di vista con cui l'autore esprime lo stesso oggetto. Da cui l'idea di includere nella messa in scena la voce fuori campo, che sarà una delle maggiori novità delle produzioni, espediente che, insieme alla moltiplicazione delle immagini, creerà una varietà che sarà la cifra stilistica degli spettacoli.

Al lavoro di accumulo e selezione di immagini e frammenti di testo, si accompagna parallelo quello sulla creazione di un archivio sonoro,

esercizio che abbiamo già incontrato col progetto Orpheus e che anche qui troverà spazio e funzionalità drammaturgica:

In tutto il progetto *Rooms* il lavoro sull'audio, sul rumore degli oggetti e sul rumore atmosferico è strettamente intrecciato al livello drammaturgico. Un'altra cosa importante, forse la più innovativa per la nostra scena, componente che viene dal cinema e dalla letteratura, è l'introduzione del pensiero dell'attore attraverso il meccanismo della voce fuori campo. Non è il narratore, ma il *pensiero* dell'attore. Questi sono testi che descrivono situazioni, stati d'animo legati alla condizione dello *stare* nella stanza. A partire da questa voce presente si costruiva una relazione tra l'attore in scena e il suo doppio vocale. Questo serviva a creare una separazione tra i diversi momenti (Motus, 2010: 125). (Corsivo dell'autore).

Altro espediente tecnologico importante, l'uso della voce fuori campo, che si avvicina a quello del video (e che ritroviamo nella poetica di Wong Kar Wai), e che nello spettacolo si concretizza in diversi modi: è Metz che, sulla scia di Genette, che ne aveva fatto una distinzione simile sulla letteratura, ci propone uno schema basilare per carpirne le funzionalità narrative: *voce-in extradiegetica*, in cui chi racconta è un personaggio che appare sullo schermo pur non facendo parte della storia; *voce-in omodiegetica*, in cui un personaggio che appartiene alla storia la racconta allo spettatore; *voce-off extradiegetica*, in cui il narratore non si vede e neppure appartiene alla storia; *voce-off omodiegetica*, in cui un personaggio che appartiene alla storia la racconta allo spettatore dopo molto tempo (Metz, 1995: 35).

Ci soffermeremo in sede di analisi diretta degli spettacoli sulle funzionalità degli espedienti tecnologici, per adesso ci interessa collegarli all'ultimo, essenziale punto di convergenza col cinema lynchiano, ma che ci interessa menzionare per le analogie che si creano con l'estetica postmoderna, che frantuma e fa esplodere la forma assoluta, espressione della crisi che il concetto di identità ha vissuto negli ultimi decenni: i contorni delle identità sono sfaccettati, il gioco scenico dilata alcuni

dettagli, ne comprime altri, fa fluire la visione e l'azione da uno spazio-tempo all'altro, la complessità a cui attori e spettatori vengono assoggettati scaturisce in una sorta di disorientamento che ancora una volta altro non è se non espressione formale di uno dei temi chiave per interpretare il nostro presente: alla frantumazione del discorso si accompagna una frantumazione del senso di identità, i corpi sono attraversati da diversi personaggi, le storie si incastrano senza incarnarsi realmente in una coordinata esistenziale, fluiscono, creano immagini e suoni, si sfumano per poi riconcretizzarsi nello spazio attiguo, andando ad abitare altri corpi ed altre vite.

Ancora una volta la ricerca di Hamidi-Kim, che cita Meschonnic, ci suggerisce importanti spunti:

Il n'y a plus du son et du sens, il n'y a plus la double articulation du langage, il n'y a plus que des signifiants. Et le terme de signifiant change de sens, puisqu'il ne s'oppose plus à un signifié. Le discours s'accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique. Une physique du langage" (Meschonnic, citato in Hamidi-Kim, 2007: 100).

È quello che definiscono come “le primat du poème sur la figure”, e così continua, a proposito del personaggio e della scena, che possono essere definite come linguisticamente intransitive proprio in quanto non riflettono più lo spazio-tempo della rappresentazione.

Motus riesce a districarsi in un esperimento così complicato soprattutto grazie alla ricerca sulle potenzialità che la propria padronanza dei differenti linguaggi e della tecnologia riesce ad evocare: investigazione testuale, ricerca sullo spazio e sull'architettura, ma soprattutto gioco basato strutturalmente sulla sapiente e fluttuante capacità di ruotare intorno al territorio della meta-fiction, penetrando in quello del cinema e riempiendo di carica semantica e simbolica ogni elemento della propria drammaturgia. Crea testo con la visione, costruisce discorso con lo spazio,

racconta con la sonorità pur evadendo dal linguaggio “teatrese”, amplificando anche i respiri, zoommando sui dettagli e trasformando lo sguardo della telecamera in uno strumento drammaturgico le cui potenzialità esploreremo con l'analisi diretta dei lavori.

Abbiamo dunque percorso brevemente le tappe cruciali del processo di composizione che ci porterà da *Vacancy* a *Twin Rooms*, per approdare a *Splendid's*, ma sottolineiamo che ne abbiamo delineato solo i contorni, poiché con l'analisi diretta delle produzioni cercheremo di chiudere il cerchio intorno a questo processo di scrittura durato un biennio. Il linguaggio cinematografico, già affacciato nel nostro percorso col progetto precedente, trova qui un'esplosione formale che rappresenterà in un certo qual modo il vertice per ciò che concerne la sperimentazione con la multidisciplinarietà, ma ci deterremo su questo tema più dettagliatamente nei prossimi paragrafi, così come faremo per ciò che riguarda lo spazio. Analizzeremo quindi la dialettica che le strategie di scrittura instaurano intorno agli assi corpo-spazio e tempo-spazio, diluiti nella visione veicolante che l'uso del video, ormai strutturale e funzionale elemento drammaturgico, permette di creare.

2.3. Lo spazio: room come set

“Una stanza da letto, un bagno. Solo una stanza. Disarmante, quasi fragile nella sua semplicità”, così ancora Gilberto Santini. La stanza d'albergo, nucleo tematico-spaziale su cui si edificano gli spettacoli del progetto, viene pensata come spazio asettico, ideale per isolarsi: perché il tratto distintivo di una stanza d'albergo è di trovarsi al suo interno ed entrandovi “ci si adegua a certe regole”, riprendendo un dialogo

estrapolato da DeLillo che sarà riproposto in scena. Abbiamo già sottolineato come l'espedito del *set* sia nato dal lavoro nei *workshops* sui romanzi scelti: l'espedito di Ellis di dare diversi punti di vista sulla storia ha fatto sfociare il processo creativo in una "dimensione di ricerca anomala, su un territorio ambiguo dalle connotazioni inqualificabili: una dimensione che rimandava continuamente a un film", e da qui nasce l'espedito del *set*. Nella prima produzione *Vacancy Room* si giocava con la costruzione scenografica. Poi con *Twin Rooms* la dimensione del *set* si amplifica ulteriormente.

Dunque, questi i passi. Vedremo come i livelli narrativi si complicano, accolti nella "room contenitore di micro-pièces", fino ad arrivare alla vera stanza d'albergo che sarà lo spazio che accoglierà l'ultimo spettacolo del progetto, *Splendid's*. Ma prima di passare a *Splendid's*, soffermiamoci sulla seconda tappa, per ciò che concerne la dimensione spaziale del lavoro, ossia *Twin Rooms*, che vuol dire "stanze gemelle" e che richiama pericolosamente l'evento più mediatico del nuovo millennio, generatosi proprio a cavallo di questo progetto.

3. Analisi dei TS: da *Vacancy* a *Twin Rooms*

Dopo aver ripercorso il tracciato teorico e le modalità con cui il gruppo ha esplorato il topos della stanza d'albergo in tutte le sfaccettature che i testi e la conseguente costruzione spaziale offrivano, andiamo a vedere più da vicino che soluzioni sceniche emergono da questa indagine.

3.1. *Vacancy...So: What's the Story?*

I primi esperimenti del “progetto Rooms”, come già detto nell'introduzione, costituiscono *Vacancy*, la cui prima tappa è stata una performance al Museo Pecci di Prato. Analizzeremo in questo paragrafo l'impianto generale dello spettacolo, supportati soprattutto, oltre che dai materiali scritti, dalla visione diretta di *Room 101...we'll slide down the surface of things...*e da quella in video di *Room 363...So? What's the story?* (a cui segue *Room 484*).

Cominciamo con lo spazio scenico. “Partiamo dal disegno che il nostro amico Fabio Ferrini, architetto, elabora ascoltando i racconti americani e le immagini raccolte in California”, come ampiamente enunciato, lo spazio connota anche in questo progetto le linee tematiche da cui si inalbererà la scrittura: dopo la presentazione al RomaEuropa Festival, nel novembre 2000, dell'istallazione a tre schermi intitolata *White Noise*, in cui scorrono le immagini riprese durante il viaggio nella *West Coast* americana, si comincia a costruire la Room (ad opera di Dany Greggio e Tommaso Maltoni, attori nel progetto Orheus). “Cerco una forma di intimità promiscua, di confusione conturbante tra corpo e spazio, fra interno ed esterno”, ricostruzione iperreale di una stanza d'albergo, in cui per iperrealità non intendiamo dire “rispecchiamento realistico della realtà, se per rispecchiamento si intende la costruzione di narrazioni basate sul principio della verosimiglianza” (Motus, 2006: 32).

La *room* sarà immersa letteralmente al centro della scena: trattasi di un vero modulo abitativo, che a differenza di quello di Orfeo, non ha nulla a che vedere con l'artigianato teatrale: con Fabio Ferrini si progetta, infatti, una stanza laccata, lucida, dalle linee che richiamano il *design* tipico degli

anni '70, anni del boom economico, ma che lascia carpire da numerosi dettagli che si tratta di una ricostruzione *vintage*, con arredi nuovi che ripropongono un vecchio stile. Primo gioco di sdoppiamenti. Alla *room* si affianca il bagno, creando due spazi interni. Due porte posteriori permettono di uscire, dall'hotel, o in terrazza. Un grande specchio, in bagno, permette un ulteriore gioco di sdoppiamenti.

I colori sono freddi, richiamano gli ambienti asettici dei non luoghi della modernità di cui Augé (e Wong): “rosa e lucida, di “gelo bruciante”, dal fascino ambiguo”, diventa il contenitore dove esploderanno i frammenti di storie, dove esploderà il nichilismo “è un luogo che amplifica lo stare, la solitudine, la violenza e la rabbia: spazio in cui forse è un po' più facile apparire come si è, ma altrettanto veloce è guardare verso il proprio lato oscuro, verso l'assassino latente” (Motus, 2006: 36). È uno spazio creato per far fluire corpi ed azioni, ideale per l'impianto narrativo su cui gioca lo spettacolo, impianto che trova la sua essenza nella sfilacciatura temporale, nella poetica del frammento su cui ci siamo già soffermati in più sedi. Come nei film di Lynch, infatti, le identità scorrono in più corpi, gioco scenico esaltato non solo dallo spazio, ma anche dal dispositivo tecnologico, infatti si ricorre non solo a microfoni che amplificano anche il minimo respiro, ma che permettono agli attori di esprimere il loro pensiero anche usciti di scena, (ancora dalla porta laterale, è opportuno sottolinearlo). L'idea della voce fuori campo è suggerita, come già emerso, dal cinema di Wong e dalla meta-fiction americana, per cui in tutto lo spettacolo alle voci dal vivo se ne sovrapporranno altre: frammenti di tappeti sonori estrapolati dal cinema e i pensieri degli attori, nonché a volte quelle degli stessi registi ad intervenire.

Room di giovani innamorati che chiacchierano del più e del meno inframezzando il discorso con una parentesi sulla paura della morte (“il

non essere mi fa paura”), nascondendo sotto le lenzuola una pistola (“potrebbe sempre servire”); *room* di prostitute, viaggiatori e alcolizzati; di ospiti che si intrattengono a parlare col cameriere di come si guadagni credito vitale uccidendo qualcuno. Il testo si va stratificando seguendo diversi vettori: dai pezzi estratti dai romanzi scelti ai piccoli dialoghi scaturiti in prova e ricuciti trasversalmente dall’abile mano di Daniela Nicolò. I dialoghi e i personaggi estratti dalle opere di riferimento sono stati riadattati senza rispettare ambienti o caratteristiche fisiche dei personaggi dei testi originali, operazione che fa pensare al *détournement* che Debord descrive nel cap VIII del suo testo più famoso (1967).

Dunque abbiamo un apparato sonoro che esalta i dettagli, marca le pause, amplifica i respiri, espediente tipico del cinema lynchiano a cui già si era ricorsi con *Orfeo*. Abbiamo una sovrapposizione di situazioni derivata non solo dalla edificazione architettonica dello spazio, che permette di incastrare più situazioni e di far scorrere le azioni tra gli ambienti (non tutto succede *intra moenia*: anche uscendo gli attori continuano a mostrarsi mentre si cambiano o si preparano per la scena seguente), ma anche dal sonoro: i pensieri degli attori, le *voci off*, si sovrappongono ai dialoghi. E poi c’è il rumore bianco, che sibila in sottofondo ma sovrasta la scena, creando inquietudine. Ed ancora: l’entrata della *troupe* in scena, a rompere lo svolgimento narrativo, complicandolo con lo svelamento della finzione. E questo è l’elemento che ci condurrà alla prossima produzione.

3.2. *Twin Rooms: room come set*

Twin Rooms è, per ciò che riguarda la commistione tra i linguaggi, lo spettacolo di punta tra quelli analizzati finora, in quanto produzione in cui trovano spazio architettura e *design*, *meta-fiction* letteraria e tecnica cinematografica, musica elettronica (ma potremmo anche dire musica ed elettronica) e video, il tutto fatto confluire in quel contenitore che è il teatro, mai come ora cantiere dell' *ars una*. Viene presentato in prima assoluta nel febbraio 2002, in occasione della manifestazione “Temps d'image. Smascheramenti di immagini e corpi in tempi di carnevale”, organizzata dalla Biennale di Venezia, che dello spettacolo è anche produttore. Abbiamo già parlato delle possibilità che si possono generare quando si apre il campo all'improvvisazione con gli attori, ed abbiamo già menzionato l'episodio cruciale in cui, durante un laboratorio, un attore esce dalla parte “aperta” della casa, quella frontale al pubblico, come a sfondare la quarta parete: “questa uscita, che ha platealmente rotto la convenzione/finzione teatro, per cui si entra ed esce dalle porte, anche se sono palesemente finte, ha iniziato a sollecitare una serie di interrogativi espliciti sul nostro essere lì”.

Dunque in *Vacancy* tutto era centrato sull' *in/out*, col fuori-scena visibile (espediente che Massimo Marino ha definito “una nuova Commedia dell'Arte”) ma senza il ricorso ad immagini filmiche, per cui “è proprio l'assenza del film che ci ha fatto sentire l'esigenza sfida di introdurre uno schermo, la parete mancante, come camera effimera, da affiancare specularmente alla scena. L'idea estremizzata di doppio, la necessità di creare un altro livello narrativo, parallelo ma asincrono, ci hanno condotto a progettare le due stanze gemelle di *Twin Rooms* (Motus, 2006: 38).

In *Twin Rooms*, infatti, al modulo abitativo si aggiungono due stanze gemelle, ottenute tramite l'aggiunta di due schermi della stessa identica misura, posizionati sopra al modulo stesso (nella prima versione, presentata al festival Netmage di Bologna nel dicembre 2001, erano ai lati, creando un affetto ancora più cinematografico): le possibilità drammaturgiche che si fanno spazio grazie a questa scelta sono infinite, soprattutto se, a livello di contenuti, si vuole edificare un discorso basato sulla molteplicità e sulla struttura multilivellare, discorso già iniziato col progetto precedente. Alla scenografia di *Vacancy* si aggiunge una *room* digitale che sarà ricreata in due modi: orizzontalmente, dando l'effetto pellicola, oppure verticalmente, creando quattro spazi per l'interazione reale e virtuale degli attori. A questo si sovrapporranno le telecamere e gli operatori esterni (Barbara Fantini e Nicola Toffolini) che riprenderanno l'azione: al mixer di regia arriveranno quindi molte immagini da montare simultaneamente. Tutto il dispositivo suppone per il gruppo un grande impegno sia economico che di lavoro sulla messa in scena.

Ci addentreremo nel prossimo paragrafo nel tentativo di comprensione delle conseguenze derivate dall'uso di un apparato tecnologico che ha fatto scaturire un impianto sempre più polifonico, concentrandoci adesso sugli ambienti creati dagli elementi teatrali più "classici". Allo specchio si aggiunge la vasca da bagno, vera, dove convergeranno sentimenti e paure che l'acqua farà scorrere: gli oggetti ricoprono anche in questa produzione un significato mai casuale, veicoli semici come sempre al servizio della drammaturgia. Ancora la pistola, icona quasi sovraesposta del gruppo, parrucche e scarpe col tacco a spillo che generano pericolosi scambi di identità, vestiti dalle linee eleganti che richiamano inevitabilmente l'agiatezza di chi li indossa, colorate e pacchiane camicie che, al contrario, posizionano altri personaggi su un polo sociale opposto. L'impianto illumino-tecnico è al servizio dell'intera

economia della composizione: i colori, ottenuti ancora anche con l'ausilio di piccole lampade e non solo con le luci e i riflettori propri del teatro, seguono l'andamento l'azione, potenziandola: il freddo rosa e le tonalità di bianco ed azzurro saranno predominanti, ma lasceranno spazio anche al rosso, con sfumature di giallo, nei momenti di maggiore *pathos*. Il buio pervaderà letteralmente il finale, in cui solo una piccola pila servirà ad esaltare paradossalmente la solitudine del personaggio che chiude l'ultima scena: immerso nella profonda oscurità che ha pervaso palcoscenico e platea, rimarcata anche dal nero del video, concretizza in azioni e parole l'immagine che lo affligge. "Il buio è tutto ciò che ho. È mio. Mi appartiene. Lo succhio", sussurra il fonico mentre sembra davvero muovere ed aspirare verso di sé ogni barlume ancora possibile.

Nota a parte meritano la bandiera americana e l'allusione visiva a Hitler, mai come in questo momento potenziali segni in cui far convergere il terrore che il mondo stava vivendo, infatti: "Assistiamo al crollo delle Twin Towers e non pochi pensano vi siano legami col nostro titolo, ma era già deciso da tempo. Dopo lunghissime decisioni interne decidiamo di rinunciare a una scena in cui Dany, con i baffetti da Hitler, si sculaccia sulla bandiera americana e la chiama "Meine kleine mütter!", ma poi, risolutamente, ci convinciamo a mantenerla, anche se in alcune repliche, durante quella scena, alcuni spettatori lasciano la sala (Motus, 2006: 48). Ma nonostante questo taglio, la dimensione critica, espressa come sempre con un forte lavoro sui segni, non mancherà. Possiamo dire in definitiva che Motus anticipa, e non è la prima volta, con la sua indagine nel contemporaneo alcuni elementi che i media ci proporranno soprattutto sotto forma di segno. Il crollo delle Torri Gemelle farà da cassa di risonanza alla sovraesposizione americana nella cultura di massa. Il gruppo ha operato in scena una manipolazione dei segni stessi che si stabilirà come precursoria rispetto al presente.

Cerchiamo di addentrarci dentro alla struttura dello spettacolo, tentandone una ricostruzione e soffermandoci sui punti essenziali: obiettivo del prossimo paragrafo sarà tracciare uno schema generale di questa complessa produzione, meccanismo scenico in cui, alla già variegata tessitura drammaturgica, si accompagna un apparato tecnologico che compone una produzione che deve necessariamente essere analizzata per gradi. Ci soffermeremo, in ultima istanza, proprio sull'utilizzo del video come elemento drammaturgico funzionale e strutturale, tentando di definirne le "istruzioni per l'uso", esercizio reso difficile da Motus: l'unitarietà non è né l'origine né l'obiettivo di questo percorso, è il reticolo che si ricerca e lo si palesa con una densità di segni e linguaggi che corrisponde direttamente all'essenza della trama narrativa.

3.2.1. Ricostruzione del Testo Spettacolo di *Twin Rooms*

E nel nostro tentativo di districarci in quel reticolo che è tutto il progetto *Rooms* e di cui *Twin Rooms* rappresenta il labirinto più intricato, abbiamo, come sempre nella nostra ricerca, cominciato con una presentazione dell'impianto scenografico (a quest'altezza dovrebbe essere inutile esplicitare il nostro rifiuto verso la parola "scenografia", visto che per Motus lo spazio connota il testo, crea discorso, è elemento essenziale delle strategie di scrittura): come per il progetto precedente, trascriviamo una ricostruzione dello spettacolo, da cui estrapoleremo soprattutto i dialoghi e le azioni cardine.

Rispetto a *Vacancy* la tessitura testuale è stata ripulita, ridotta al minimo: si sceglie di lavorare sulla storia della crisi di coppia vissuta dai

protagonisti di *White Noise* di DeLillo, Jack e Babette, alle prese con la confessione del tradimento da parte di lei. Anche in questo caso i dialoghi vengono estrapolati con un effetto *détournant*, per cui non si rispettano situazioni, ambienti e caratteristiche dei personaggi, ma si re-immersano in un'altra realtà, quella dell'*hic et nunc* della stanza-scena. A questa storia di coppia se ne affiancano altre, che più che storie possiamo definire come ulteriori frammenti del *puzzle* che si compone e ricompono nella stanza reale e in quella virtuale: sarà il dispositivo tecnologico, già presente grazie al tappeto sonoro di *Vacancy* ad enfatizzare ulteriormente il senso di dispersione e disorientamento amplificato grazie al video, per cui i pensieri degli attori precedentemente registrati, le scene che scorrono in video (anch'esse precedentemente registrate), la voce del regista (o dei registi) che interrompe il *plot*, saranno non solo ornamento, ma, torniamo a ribadirlo, strutturali ai contenuti del lavoro, contenuti su cui chiuderemo definitivamente il cerchio nel paragrafo seguente.

Mentre gli spettatori entrano in sala Jack (interpretato da Dany Greggio) è nella vasca da bagno, Cate/Babette (Caterina Silva) fa ginnastica in camera.

Una voce fuori campo sussurra “riesci quasi a sentire i dettagli, quelli che non hai mai pensato di esprimere con le parole; frammenti, che si fanno sentire anche se non vorresti. Li metti insieme e ritrovi il sapore di una persona e capisci quanto ti mancano. E quel tipo di vita li ha portati via”. Si intromette la voce (registrata) di Cate: “adesso mi dimentico le cose...”, e ancora la voce fuoricampo “frammenti, che si fanno sentire”. Willy/Mink (Damir Todrici), (voce registrata): “Il Dylar è uno psicofarmaco...”.

Le voci registrate continuano a sorvolare parallele la scena: Cate si lamenta della perdita di memoria dovuta all'assunzione dello psicofarmaco, il suo *dealer* Willy a minimizzarne gli effetti collaterali, la

voce fuori campo (senza corpo) a parlare di “frammenti”. Intanto i due attori presenti nello spazio continuano con le loro azioni, mentre la voce (ancora registrata) di Jack ne introduce il personaggio: “Sono stato io, nel marzo del '68, a inventare gli studi hitleriani in America del Nord...era una giornata fredda e luminosa con venti intermittenti da Est...quando feci balenare nel rettore l'idea di fondare un intero dipartimento sulla vita e l'opera di Hitler, lui colse al volo le possibilità..e il successo fu immediato”.

Intanto Cate risponde al telefono, per la prima volta c'è corrispondenza voce/corpo: prende appuntamento con l'uomo che le procura il Dylar. Jack, che ha ascoltato la breve conversazione si precipita furioso dal bagno alla camera da letto. Inizia un tentativo di estorcerle la verità: lei ammette di averlo tradito per procurarsi il farmaco che elimina la paura della morte, definisce il tradimento “una transazione capitalistica”, dice che mentre l'uomo la penetrava lei era “distaccata, ascoltava solo il televisore”. Si giustifica rimarcando la sua paura della morte, il marito le rinfaccia la propria, sicuramente più intensa.

“Stop! La scena è finita, sei stato bravissimo, era perfetta. Riprendi dalla battuta successiva. Vorrei che ci fosse uno stacco”. La voce è stata estrapolata dal film *Dangerous Games* di Ferrara, è Harvey Keitel/ Eddie Israel che interrompe, in un gioco simile di meta-cinema, la coppia con Madonna protagonista femminile. Intanto il *cameraman* (Vladimir Aleksic) si presenta alla telecamera di sorveglianza: “Ciao. Sono Vladimir. Sono un cameraman and I like to play with the frames of other people's life” ed inizia a riprendere i pesci rossi nella vasca, il corpo della segretaria di produzione (Eva Geatti) che respira sotto le coperte, mentre le immagini in dissolvenza dei pesci si alternano con quelle di Eva nella vasca. Entra anche il fonico (Damir Todorovic), con un lungo cordone, attraversando l'ambiente per completo.

Tentiamo una ricognizione: scena con una coppia in crisi, intervallata

con una telefonata *flash-back* e una reale (quelle tra Cate e Willy), interrotta dalla voce del regista, a cui si aggiunge la rottura dovuta all'entrata di cameraman, fonico e segretaria di produzione, il tutto amplificato dalla sovrapposizione tra le voci registrate, le immagini pre-registrate in dissolvenza alternate con quelle reali, nonché con l'amplificazione del dettaglio esercitata dal cameraman Vladimir, che accarezza corpi e spazi, facendo dell' "occhio belva" uno strumento visivo-tattile.

Intanto Damir e Vladimir si abbandonano ad un altro dialogo, Jack e Cate rientrano sul set litigando: lei gli confessa che il suo *dealer*/amante non ha mai visto la sua faccia, portava sempre un passamontagna durante i loro rapporti. Ancora la voce del regista interrompe la scena:

- "Ok stop! In questa scena voglio che le battute affondino nello stile di vita americana. Voglio che lui vada fuori di testa. Voglio che lui ci parli del sogno di merda che ci hanno rifilato: il consumismo americano, compra questo e quello! L'illusione di una vita agiata; avere un cane, avere un gatto, avere una casa, avere un'auto, avere un vestito, avere una cazzo di cravatta...questa è la menzogna che ci hanno sempre venduto! Bene, fa con calma, sottolinea bene la battuta. Lui ha comprato il sogno, ma adesso non gli basta più, perché è una cosa che riguarda l'industrializzazione, una cosa meccanica, non lo stimola emotivamente, chiaro?".

Continuano la scena. Jack: "è strano Cate... abbiamo in noi questi strani timori circa noi stessi e le persone che amiamo, eppure andiamo in giro, parliamo con gli altri, mangiamo e beviamo. Riusciamo a funzionare. Tuttavia quei sentimenti sono profondi e autentici. Non dovrebbero paralizzarci? (...)". Cate: "E se la morte non fosse altro che suono?". "Rumore elettrico", risponde Jack, "uniforme, bianco". Ancora la voce del regista interviene, mentre nella *room* digitale inizia il dialogo tra Jack ed il suo collega di dipartimento su come assassinando si guadagni credito

vitale²⁰⁴. È un salto temporale, un *flash-back*.

Intanto, nella *room* reale, continua il dialogo tra Jack e Willy, interrotto da questi nel momento in cui vede il cameraman ed esclama: “Ma cosa ci fa Vlada qui? È normale che Vlada stia qui a riprendere? Va bene, riprendiamo”. Interviene Enrico Casagrande dalla vera regia dello spettacolo, a vivavoce: “Sì, sì, andate avanti!”.

I dialoghi continuano, inframezzati dalle interruzioni della voce registrata del regista. Willy prende una chitarra dal guardaroba, minaccia il cameraman, emette alcune note stridenti, dopodiché suona l'inno americano, distorto come quello di Jimmy Hendrix, esce abbandonando la chitarra sul proscenio ed invocando sua madre. Vladimir, il cameraman, ruota la prospettiva di ripresa, inquadrando il pubblico che si rivede nella *room* digitale e, mentre un *time-lapse* notte/giorno interrompe l'immagine, entra il fonico Damir per spegnere l'amplificatore della chitarra. Si sposta poi nel bagno, dove ascolta la propria voce con un registratore portatile. Si immerge nella vasca da bagno con scarpe da donna ed una conchiglia, dalla quale ascolta il rumore del mare.

Intanto Eva, la segretaria di produzione, sopraggiunge nel dormitorio, in biancheria intima: estrae dalla borsa una parrucca nera e la indossa. Si scatta una *polaroid* e la appende allo specchio, accanto ad una foto di Cate, creando l'ennesimo gioco di sdoppiamento (la parrucca riproduce lo stesso taglio e colore di capelli di quest'ultima).

Cate si prepara per la scena del rapporto sessuale/transazione capitalistica col suo amante/*dealer*: si fa colare delle finte lacrime esaltando l'effetto drammatico col mascara che le solca le guance, si mette il passamontagna, si stende poi sul letto, dove Willy abuserà di lei. La voce registrata del regista dice: “guardala, guardala, annusala,

²⁰⁴ Il dialogo è estrapolato ancora da *White Noise*, ed è lo stesso che abbiamo trascritto nella nostra digressione sullo scrittore americano.

guardala, toccala, annusala...guardala..." e non è dato capire se si riferisca all'attore o al *cameraman* (o ad entrambi), che riprenderà questa scena nel dettaglio, incalzando, anche dopo che la voce (registrata) del regista la stopperà complimentandosi: la pressione dell' "occhio belva" è così forte che spinge Cate alle lacrime, a gridare: "Bastaaa!", mentre Eva, nel bagno affianco la imita, con parrucca e mascara colato.

È un altro segmento paradigmatico quello appena descritto, su cui possiamo brevemente soffermarci: innanzitutto trattasi di un frammento che nella *consecutio temporum* dello spettacolo rappresenta un *flash-back*: è la scena del tradimento, che Cate descrive all'inizio dello spettacolo a suo marito. Viene interrotta dalla voce registrata del regista, amplificata dal cameraman che trasforma realmente l'occhio della camera in un'arma, ironizzata dalla segretaria di produzione che entra letteralmente nel corpo di Cate, si trasforma in lei riproponendone (caricaturizzandone) le caratteristiche fisiche. Assistiamo quindi non solo alla moltiplicazione delle immagini, allo sdoppiamento materiale della fisicità, all'enfatizzazione del dettaglio, ma ad un fluire delle identità da un corpo all'altro, da una voce all'altra: lo abbiamo già visto in Lynch, *Motus* riprende questa idea trasformando come sempre "i dati" in qualcosa di personale ed inedito, ottenendo un risultato dai contorni multisfaccettati, un racconto che si dipana su più piani.

Continuiamo a vedere come il video enfatizzi quest'idea di molteplicità e distorsione dell'andamento lineare del *plot* narrativo. Jack si addormenta sul letto dove è disteso, mentre nella *room* digitale prende forma quello che probabilmente è un suo sogno: è lui, con dei baffetti alla Hitler, che piange sua madre, mentre simula un rapporto sessuale con una bandiera americana stropicciata. Il telefono lo sveglia, spaventandolo, corre in bagno, mentre Vladimir, il cameraman, occupa lentamente lo spazio, afferra un rossetto rosso e stringe l'obiettivo sul proprio braccio,

nell'atto di scrivere su una parete: "PLEASE, REVOLUTION". In un'altra parete c'era già scritto, con un rossetto rosso, "Time seems to pass".

Entra Willy, si siede su una sedia, voce registrata:

Oppure cercare il lato oscuro. Le persone indifese e timorose vengono attratte dalle figure mitiche, dai personaggi epici intimidatori e cupi...penso a Hitler e al suo tragico fascino sulle masse. Ci sono personaggi più grandi della vita. Hitler è più grande della morte. Tutti erano lì per partecipare ad una enorme cerimonia funebre. File e squadre, uniformi nere. Simboli e croci uncinata. Farsi folla è tenere lontana la morte. Uscire dalla folla è rischiare la morte individuale, solitaria. Qui si diventa folla nei centri commerciali e alle partite di baseball, ma anche guardando la guerra in televisione. È lo stesso, Hitler è sopravvissuto!

Mentre Jack ascolta la voce del regista, che interrompe questa scena chiedendo all'attore di mantenere lo stesso pathos, Eva lo prepara per entrare in azione: l'ultimo frammento dello spettacolo è il suo incontro con Willy, amante/*dealer* della moglie. L'incontro è fissato in una camera d'albergo. Durante lo stesso Willy esclamerà, tra le altre cose : "si metteva il passamontagna per non baciarmi la faccia. Le ho detto che una camera è uno spazio interno. Se non si è d'accordo, non ci si entra". Jack gli spara, dopo un turbine di pensieri, ma pentito ricorre al bocca a bocca. Buio.

Entra Damir, il fonico, con un microfono, illuminato da Eva col supporto di una piccola torcia, il video rimane nero, l'attenzione è puntata tutta su di lui. Le ultime parole che esclama sono: "siedo e succhio il buio. È quello che ho. Ho il buio in bocca e lo succhio. È tutto quello che ho. È mio. Mi appartiene. Lo succhio". Pausa. L'oscurità che pervade tutto l'ambiente fa sembrare che veramente stia aspirando verso di sé tutto il buio. Nella *room* digitale partono le immagini del video *White Noise*. Applausi (veri).

Tentiamo di tracciare una sorta di riassunto tematico: storia di coppia benestante in crisi, confessione di un tradimento che sarebbe da un lato

più accettabile se fosse dettato solo dalla passione, dall'altro più inaccettabile perché affonda le sue motivazioni in sentimenti che la coppia cercava di camuffare. Paura di morire, di passare senza lasciare traccia. Timore che scavalca e sopraffà la patina di benessere, la superficie laccata: “we'll slide down the surface of things”, recita il sottotitolo della prima traccia di *Vacancy*, parafrasando Ellis.

“So...what's the story?” recita, invece, il seguente segmento, introducendoci verso il secondo livello di lettura: Motus si afferra alla realtà, mai come con questo progetto, mordendola senza ricorrere alla solita *fiction*. Frammenti. Schegge d'esistenza che si intervallano tra loro. La molteplicità narrativa di *Vacancy* è stata ridotta, adesso ci sono solo la coppia in crisi ed i personaggi che svelano la rappresentazione: da caleidoscopio di storie, schegge d'esistenza impazzite ed immortalate nell'attimo dell'isolamento che le quattro mura della stanza d'albergo inscatolano, mettendole quasi sotto vuoto, ad un ipotetico noir che mette a dura prova la concentrazione dello spettatore, disorientato in quel *meta* territorio, che anche etimologicamente ci riporta all'idea di compagnia, di insieme, dimensione parallela o, semplicemente, inframezzo. E cosa rimane allo spettatore, a cui Motus chiede impegno critico, partecipazione nel personale montaggio delle sequenze, ancora una volta giustapposte, se non quell'idea di multidimensionalità, in cui si incastonano come perle le frasi ed i frammenti di discorso più significativi, che abbiamo riportato integralmente? Non è dato saperlo: Motus apre finestre, pone interrogativi, ma mai dà le risposte.

3.2.2. La macchina del vedere (e del sentire). Il dispositivo tecnologico: istruzioni per l'uso

Il dispositivo tecnologico di *Twin Rooms*, di cui abbiamo già delineato alcune caratteristiche, relative sia alla creazione del tappeto sonoro che di quello visivo, viene presentato allo spettatore senza “istruzioni per l'uso”. La complessa macchina scenica, in cui sia i microfoni posizionati sui corpi degli attori, ad enfatizzarne anche il minimo sospiro, sia le video camere, che creano addirittura sei situazioni diverse che il mixer dalla regia deve montare in diretta, sfociano in uno spaesamento da cui solo lo spettatore più attento riesce a districarsi.

Ma andiamo per gradi e cerchiamo di far luce sulle funzioni drammaturgiche che un impianto simile genera:

Una volta riusciti a far funzionare la macchina scenica, scopriamo che come sempre ci riserva nuove sorprese e sollecitazioni per il lavoro drammaturgico. Nel nostro teatro tutto è così correlato che la messa a punto dei dispositivi scenografici ha spesso un forte impatto sulla drammaturgia stessa. L'introduzione dello schermo si è infatti rivelato un approdo espressivo senza precedenti rispetto alle possibili congruenze/incongruenze fra video e teatro (Motus, 2006: 48).

E infatti, fulcro di questo primo segmento della nostra ricerca, è proprio l'obiettivo di dimostrare come l'intersezione tra le arti sia non solo al servizio della forma, ma funzionale ai contenuti.

Per quanto concerne il tappeto sonoro, entra prepotentemente in gioco la parola, con dialoghi brevi, approdo inaspettato nel percorso del gruppo. Ma ciò che ci interessa ora evidenziare è come il dispositivo tecnologico serva a potenziare un certo discorso, quello legato alla corrispondenza tra forma e contenuti: la non narratività della nostra esistenza, la mancanza di unitarietà, l'esplosione frammentaria a cui la

società post-industriale e tecnologica ci ha spinti, crea una corrispondenza con la forma che Motus dà alle produzioni di questo progetto, esaltate proprio con *Twin Rooms*.

Primo, importante, elemento da sottolineare è l'amplificazione del dettaglio. Nella già citata intervista che il gruppo concesse alla sottoscritta nel 2006, evidenziavamo come il dispositivo tecnologico fosse funzionale, già con *Orfeo*, a *zoommare* su un dettaglio, operazione che in quello spettacolo si portava a termine tramite l'audio e che in *Twin Rooms* si caricava ulteriormente con l'occhio della telecamera. Enrico Casagrande riassumeva così questo punto:

Sì, che poi è l'idea più postmoderna del nostro lavoro! Proprio il fatto di mostrare nel teatro, di avere come punto di ripresa ciò che il teatro non mostra. Il teatro di solito è un quadro gigante, dove tu vedi un movimento generale e il dettaglio e il particolare non sono mai visibili, il pubblico non ha la possibilità di metterli a fuoco. Ora, con *Orfeo*..hai fatto un parallelismo che può essere interessante...con *Orfeo* la nostra preoccupazione primaria era quella di tagliare tutti gli spostamenti da parte degli attori, quindi di avere come nel cinema una scena qui, quindi poi un'altra scena dall'altra parte della casa e di avere del nero in mezzo per non vedere lo spostamento dell'attore, quindi un discorso diverso da quello del teatro tradizionale, dove tu un attore con lo sguardo lo segui in tutta la sua dinamicità. Con quest'idea siamo riusciti a eliminare un elemento fondante del teatro: l'attore che veicola la visione. In *Twin Rooms*, appunto tramite l'uso del video, c'è stata proprio una ricerca per mettere a fuoco anche i particolari della scena, ma non solo per quanto riguarda un oggetto, come il semplice comodino, ma intendo anche per ciò che riguarda l'espressione degli attori. L'attore che in *Twin Rooms* ha lavorato con la telecamera ha dovuto lavorare in due direzioni: implosione dell'estetica per cui un attore deve enfatizzare tutti i gesti, tipica del teatro e che a noi non interessa, enfaticizzazione dei gesti stessi attraverso la telecamera. (Falcone, 2006: 110).

Altro elemento: la telecamera, accarezzando le superfici, si fa strumento tattile-visivo, scivola lungo le superfici dei corpi: il particolare diventa superficie riconoscibile solo perché appartenente allo statuto dell'icona, come fa notare Baudrillard in una sua riflessione sulla

pornografia (1979)²⁰⁵.

Ma è sulle tecniche di narrazione che è opportuno chiudere il cerchio in questa sede: il video, lo abbiamo detto, offre numerose possibilità alla sperimentazione ed è sull'asse temporale che si compiono le sfilacciate più eclatanti di questa composizione. Senza seguire un preciso modo d'impiego, viene utilizzato per: evocare i ricordi dei personaggi, sovrapponendosi alle azioni o correndo parallelo al loro svolgimento; creare *flash-backs* e sfasature temporali, per cui una scena descritta o evocata al principio si sviluppa alla fine dello spettacolo (quella del passamontagna, per esempio); evocare i sogni o i pensieri dei personaggi (il sogno hitleriano di Jack); disorientare lo spettatore rompendo il racconto con rotture a-significanti: si vede spesso la registrazione di un cucciolo che si affaccia sull'orlo della vasca da bagno; ma anche meglio orientarlo, accompagnando alcune scene con immagini pre-registrate che ne fanno meglio capire il senso; infine: enfatizza la portata semantica di un particolare, proiettandolo su più schermi. Il filtro azzurro che contraddistingue le immagini virtuali serve a creare un effetto di distanziamento, a ricordare che quello che scorre parallelo sopra al modulo abitativo è digitale, anche se appare iperreale. L'“occhio belva” della telecamera diventa un oggetto tattile, che riesce a penetrare nelle superfici dove normalmente la dimensione spaziale e prossemica del teatro non permette allo spettatore di entrare: il dettaglio. L'intersezione col procedimento filmico si ottiene con una organizzazione delle scene montate secondo le tecniche proprie del linguaggio cinematografico: oltre alla recitazione attoriale che, come già menzionato nella succitata intervista, viene minimizzata, eliminando la classica gestualità e declamazione tipiche del teatro, le scene vengono montate seguendo la

²⁰⁵ J. Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.

tecnica dei film, per cui abbiamo tagli, dissolvenze incrociate, effetti tendina e fluo, sequenze accostate secondo la logica del montaggio. Anche i richiami ad altri film sono un ulteriore attraversamento del territorio della settima arte: oltre alle citazioni dirette da Abel Ferrara, è la poetica dei registi menzionati ad influire nelle strategie di scrittura, per cui la dialettica che si instaura con tempo/spazio rimanda esplicitamente a Wong o a Lynch (senza dimenticare l'esplorazione di un *topos* che ci apporta numerosi esempi)²⁰⁶.

Questo ciò che concerne la dimensione formale del racconto, ma è sulla corrispondenza forma-contenuto che vogliamo soffermarci. Innanzitutto: la crisi che il concetto di identità sta attraversando negli ultimi decenni, per cui molti parlano di identità frammentata: come nei film di Lynch, a numerosi corpi corrispondono molteplici persone/identità, con scambi di voce, e fisicità in generale, che nello spettacolo trovano una ridondanza che abbiamo già evidenziato.

Ma è anche la funzione critica ciò che ci interessa ribadire: la denuncia non solo dell'ipertrofia dell'immagine a cui la società ci ha abituati, ma anche la violazione dell'intimità che i dispositivi ormai disseminati ovunque ci costringono a subire. L'occhio *voyeuristico* delle telecamere ci permette di entrare in territori che in altro modo non potremmo esplorare, ma Motus ci ricorda che se ci è permesso spiare ossessivamente l'altro, all'altro è permesso spiare noi: ce lo ricordano le telecamere di sorveglianza a cui il cameraman Vladimir si presenta, sottolineando il suo piacere nello scrutare frammenti delle vite di altre persone. Ci ricorda però anche, riprendendo le sue lacrime allo specchio, che il sensazionalismo può diventare lo sbocco di questa mania. Lo fa

²⁰⁶ Ne citiamo solo alcuni: *Grand Hotel* di E. Goulding (1932); il Motel Bates in *Psycho*, di Hitchcock (1960); il *Tropicana Motel* in *Heat* di P. Morrissey (1972); *Four Rooms* di Tarantino (1994); *Hotel Rooms* di Lynch (1992); *Hotel New Hampshire* di T. Richardson (1984).

presente anche allo spettatore, inquadrandolo e mostrandolo nella *room* digitale.

4. L'incontro con l' "universo" Jean Genet: primo esperimento con un testo drammatico

È ai ragazzi criminali che parlo. Gli chiedo di non arrossire mai qualunque cosa facciano, di conservare intatta la rivolta che li fa così belli (...). Chiunque per mitezza o privilegi cerchi di attenuare o di abolire la rivolta, nega a se stesso ogni via di scampo. Jean Genet, *L'infanzia criminale*

“*Splendid's* sta all'interno della storia di *Rooms* come *Un amore di Swann alla Recherche*” così il consulente letterario e musicale di Motus, in un testo apparso in uno dei libri autografi della compagnia (Scarlino, in Motus, 2006: 97). Abbiamo sottolineato, nel titolo del paragrafo, l'importanza dell'incontro con Jean Genet, cercando di rimarcare che non è il testo drammatico *Splendid's* a segnare questo segmento del percorso, ma l'autore stesso, le sue scelte, il suo coraggio, oltre, ovviamente, al lirismo delle sue parole: materiale denso, resistente, che si aggiunge al bagaglio del gruppo. *Splendid's* era già apparso durante la preparazione di Orfeo, come ulteriore suggestione: “è uno strano *noir* francese, dalla cifra filmica, un po' alla 'americana', con gangster e smoking sudati, come da copione. Cliché cinematografici che ben si innestavano nella tessitura dello spettacolo, che proprio sui cliché ironicamente insisteva” (Motus, 2006:

78). Messo da parte per qualche tempo, il testo è riapparso nel progetto *Rooms*, di cui rappresenta un suggello, nonché un anello di raccordo col prossimo seguente. L'opera di Genet è inseparabile dalla sua biografia: notoriamente figlio illegittimo di una prostituta, l'infanzia e l'adolescenza passate tra famiglie d'accoglienza ed istituti, nel 1947, dopo più di dieci condanne per furto, arriva quella definitiva che lo costringerebbe al carcere a vita, se non fosse che nel carcere ha iniziato a scrivere, apprezzatissimo dagli intellettuali parigini, che ne chiedono la grazia al presidente. Sartre in prima linea, che firmerà un tomo, intitolato *Saint Genet, comédien et martyre*, a chiudere la raccolta della sua opera omnia, primo esempio in cui la prefazione segue l'opera, addirittura superandola in spessore.

È la sua opera teatrale a renderlo famoso, coi temi del travestitismo e del tradimento sempre presenti, ma, bistrattato dalla Francia natale, sarà il suo impegno politico a produrre i testi che infiammeranno maggiormente il processo creativo di Motus che, dopo l'allestimento di *Splendid's*, primo esperimento con un testo teatrale *tout court*, rivolgerà il suo sguardo verso altri orizzonti. A proposito fa notare Franco Quadri, nel suo breve saggio ad introdurre l'edizione italiana del testo:

Anche davanti alla sua opera teatrale, Jean Genet si maschera: la snobba, la rinnega, la taccia da scrittura per commissione, la boicotta se viene rappresentata, ne vieta l'andata in scena, slavo poi lasciarsi magari catturare dalle prove, e subito contraddirsi, proporre all'improvviso irrealizzabili varianti, ricrearsi, scrivere ai registi lettere mirabili per i loro lirismo, per le intuizioni interpretative, per l'unicità attribuita a quello spazio per l'invenzione, dissociato da ogni rapporto imitativo della realtà (Quadri, 1995: 8).

E non è un caso, quindi, se abbiamo aperto questa sezione della nostra ricerca citando proprio le bellissime parole di Genet sulla rivolta, preferendole ad una introduzione diretta sul testo teatrale. Motus non si sente all'altezza del posizionamento rivoltoso assunto da Genet

soprattutto negli ultimi anni di vita: la soluzione sarà imparare dall'incontro e trasformare il proprio percorso in base anche a questa convergenza. E vedremo nei prossimi capitoli come questa "collisione" abbia influito sul viaggio del gruppo.

Cominceremo quindi tracciando un possibile raccordo con *Rooms*: "Genet non ha mai avuto un indirizzo, rivendicando il suo essere nomade, bastardo e omosessuale e per tutta l'esistenza fuori dal carcere ha sempre vissuto in stanze d'albergo, trovandovi anche la morte", affermano Daniela ed Enrico (Motus, 2006, 86) specificando il motivo che ha riportato sui propri altari il testo messo da parte. Il tema della morte unisce Genet al progetto *Rooms*: però mentre in quest'ultimo è affrontata come vigliaccheria e sotterfugio borghese, in Genet è un posizionarsi criminale di fronte alla autorità costituita, nonostante alla fine anche i personaggi dello scrittore cedano, come vedremo nella messa in scena, fedele al testo.

Non solo l'inesorabilità della morte, ma anche i temi del travestitismo e del tradimento, già tratteggiati in *Rooms* e presenti, come anticipato, in tutta l'opera dello scrittore francese, nonché la forse non da tutti compresa apologia del crimine, che più che un esaltazione del crimine in sé è un invito a scagliarsi contro la società borghese, con le sue ipocrisie e le sue istituzioni che altro non sono se non meccanismi di controllo. Citiamo un frammento tratto da *L'enfant criminel*:

Dato che ci si divide – ce lo siamo voluto, da quando azzardammo la rottura fra i non colpevoli che siete voi e i colpevoli che siamo noi, sappiate, è una vita che vi mantenete oltre la linea da cui credete di poterci tendere, senza pericolo e per vostro conforto morale, una mano soccorrevole. Quanto a me ho già scelto, starò dalla parte del crimine. E aiuterò i ragazzi a non tornare nelle vostre case, nelle vostre fabbriche, nelle vostre scuole, leggi e sacramenti, ma a violarli" (Genet, 1993: 10).

Genet è stato l'ennesimo, importante, incontro che influisce sulla

vita/arte di Motus, per cui, dopo aver presentato in generale il testo stesso e percorso il processo creativo, che per la prima volta parte con la formazione di un cast (“Ecco, ora hanno incontrato Genet, *Splendid's*: ma fanno proprio il testo? È una novità, anche questa. E ci saranno anche personaggi: ogni attore il suo personaggio. Ma siamo sicuri? Ma sono sicuri?” annota Renata Molinari in un altro breve saggio) (Motus, 2006: 96), ebbene, dopo aver tracciato le dinamiche compositive dello spettacolo, ci soffermeremo brevemente su alcuni frammenti della sua produzione più intensa e sentita, quella composta a cavallo del suo impegno con i Palestinesi e con le Black Panthers, anello di congiunzione con il progetto che seguirà: quello sulle orme di Pasolini.

4.1. *Splendid's*: “Il valzer dei tradimenti”

Come già introdotto, lo scrittore francese non amava particolarmente la sua produzione teatrale, tacciando alcuni manoscritti di essere stati creati solo per commissione o per bisogno di denaro²⁰⁷. Questa *pièce*, come fa notare ancora Franco Quadri, sembra composta “per specchiare il suo teatro miniaturizzandolo”, in effetti, come in *Haute Surveillance*, “è in questione la mitologia del crimine e l'idealizzazione anche fisica di chi esercita la violenza”, per cui bisogna ubicarsi al di qua o al di là della linea tra legalità e non, “tra due parti che la continua sfida rende contigue quando non omologhe, anticipando certe pagine di *Les Paravents*, oltre a precorrerne l'elogio del tradimento” (Quadri, 1995: 9).

²⁰⁷ L'editore italiano di *Splendid's* così ammette nella sua nota al testo: “Progetti, manoscritti e rifacimenti servivano a Jean Genet nei casi di bisogno, per riscuotere anticipi in contanti, in un mercato che egli affrontava con spirito fuorilegge”. *Splendid's*, destinato nel 1949 alla rivista “L'Arbalète”, uscirà soltanto postumo, nel 1986.

La *pièce* è ambientata al settimo piano di un Hotel, (che nella Francia di allora era un'altezza da grattacielo), dove sette gangster hanno rapito una ricca ereditiera americana, per chiederne il riscatto. La didascalia iniziale recita: “Ils portent le frac, une barbe de quatre jours. Ils sont dépeignés. Ils ne quittent jamais leur mitraillette, même pour danser. Ils ne se touchent jamais” (Genet, 1995: 18). Importante sottolineare questi elementi, che, come vedremo, saranno basilari per l'impianto della messa in scena di *Motus*:

Tra loro, in una banda di dilettanti pretenziosi rafforzata nella sua immagine da una situazione di impasse, è in atto una guerra di ruoli, che dissimula un contrasto sulle soluzioni con cui fronteggiare l'emergenza. L'assoluto con cui devono misurarsi è la morte, che li aspetta al traguardo ed è palpabilmente rappresentata, nella camera accanto, dal cadavere di una ricca americana, da loro sequestrata per estorsione e rimasta uccisa per sbaglio (Quadri, 1995: 10).

I sette criminali hanno infatti già ucciso la ricca ereditiera, e sarà proprio il tentativo di tenere nascosta questa notizia a scatenare il gioco di travestimenti che sfocerà in una scena che richiamerà alla mente, ai conoscitori dell'opera del drammaturgo, la più celebre scena de *Le Balcon*: Jean – Johnny, l'intellettuale del gruppo, il più anziano, quello che muove i fili dell'azione come un regista interno, sarà costretto a vestire i panni dell'ereditiera ed affacciarsi al balcone per farla credere ancora viva. Quello che lo stesso Quadri definisce “il valzer dei tradimenti” è già scattato: la radio, raccordo tra interno ed esterno, segue gli eventi narrandoli sia ai gangster che seguono il notiziario dall'hotel in cui si sono auto-intrappolati, la folla fuori ascolta famelica di nuovi risvolti, impaziente soprattutto di sapere cosa succederà al poliziotto che, pensano, sia preso in ostaggio: rappresentante della legge, questi passerà prima dalla parte della banda, per poi, con un ulteriore rocambolesco cambio di ruoli, ripassare dalla parte dello Stato, uccidendo Johnny e simbolizzando, molto

probabilmente, “la dialettica negatoria dei valori costituiti” (Quadri, 1995: 11).

Importante sottolineare un aspetto del testo: come nella citata didascalìa, la danza assume un valore fondamentale per la *pièce*: gli uomini danzano, senza mai toccarsi, in un gioco di ruoli che trova la sua migliore allegoria proprio in questo valzer ritmato che ne scandisce i movimenti e le azioni, esaltandole e sottraendone l'essenza al solo dialogo verbale: è la prossemica a determinare il *plot*, nonché la rappresentazione di ciò che è, o potrebbe essere:

Scattato il meccanismo del travestimento, il peso dell'azione si trasferisce riti del corteggiamento, alle simbologie del potere, alle versioni da consegnare alla storia; ma i costumi e le parole contano ormai più dell'identità. È il teatro ora a determinare le regole; la finzione, anche sessuale, si impone alla realtà nel balletto dei manichini (Quadri, 1995: 12).

Ma d'altronde Genet ci ha abituati in tutta la sua produzione drammatica a questi passaggi tra finzione e realtà, giocando, e divertendosi, con l'elemento meta-teatrale.

4.2. Il lavoro sul testo: dalla messa in scena al film

Dunque il testo di Genet rientra nella traiettoria di *Motus* dopo due anni di giacenza in qualche dimenticato scaffale: il gruppo decide di metterlo in scena ambientandolo in un vero hotel per controbilanciare l'artificialità delle altre produzioni di *Rooms*. A Roma, tramite il Teatro Valle, viene offerta una suite del Grand Hotel Plaza e “non potevamo immaginare nulla di più perfetto”. Pensare di ambientarla su un

palcoscenico era sempre sembrato forzato: “è una pièce nata per essere affogata nel lusso e nello spreco, unico scenario possibile per le dinamiche di lotta e morte che la governano”, aggiungono Daniela ed Enrico, ormai registi del gruppo (2006: 78).

Dopo un sopralluogo nella suite, si forma il *cast*: per la prima volta attori che interpreteranno dei personaggi: Enrico decide di assumere il ruolo del capobanda più anziano Mr Scott (dopo due anni di assenza dalla scena); Dany Greggio sarà il suo vice fedele, Jean; Vladimir Aleksic sarà Bob, Damir Todorovic Riton e il francese Renaud Chauré il perfido bravo. Tommaso Maltoni, tecnico della compagnia, sarà Rafale, personaggio da cui la banda prende il nome (significa raffica). Al WorkshopforRooms di Mondaino si incontrano, e incorporano, il giovane Daniele Quadrelli, che sarà Pierrot, nonché l'appena diplomato alla Paolo Grassi Francesco Montanari, che sarà il poliziotto.

Con Luca Scarlini si crea un gruppo di ricerca su Genet e la sua “identità in fuga”: il consulente letterario istruisce il *cast* con dati storici sulla legione straniera, su rituali e tatuaggi, sulla vita in carcere e sul travestitismo. *Journal d'un voleur* ed il film *Un chant d'amour* sono materiali fondamentali. Si guardano alcuni documentari, tra cui una “straordinaria intervista data alla Bbc nel 1982, dove Genet, incalzato da un intervistatore funesto quanto insulso, rovescia il sistema televisivo chiedendo che tutta la troupe venga inquadrata e che il giornalista maldestro smetta di comportarsi come un poliziotto” (Motus, 2006: 79).

Dopo lunghe discussioni a tavolino, si iniziano le prove nel capannone della compagnia: lo spazio è stato tracciato sul suolo per permettere di muoversi seguendo le originali spaziatore della suite. I risultati saranno all'inizio deludenti, ma l'inserimento della danza e del ritmo, ancora una volta nel percorso di Motus, saranno cruciali: ancora il corpo protagonista, ancora il ritmo a determinare l'andatura di un *plot*

narrativo che, più che rispettare lo svolgimento verbale e dialogico, si appoggia su originali dinamiche compositive che, seguendo il consiglio dello stesso Genet, fanno della prossemica e della danza in generale il fulcro dell'opera: fino alle ultime prove il testo sembra non fuoriuscire dalla messa in scena che, forse per la novità rappresentata nel percorso del gruppo, si rivela troppo "verbosa" e non fluisce. È proprio il ricorso alla danza che accende la scintilla e fa animare la finta suite: la Rafale diventa una vera banda.

Veniamo dunque allo spettacolo. Ne citiamo alcuni frammenti ricostruiti dal racconto di Renata Molinari:

Grand Hotel di Rimini: un luogo che a nominarlo subito vieni invaso dai ricordi: ricordi di altri, immagini di finzioni e poesia. Prima di tutti Fellini, naturalmente (...). Effetto dei luoghi che agiscono sull'immaginario. Nel luglio del 2002 agli ospiti e visitatori del Grand Hotel si unisce una schiera di "lavoratori" teatrali. Non hanno divise, non hanno glamour, solo una tesserina plastificata appuntata sugli abiti" Intanto si spostano e cancellano i nomi prenotati, telefonate di servizio: "No, non c'è più posto" (Molinari, in Motus, 2006: 96).

Lo spettacolo, pensato per essere eseguito di fronte a soli venticinque spettatori per volta, inizia quindi già al di fuori della stanza: nella *hall* il pubblico viene letteralmente rapito, portato ad attraversare i corridoi e condotto, dopo un viaggio in ascensore, nella suite del settimo piano (non è dato sapere se vero o fittizio). Gli spettatori non riconoscono subito, in quei giovanotti "eleganti, in doppiopetto scuro, pettinature impomatate un po' retró, forse anche una goccia di acqua di colonia" (Molinari, in Motus, 2006: 96), così *glamour*, insomma, i protagonisti dello spettacolo a cui stanno per assistere: si crea un primo effetto di spaesamento.

Li seguono, arrivano in una stanza dove sono state sistemate delle sedie per permettere loro di assistere all'azione, tenendo una posizione

che li immerge in essa, ma che mantiene una certa distanza: l'artificiosità di *Rooms* si trasforma qui in una performance la cui vicinanza prossemica con lo spettatore sarà una delle cifre stilistiche.

Seduto in poltrona, tornando ancora alla ricostruzione di Renata Molinari, un capo dirige i movimenti: è elegante e autorevole. Accanto a lui una radio informa di quello che succede nell'albergo creando un filo con l'esterno. Chi è dentro sa che l'ereditiera di cui si chiede il riscatto è già morta: il pubblico non solo è immerso nell'azione, ma se ne sente complice.

Bisogna farla apparire viva quest'ereditiera: come già rimarcato, il gioco di ruoli, il complesso gioco delle apparenze, fa scattare la dinamica dell'azione, la danza del potere in cui ognuno vuole assumere il protagonismo. "Bisogna far apparire vivi i morti, per fare teatro", incalza Molinari nel suo breve articolo. Intanto gli attori ballano, nello spazio angusto, con le mitragliette sempre al collo e la consapevolezza che le loro ultime ore di vita stanno passando senza che niente ne blocchi, o sblocchi, la fatale via d'uscita. Anche i fiori che offrono alle signore in sala hanno un alone di putrefazione. Tango, ancora passi di danza, "il corpo a corpo è violento come le smagliature sulle calze della signora". Il tappeto sonoro, come sempre perfettamente ricercato e calibrato, accompagna l'azione con tristi moniti:

Il cupo monito del *Requiem* di Mozart, come nelle pagine della pièce, accompagna il rapporto di seduzione tra i media e i criminali, laddove la radio è lo specchio oscuro delle azioni dei personaggi, accompagnamento musicale per un fasto d'accatto, in cui le dorature degli ambienti sono posticce come le motivazioni dell'agire. Di fatto, l'unica forma estetica data come sicura è quella della "rafale", al mitica raffica sparata contro l'ordine costituito o il vuoto della propria posizione" (Scarlini, in *Motus*, 2006: 97).

Allo spettacolo è seguita la produzione di un film: era un passaggio

quasi inevitabile. In effetti già con *Twin Rooms* l'entrata dell'universo cinema nel linguaggio e nelle strategie compositive della compagnia ha portato ad un lavoro sui personaggi che, seppur nella prima produzione sfociava in dinamiche indesiderate, raggirate con la meta-fiction. Col riferimento diretto al cinema si è passati al dialogo in scena, fondamentale approdo, che mantiene pur sempre le caratteristiche proprie di una sceneggiatura, ossia battute corte ed incisive. Il passaggio a *Splendid's. Note per un film* non è stato facile: in un primo momento si è riscritta l'intera partitura delle azioni, cercando una versione differente da quella teatrale, ma la trasposizione non funzionava, c'era bisogno di una riscrittura totale sia a livello verbale che gestuale. Decidono allora di mantenere intatti i luoghi e gli ambienti dell'azione, nonché l'impianto generale della messa in scena, lavorando soprattutto sul piano delle riprese: pur non introducendo grandi cambi strutturali si è scelto di operare delle zoommate che non evidenziassero troppo dettagli e primi piani, per cui era necessario reimpostare cinematograficamente l'azione, e si è lavorato con carrelli e altre strumenti che rendessero su un piano medio.

5. Ultima (momentanea) tappa del viaggio, in una “prigione d'amore”

Il “progetto Rooms” si chiude con un piccolo, ma fondamentale evento, presentato come unica replica al Festival di Santarcangelo del 2002 ed intitolato *Il tempo sembra passare, il mondo accade*, performance di 30' con Mario Ponce-Enrile, un ragazzo filippino, *break dancer*, con cui

si lavora su alcuni frammenti di *Un captif amoureux*, uno degli ultimi testi di Genet. Vedremo nel prossimo capitolo che questa nuova dimensione politica apportata da Genet sarà non solo l'anello di congiunzione con Pasolini, ma l'apertura verso quello che si stabilirà come tappa più propriamente politica all'interno del percorso del gruppo che definiremo come "lo spostamento dello sguardo verso Sud" seguendo le stesse parole di Motus.

E proprio per questo menzioniamo questa produzione, unica e breve, ma pietra miliare, anzi, spartiacque anche della nostra ricerca: si chiude con una squallida stanza d'albergo, probabilmente simile a quella parigina in cui Genet è stato trovato morto, che diventa un piccola luce, sempre più piccola, fino a che allo spettatore è dato di vedere solo il percorso fatto dal camion, disseminato di fogli A4 bianchi, note struggenti di jazz a suggellare il vuoto, a cui si sovrappongono rumori di guerriglia. Già, guerriglia. Nel suo soggiorno tra i fedayn palestinesi, Genet vive uno sconvolgimento che lo spingerà ad appartarsi dall'Occidente, scopre "lo sguardo del guerriero che, all'opposto di quello del soldato succube e inconsapevole, è glorioso e sereno" (Motus, 2006: 86).

Genet non appare per caso in questo punto del nostro tracciato: *Splendid's* diventa quasi una nota secondaria: "la forza degli eventi in Medioriente ci spinge a leggere questo Genet", che prende le distanze da quello teatrale, nonostante anche in quelle sue creazioni risuoni forte il suo grido anti-borghese, per "coprire di merda, con la loro merda, l'immagine troppo bella che si erano fatti di noi". Fatti i conti con questa *full-immersion* tra le braccia dell'Occidente agonizzante, è il momento di volgere "lo sguardo verso Sud", di puntarlo verso i giovani occhi fieri che avevamo già incontrato nelle pagine di *L'enfant criminel*:

Il male. Io capisco bene questa volontà, questa audacia nel perseguire un destino contrario a tutte le regole. Il giovane criminale è colui che ha forzato

una porta su un luogo proibito. Vuole che questa porta si apra sul più bel paesaggio del mondo, esige che il bagno penale che ha meritato sia feroce. Finalmente degno della fatica che ha fatto per conquistarlo. Da qualche anno uomini di buona volontà tentano di addolcire la situazione carceraria. Si concede insomma ai criminali una vita simile alla più banale. La chiamano rigenerazione. La società tenta di rendere inoffensivi gli elementi che tentano di corromperla. Sembra che voglia diminuire la distanza morale tra la colpa e il castigo, o, per meglio dire, il passaggio dalla colpa all'idea di castigo. È evidente che una simile idea non mi commuove affatto (Genet, 1993: 9-10).

Motus ammira questo impegno dello scrittore e, come già menzionato, decide di imparare dalla sua vita la lezione che riempirà nuovamente il proprio bagaglio: non ha la forza di andare sul campo, come lui ha fatto per l'inferno di Chatila, ma userà la propria arma migliore, il teatro, per caricare di un nuovo significato la parola "rivolta". Chiudiamo questo cerchio con una citazione che riprende le parole, sublimi a nostro avviso, con cui abbiamo introdotto questa parte su *Splendid's*, estrapolandole da *L'enfant criminel*, (scritto nel 1948 e tradotto in italiano solo decenni dopo):

Non conosco altro criterio per la bellezza di un atto, di un oggetto, di un essere, se non il canto che mi suscita, e che traduco in parole per comunicarlo: è il lirismo. Se il mio canto è bello, se vi turba, vi azzardate forse a dire che quanto l'ispira è cosa vile? (...) il moto che conduce un giovane al crimine o al delitto, io, per me, lo chiamo con un altro nome. Ci vuole faccia tosta, un bel coraggio, per opporsi a una società così forte, a istituzioni rigidissime, a leggi garantite da una polizia la cui forza è tanto nel timore favoloso, mitologico, informe che insinua nel cuore dei ragazzi, quanto nella sua organizzazione. Ciò che li porta al crimine è un sentimento romanzesco, e cioè di proiettare se stessi nella più magnifica, più audace, infine più pericolosa delle vite (...) e mi domando se non li perseguitate per dispetto perché vi odiano e vi abbandonano (...). Se i cattivi, i crudeli, rappresentano la forza contro cui lottate, questa forza del male vogliamo essere noi. Saremo la materia che resiste, senza cui non ci sarebbero artisti (Genet, 1993: 16-18).

“La materia che resiste, senza cui non ci sarebbero artisti”: è qui che

stabiliamo le coordinate per le prossime tappe che ci aspettano, segmenti di cui le parole appena citate di Genet potrebbero rappresentare un manifesto.

Abbiamo attraversato più di un lustro del percorso di Motus, fase in cui la sperimentazione formale, il discorso critico sul mondo sempre impostato con ironia, la multidisciplinarietà hanno rappresentato la cifra stilistica del gruppo.

L'entrata dell'universo Genet pone nuovi quesiti di fronte alla compagnia, che si chiede sulle valenze che la propria pratica artistica può assumere rispetto alla società sempre più in caduta libera. Vedremo nei prossimi capitoli che sarà un'inquietudine che si risolverà con nuove e coraggiose soluzioni.

TERZA PARTE

DALLA SVOLTA POETICO-

POLITICA AL TERRORISMO

POETICO

Capitolo VI
**“Lo spostamento dello sguardo verso
Sud”**

1. Dal teatro “poelitico” alla “svolta poetico-politica”: il progetto Pasolini

L'incontro con l'opera di DeLillo, coscienza critica d'America, ha gettato le basi per il confluire, nel moto incessante del gruppo, della coscienza critica di Francia, Genet, che introducendosi come autore del primo testo drammatico su cui Motus lavora compiutamente, si è poi rivelato fonte per un nuovo approccio col teatro, ma soprattutto come bagaglio esistenziale ed intellettuale che segnerà fortemente i risvolti del percorso che stiamo analizzando. Dal progetto *Rooms* passiamo al progetto che prende il nome dall'autore che lo ispira e a cui è dedicato: Pasolini, coscienza critica d'Italia tra le più incisive del dopoguerra e che rappresenta un incontro quasi obbligato e sicuramente per nulla casuale. La commissione arriva dalla Francia, paese che ha tanto apprezzato l'opera del poeta la cui voce è stata non solo ideologicamente controcorrente, ma soprattutto impregnata di passione verso il subproletariato urbano e rurale nazionale e, come per lo scrittore francese, con uno sguardo rivolto oltre i confini e la cultura europei. Questo è l'elemento che caratterizzerà la seconda parte della nostra investigazione, che abbiamo intitolato, prendendo in prestito l'espressione da uno scritto di Motus, “Lo spostamento dello sguardo verso Sud”, convinti che sia uno dei fattori cardine nel tratteggiare una nuova nozione di teatro politico.

Il progetto *Pasolini*, costituito da un dittico, *Come un cane senza padrone* (2003) e *L'ospite* (2006), si configura come raccordo con quello precedente e come anello di congiunzione col successivo, nuova ed ennesima sfida sperimentale: l'incontro con “l'universo Genet”, propiziato

dalla messa in scena di *Splendid's*, primo testo drammatico nella teatrografia di Motus, si è rivelato come una sorta di ponte che ha portato il cammino del gruppo in un territorio finora direttamente inesplorato, ma forse già indagato da lontano con lo sguardo. Trattasi di uno spazio caratterizzato da prese di posizione più esplicite per ciò che riguarda il discorso critico sul mondo, ideologicamente marcato da una dialettica con la società in cui predomina la coscienza delle ingiustizie e soprattutto il desiderio di mettere in luce una bellezza altra, senza ipocrisie e buonismi di sorta. Da un teatro dell' "essere politico" ad uno del "dire politico", per tornare di nuovo alla terminologia suggerita da Mango: "per Motus è doveroso interrogarsi, tramite il teatro, sul momento politico attuale, oggi che tante riflessioni sulla società dei consumi e la vita politica in genere, elaborate da Pasolini, hanno assunto una valenza quasi profetica" (Motus, 2006: 130).

Anche la nostra investigazione sulle tracce di Motus si muove, conseguentemente, da una *cit * caratterizzata da una ricerca formale forte, che sgombra il campo dalle etichette ideologiche pur senza rinunciare ad affrontare l'assurdit  insita nella "evoluzione" della nostra agonizzante societ , ad una realt  indirizzata con sforzo sempre maggiore verso un "discorso critico sul mondo, con la prospettiva del suo cambiamento" (Mango, 2012: 32). Ci addentriamo dunque nella *cit  de lutte politique*, realt  che, al contrario della prima *cit *, rinviene nella riaffermazione del progetto critico della Scuola di Francoforte una necessit  che va di pari passo a quella dell'arte, componente del progetto critico e della lotta politica.

Confluiscono nella scena elementi non propriamente teatrali, per  questa volta saranno assolutamente inediti: "faire entrer le dehors au th atre", e per "dehors" intendiamo una realt  che il gruppo ha sempre affrontato col filtro della testualit  letterario-filosofica o cinematografica,

mentre questa volta il mondo sarà esplorato con lo sguardo diretto, audacemente spinto nelle periferie romane e napoletane dove si incontreranno quelle fasce subalterne che acquisteranno ancora più valore nel progetto seguente.

1.1. Da Genet a Pasolini. Riton, *Raton* e *Rital*

I raccordi tra Genet e Pasolini sarebbero tanti, lontano dalle facili etichette che ne inquadrano la sola dimensione di “scrittore omosessuale”, ma ne sottolineiamo qui solo alcune linee, estrapolate dagli scritti autografi della compagnia e da uno sguardo d'insieme sulla opera di entrambi e che ci condurranno compiutamente verso l'analisi del progetto *Pasolini*. In primo luogo quello che Motus definisce “passatismo”, ossia quello sguardo all'indietro alla ricerca di un sentimento erotico capace di sfociare in impegno politico: entrambi durante l'infanzia vivono un trauma che può essere definito come una sorta di cacciata dall'Eden. Se Genet passa da un riformatorio all'altro accusato di furto, Pasolini fu tacciato di oscenità, causando queste incriminazioni in entrambi un senso di esclusione e soprattutto di inadattabilità.

Per Motus l'erotismo è “la porta d'accesso” a questa forma d'autenticità sublimata con un certo senso di incoscienza, quella che spinge i “ragazzi di vita” pasoliniani o i giovani malviventi genettiani alla ricerca di un'esistenza rocambolesca e romanzesca. Per i due autori, l'amore nei confronti di giovani popolari, criminali ed immigrati si traduce in una rivisitazione della propria memoria, intesa come reminiscenza di un passato perduto e rimpianto. E, naturalmente, parlando di eros si finisce

sempre per implicare *thanatos*, per cui le loro opere si configurano come caratterizzate da una fluttuazione continua tra un eros liberatorio e porta d'accesso ad una altra dimensione conoscitiva ed uno pagano e irrazionale. A questa doppia valenza dell'erotismo si aggiunge un ulteriore livello, quello di *thanatos*, inteso come sfida al potere e all'autorità costituita.

Noi individuiamo un altro elemento di raccordo essenziale, che è poi il nucleo da cui si dilaterà la ricerca di Motus a venire e che ha dato il titolo al capitolo: i viaggi che entrambi gli autori hanno compiuto attraversando terre lontane quanto esotiche come il Medio Oriente, l'Africa, l'India, allargando quindi la propria prospettiva, spingendola non solo verso il passato, ma anche verso il superamento dei confini nazionali e abbracciando le giovinezze del Sud del globo (e parliamo al plurale per sottolinearne l'eterogeneità), condannate dall'evolversi delle politiche economiche internazionali all'appiattimento ed all'impoverimento non solo materiale. Già lo sottolineava Pasolini in *Empirismo Eretico*, dove si riferiva all' "entropia borghese" tacciandola di star diventando, come dirà in una lettera a Moravia in appendice a *Petrolio* "la forma razziale dell'umanità":

(...) la borghesia sta trionfando. Sta rendendo borghesi gli operai, da una parte, e i contadini ex coloniali dall'altra. Insomma, attraverso il neo-capitalismo, la borghesia sta diventando la condizione umana. Chi è nato in questa entropia, non può in nessun modo, metafisicamente, esserne fuori. È finita. Per questo provo i giovani: essi sono presumibilmente l'ultima generazione che vede degli operai e dei contadini: la prossima generazione non vedrà intorno a sé che l'entropia borghese" (Pasolini, 1972: 126).

Lo stesso sottolineava in un precedente saggio, intitolato *Rital* e *Riton*, mutuando i nomi dal dispregiativo che i Francesi usavano verso la comunità mussulmana ("riton": da *raton*, topo) e per assonanza

(linguistica, ma anche ideologica, evidentemente), verso gli Italiani, “les ritals”. Trattasi di quel “decentramento radicale” su cui già Dort aveva posto l'accento: “una specie di decentramento generale è entrato a far parte del presente” (1975: 199): l'Europa non è più il centro del mondo, ma diventa una delle sue parti “e precisamente non la più importante”, e questo porta come conseguenza un cambio anche nelle coordinate rappresentative. Se col teatro di Brecht e Piscator, o col realismo in generale, il subalterno era diventato nuovo protagonista, per cui le lotte operaie, i problemi relativi al vivere quotidiano facevano cambiare la fisionomia di una classe sociale che sul palcoscenico aveva sempre incarnato più che un personaggio un tipo, quello rustico, rozzo, contraltare degli animi più elevati: nobili prima, borghesi poi. Ebbene, l'asse si sposta ulteriormente: non più lotta di classe nelle periferie europee, ma “spostamento dello sguardo verso Sud”, verso i destini delle popolazioni che hanno subito il colonialismo e che l'Europa inizia a scoprire sempre più densamente ed acutamente: se Genet ci propone le lotte dei *fedayn* palestinesi, Pasolini andrà in India a scoprire la bellezza dei paria, “intoccabili” per definizione. Perché la questione risiede proprio qui: trovare la bellezza in quel soggetto che l'immaginario collettivo etichetta come “altro”.

Siamo posizionati in un momento in cui l'asse tematico si sposta, come rileva la Scuola di Francoforte, e si libera di ogni residuo legato alla filosofia marxista sulla lotta proletaria (operaia), piazzando lo sguardo “dans tous les sujets de la civilisation mais surtout dans les fous, les délinquants et les rebelles "noirs" » come afferma Horkheimer, della cui riflessione si serve ancora Hamidi-Kim per concludere: “Ce processus par lequel la figure de l'exclu, du marginal, vient supplanter celle du prolétaire, et tend à la faire passer à l'arrière-plan, nous paraît primordial, de même que cette évolution du marxisme dans les années 1960” (Hamidi-Kim,

2007: 60). A questo punto si incastra perfettamente la seguente riflessione di Romeo Castellucci contenuta nel saggio intitolato “Etica ed Estetica” (editato per la prima volta in una monografia autografa della Societàs Raffaello Sanzio e ripreso in *Passione e ideologia*):

Insomma: è l'estetica che produce l'etica. Pensare il contrario significherebbe, per me, lo svanire di ogni emozione e l'instaurarsi di quella pedagogia zuccherosa, troppe volte sentita nei convegni dei buoni sentimenti. Il solo modo di giudicare è, per me, la bellezza. E una cosa è bella per me, per te, solo quando ti porta via, dove tu non sai, dove non ti saresti mai aspettato di essere. La bellezza è violenta e disarmante come un lampo o una scossa. Non è giusta, la bellezza (...). In questi anni di inconsapevole aporia del linguaggio comune, che tenta con ogni mezzo di conquistare gli animi con sistemi volgari ed edificanti, mi sono accorto che ciò che mi commuove è una bellezza non conciliata, non positiva (Castellucci, 2001: 306).

E con questa menzione chiudiamo la quadratura del cerchio di questo breve tentativo di raccordo sui due autori, ancora una volta citando Pasolini e tornando a ribadire l'ultimo elemento che congiunge il loro pensiero e che ci riporta alla prima citazione di Genet trascritta per il progetto *Rooms*. Pasolini dice, infatti:

La Mafia, per esempio, è esecrabile nel momento in cui il suo vertice si confonde con il Potere centrale: ma laddove è decentrata, e cioè in basso, non mi sembra affatto così esecrabile. Un “picciotto” fa una cattiva scelta, va bene: ma qual è l'alternativa a tale scelta? Essere buon cittadino di che paese? (Pasolini, in Anzoino, 1974: 8).

È un concetto di bellezza che, vedremo, s'instaurerà nel percorso che stiamo analizzando e che diventerà sempre più preponderante: Motus si inoltrerà in una ricerca della poesia che si andrà ad insinuare tra campi rom e periferie industriali cercando di mettere in luce come questa diversità non corrisponda alle sfaccettature cariche di risvolti negativi che i media cercano di propinarci.

1.2 Pasolini: “Prima passione, ‘ma poi’, ideologia, o meglio, prima passione, ‘e poi’, ideologia”

Dunque questi sono alcuni degli elementi di continuità che legano Genet a Pasolini, in cui abbiamo evidenziato come l'amore per l'innocenza della giovinezza sia il nucleo fondante da cui si sviluppa un sentimento politico volto verso la difesa delle scelte dei *Ragazzi di Vita* contro ogni ipocrita perbenismo borghese, per cui: “Prima passione, ‘ma poi’, ideologia, o meglio, prima passione, ‘e poi’, ideologia”, chiosava Pasolini a proposito del suo saggio intitolato, appunto, *Passione e Ideologia*, rimarcando quanta importanza avesse l'amore rispetto ad ogni discorso patinato (ed incrostato) da fattori ideologici di cui, peraltro, non si fidava più²⁰⁸.

Urge, quindi, sottolineare quanto la figura di intellettuale incarnata da Pasolini sia coerente non solo al nostro discorso sui contenuti, ma legata soprattutto a quell'universo esterno alla produzione discorsiva, rappresentato dal rapporto con le Istituzioni, che nell'Italia degli anni del “boom economico” e, successivamente, degli “anni di piombo” voleva dire “tessera di partito” e conseguente appoggio in ogni sfera del proprio

²⁰⁸ Pasolini, “comunista che vota PCI”, si è definito in varie occasioni come un orfano delle ideologie, deluso dalla sinistra, nonché dal subproletariato stesso, che sta evolvendo assumendo tutti i tratti della borghesia e che lui stesso si era affannato a difendere: non usando i soliti mezzi (soliti comizi o propaganda, incitazione quasi alla violenza), ma dotandolo di una dignità e di uno spessore poetico che si configurano come materia base e tassello che caratterizza tutta la genetica della sua produzione letteraria, da *Ragazzi di vita*, e cinematografica, da *Accattone* in poi.

percorso creativo²⁰⁹. Cominciamo citando, a questo proposito, una sua poesia circa il ruolo dell'intellettuale, scritta nel 1972 e intitolata *Versi buttati giù i fretta* (in Porta, 1979: 305 - 306):

Non sanno vedere
la trasformazione
degli operai, perché
non hanno nessun interesse per gli operai.

Non si accorgono
delle facce dei ragazzi
perché non hanno alcun interesse
per i ragazzi (non hanno neanche

occasione di vederli).
Spesso mi sento stringere
il cuore di fronte alla santità
della gente: in fondo

accontentarsi di mille lire di più
in sacoccia, è una forma
di santità. Ma mi sento
anche stringere il cuore

di fronte alla paura
degli intellettuali comunisti,
a essere anche un poco,
o solo idealmente, disubbidienti.

Guardano con uno spavento
misto di ammirazione o odio
chi osi dire qualcosa di opposto
all'opposizione istituita.

209 L'impegno di Pasolini non si manifestava solo in ambito puramente letterario, ma anche con la volontà, esplicita, di far luce su alcune vicende buie della nostra storia recente: a proposito delle bombe che nei '70 hanno fatto centinaia di morti (Piazza della Loggia a Brescia e Italicus) e su cui i media ufficiali depistavano l'opinione pubblica, Pasolini affermava di "conoscerne i mandanti", non riferendosi certo ai presunti terroristi della destra o della sinistra estrema e anticipando, ancora una volta, le ricostruzioni postume sulla cosiddetta "strategia della tensione". Sul proprio schieramento politico ha sempre dichiarato di votare per il PCI, ma senza legami ufficiali col partito (il che vuol dire senza una "tessera" che ad esso lo legava), e questo ha significato non solo non godere degli aiuti derivanti da un esplicito posizionamento con un partito o con l'altro (parliamo di partito, non di posizionamento, e questo è già paradigmatico), ma addirittura non essere appoggiato di fronte alle calunnie ed alle denunce per oscenità, rimorso che la sinistra ha ulteriormente ingigantito immediatamente dopo alla "scenificazione" della sua morte, avvenuta nella periferia ostiense ufficialmente per mano di un ragazzino che avrebbe cercato di molestare e, nei decenni successivi, rivelatasi ben altro.

Mi chiedo che cosa temono.
Si tratta dell'antica paura
di essere lasciati indietro dal branco?
Si tratta di umiltà?

Sulla questione dello schieramento ideologico dell'autore-regista friulano abbiamo già menzionato il saggio di Ricordi in *Passione e ideologia*, di cui estrapoliamo il seguente frammento:

[...] violento e appassionato assertore di una libertà culturale, di una "diversità diversa", di un teatro politico "non di chi la pensa come me"; ovvero del fatto che "i tempi di Brecht siano assolutamente finiti", e soprattutto accusatore deciso, nel suo dramma intitolato *Calderón*, di tutti coloro che siano dediti ai cosiddetti "balletti brechtiani dei marxisti amari". Rileggere quel testo, e insieme tutto il teatro e l'idea teatrale di Pasolini, certamente potrà essere assai istruttivo per cercare di incamminarci verso una nuova strada, per segnare una nuova epoca dell'impegno teatrale che, come in Schiller, si possa dire "etico-estetica", e non più ideologica, come a mio avviso è stato (in maniera difficile e complessa da interpretare, ma di fatto è stato così) nel XX secolo (2012: 107).

Abbiamo introdotto, con questa piccola digressione sul ruolo dell'intellettuale, un tema con cui abbiamo già aperto nel profilo storico e che vedremo più dettagliatamente nel prossimo capitolo, ossia l'organicità dell'*intelighenzia* rispetto al Potere, per cui lavora sia nel creare il consenso che per mantenerlo: è il concetto di egemonia formulato da Gramsci, posizione questa dell'intellettuale asservito alle classi dirigenti, da cui Pasolini prende le distanze. In effetti il nostro autore in questione è stato un intellettuale non solo contro-corrente rispetto alla sinistra (anche estrema) di allora, di cui si riconosceva parte ideologicamente, ma di cui non condivideva tutte le azioni (basti menzionare qui i suoi commenti dopo

gli scontri di Valle Giulia)²¹⁰, ma così perspicace osservatore dei cambiamenti sociali da anticiparne i futuri risvolti in più di una occasione (il più importante: il “nulla sociale” in cui intere fasce della popolazione italiana, e non solo, hanno finito per “sprofondare”)²¹¹. Innanzitutto sulla “questione linguistica”: l'italiano, diffuso attraverso i mezzi di comunicazione di massa, televisione *in primis*, stava soppiantando i dialetti, espressione linguistica popolare destinata ad essere sostituita dalla lingua “della rivoluzione industriale, borghese, della tecnologia, dell'azienda”²¹². Affermava questo già nel '64 (Pasolini, 1972: 23). E in un' intervista, dieci anni dopo:

Lo dico sinceramente: non conosco niente di più feroce della banalissima televisione: le leggi che regolano una trasmissione televisiva sono tra le più ferree e intransgredibili che abbia mai conosciuto l'umanità: la Santa Inquisizione non è nulla in confronto. E la repressione che essa opera nell'intimità di ogni cittadino è la più immedicabile che mai si sia sperimentata: la costruzione e la conferma della falsa idea di sé – con conseguente sviluppo di quello che Laing chiama “sistema del falso io” e gli esiti schizoidi sono irreversibili. (...) Mai il mondo è stato tanto “regresso” (gli Anni Cinquanta in tal senso erano anni della classicità), e di conseguenza tanto nevrotico e duro, moralistico e infelice (Pasolini, in Anzoino, 1974: 5).

210 Gli episodi del '68, che vedono violentemente contrapposti a Valle Giulia polizia e studenti, furono definiti da Pasolini come una “guerra civile”: da un lato borghesi giovani e buoni e dall'altro borghesi vecchi e cattivi. La rivoluzione per Pasolini dovrebbe essere permeata dalla lotta di classe: operai e contadini da una parte e borghesi dall'altra.

211 Proprio su quest'aspetto profetico della voce di Pasolini, Motus afferma: “Fino a una decina d'anni fa avevamo non po che remore sugli allarmismi di Pasolini, che ci sembravano termini da predicatore millenaristico... Oggi, di fronte allo sfacelo politico/consumistico/televisivo italiano, dobbiamo assolutamente ricrederci e tornare a riflettere su quanto la semplice parola Petrolio significhi rispetto al binomio possedere/essere posseduto. Ma non solo” (Motus, 2006: 112).

212 Sul potere omologatore della lingua nazionale affermava in *Empirismo Eretico* (1972: 23): “La nuova stratificazione linguistica, la lingua tecnico-scientifica, non si allinea secondo la tradizione con tutte le stratificazioni precedenti, ma si presenta come omologatrice all'interno dei linguaggi”. Nell'ultimo periodo arrivò ad accusare l'omologazione linguistica, perpetrata attraverso i *media*, di “genocidio” nei confronti delle secolari civiltà sottostanti ai dialetti.

Pasolini era un osservatore così attento che anche i discorsi “preconfezionati”, materia su cui inveivano operai e studenti ai partecipati convegni organizzati dall'allora PCI, non lo convincevano: il suo sguardo andava sotto alla superficie delle cose, (per citare un'espressione cara al progetto *Rooms*), osservando i gesti, il corpo “terra ancora non colonizzata dal potere”, sorvolando sulla predicibilità di ogni parola appresa con tendenziosa volontà autodidatta, per cui la voce conta più delle parole²¹³.

La sua produzione letteraria e cinematografica ci interessa quindi per diversi aspetti, che riassumiamo: dai raccordi con Genet, (che lo vedono interessato non solo alle classi contadine ed operaie italiane, ma anche al terzo Mondo vittima di una nuova colonizzazione che sfocerà nella globalizzazione totalizzante ed omologatrice); al discorso sulla malavita anti-borghese e in un certo senso anarchica che lui, come lo scrittore francese, non solo difende, ma ama, facendo di questo amore materia per il suo impegno politico, un *engagement* slegato dai soliti discorsi cari all'opposizione istituzionalizzata; ebbene: Pasolini entra prepotentemente nella nostra ricerca anche per la sua ricerca formale, una ricerca effigiata dalla continua sperimentazione, che sfociava in “opere mutanti”, materia

²¹³ “In Italia operai e contadini lo sono nel ‘corpo’. Osservavo un ragazzo operaio a Carrara, che mi muoveva delle obiezioni radicali. Niente di nuovo: il tono predicatorio, il moralismo, il ricatto in nome della lotta come necessità dei giusti, l'accusa di tradimento, il linguaggio tutto perfettamente prevedibile ecc. Eppure la sua voce, il suo sesso – cose a cui non si pensa mai quando parla un borghese, anche giovane – erano ‘dati’ che restavano estranei al suo discorso come presenze protettrici e propiziatrici. Si sentiva che aveva avuto un'infanzia povera, con una madre donna del popolo ed un padre operaio, una casa nuda, compagni poveri come lui; che aveva mangiato i cibi che mangiano i poveri, semplici ma non nutrienti, e la sua carne era rimasta un po' infantile e debole (gli operai sono sempre fisicamente più deboli degli studenti); nei suoi occhi, mentre parlava, la rabbia, l'acrimonia, la polemica, si trasformavano in un ingenuo dispiacere (...) egli usava la sua intelligenza e la sua cultura (forse di autodidatta per il quale gli argomenti della nuova sinistra erano stati una rivelazione), ma gettava nella lotta anche il suo corpo: e questo corpo correggeva il suo discorso, vi aggiungeva significati e necessità reali; la dissociazione schizzoide era solo alla superficie; all'interno la coesione era profonda: la sua voce era più vera della sua parola” (Pasolini, in Anzoino, 1974: 6).

malleabile che poteva prendere la forma di un romanzo prima, di un testo drammatico poi, per concretizzarsi infine sotto forma di film. E, proprio rispetto al linguaggio cinematografico, gli piaceva sottolineare come il suo percorso registico fosse stato il primo in Italia a delinearsi come ricerca semiologica sull'immagine, facendo dei suoi lungometraggi tessuto linguistico polisemico e denso di figure retoriche che esulavano dall'ormai tramontato neorealismo, di cui pur era stato tra gli ultimi fautori.

Questo aspetto della sua produzione si palesa pienamente in *Petrolio*, materia base da cui, vedremo, parte il viaggio sulle sue orme. In realtà è una materia multiforme, stratificata e frammentaria, che ben si adatta agli ultimi risvolti formali (ed ideologici) del teatro di Motus, nel cui percorso si incunea, come era già successo con Genet, non sappiamo se modificandone, ma certamente intensificandone la rotta. Iniziato nel 1972, il romanzo doveva essere una *summa* dell'opera e del pensiero pasoliniano, come lui stesso affermò in un'intervista a *La Stampa* del 10 gennaio 1975: "Ho iniziato un libro che mi impiegherà per anni, forse per il resto della mia vita. Non voglio parlarne, però basti sapere che è una specie di 'summa' di tutte le mie esperienze, di tutte le mie memorie". L'*input* gli viene probabilmente dato dalla cronaca, (ricordiamo che erano gli anni dello scandalo del petrolio legato all'Eni e del misterioso incidente che coinvolse il suo presidente Mattei): "Mi sono caduti per caso gli occhi sulla parola petrolio in un articolo credo de 'l'Unità', e solo per aver pensato la parola petrolio come il titolo di un libro mi ha spinto poi a pensare alla trama di tale libro. In nemmeno un'ora questa 'traccia' era pensata e scritta"²¹⁴. Nel progetto iniziale l'opera sarebbe dovuta essere monumentale, per intenzioni e dimensioni, ma delle duemila pagine previste alla data della morte (pochi mesi dopo la succitata intervista) ce

²¹⁴ Roncaglia, supervisore filologico del testo postumo, ribadisce in una "nota" che questa traccia non fu poi seguita.

n'erano sulla sua scrivania solo cinquecento, formate da duecento appunti e da schemi ed abbozzi della struttura generale²¹⁵.

Il motivo del doppio è la base allegorica del testo, scritto con un linguaggio che si avvicina più alla saggistica ed all'inchiesta giornalistica che alla forma letteraria, pur tendendo sempre alla poesia²¹⁶. Come suggerisce De Melis nell'articolo redatto per *il manifesto* in occasione della pubblicazione postuma del libro :

Il protagonista è scisso in un Carlo Polis e in un Carlo Tetis, che poi corrispondono alle due dimensioni in cui vive l'opera, quella del pubblico, del politico, e quella dell'intimo, del sessuale. Questo Carlo, industriale del petrolio, è metà donna e metà uomo, un androgino che condensa in sé il rispettabile borghese, però di aperte vedute, di sinistra, e quella, atroce, dell'essere simbiotico, orgiastico, che come Mister Hyde ha obliato ogni possibilità di redenzione (De Melis, 1992).

Pasolini lo definì un "meta romanzo filologico", strutturato a strati, in cui sarebbero dovuti convergere quattro o cinque manoscritti, a mo' di diario, ma un diario che rappresentasse la realtà, anche la sua realtà vissuta, attraversandola e concretizzandola in modo quasi alchemico: l'autore non vuole raccontare una storia, ma "arrivare a una forma... 'qualcosa di scritto', un blocco di segni". Purtroppo la morte prematura ha impedito il compimento di una realizzazione armoniosa, alchemica appunto, dell'opera, che ha mantenuto uno stile quasi

²¹⁵ Einaudi la pubblicò postuma, nel 1992, con un lavoro di supervisione filologica che ha coinvolto anche la nipote stessa di Pasolini Graziella Chiarcossi e che ha rispettato quasi integralmente, quando comprensibile, il manoscritto originale. La pubblicazione fu un evento che mobilitò molti intellettuali, i cui commenti discordanti sulle pagine delle testate più importanti ci riserviamo di non citare integralmente, se non per una migliore comprensione dell'opera stessa.

²¹⁶ "E' un romanzo, ma non scritto come sono scritti i romanzi veri: la sua lingua è quella che si adopera per la saggistica, per certi articoli giornalistici, per le recensioni, per le lettere private e anche per la poesia", scrisse Pasolini a Moravia a proposito di *Petrolio* (la lettera è anch'essa riportata nel volume).

postmoderno, ma non finito, caotico quasi. Estraniandosi dal romanzo, costruita su più livelli, l'autore riflette sulla scrittura in sé, compiendo un esercizio che lo avvicina ulteriormente alla poetica di Motus.

2. Il processo di composizione

Vedremo ora come si struttura il processo di scrittura del dittico intorno a Pasolini: andremo dapprima a seguire il gruppo che, telecamera in mano, si inoltrerà nel deserto reale e poi in quello periferico urbano, per successivamente cercare di definire le strategie di edificazione di due spettacoli che si configurano ancora per la complessità tecnologica e l'intersezione col linguaggio cinematografico, ma che al contempo presentano elementi inediti rispetto al passato.

2.1. Da *Petrolio* a *Scampia*, attraversando *Centocelle*

Giro per la Tuscolana come un pazzo...per
l'Appia come un cane senza padrone.
Pier Paolo Pasolini

Petrolio è dunque il testo pasoliniano di riferimento da cui parte questa nuova produzione, in principio pensata come traccia verso la messa in scena de *L'Ospite*, da *Teorema*, e poi maturata come spettacolo

a sé. *Come un cane senza padrone* debutta all'ex Italsider di Bagnoli nell'ambito del festival "Pasolini visto dalla Luna", ideato ed organizzato da Mario Martone, che ha invitato la compagnia riminese forse cosciente del nuovo progetto in corso, il primo commissionato dall'estero, e che sarebbe durato un'altra volta per quasi un biennio (*L'Ospite* sarà presentato a Rennes nell'aprile 2004).

Motus si mette inizialmente al lavoro su vari testi pasoliniani, accumulando come sempre montagne di libri autografi e non e, vista la portata ormai non più propriamente *underground* degli ambiti co-produttivi in cui si muove, stratificando anche tensioni ed un certo senso di solitudine, dovuto al disagio nel rapporto con certi poteri soggiacenti alle istituzioni teatrali italiane²¹⁷. Questa sensazione di isolamento inguaribile è stata alleviata da giornate di studio alla Casa delle Letterature di Roma, dove si è parlato di *Petrolio* non solo in termini letterari, ma come materia da trasformare in un fare artistico. *Petrolio* oltre ogni esercizio sulla forma si rivela un libro che si apre a mille trame pur non conducendo a nessuna compiutezza. Ricco di rimandi a manovre economiche e politiche, è materiale ideale per creare connessioni con il regime berlusconiano parallelo alla messa in scena.

Dopo l'incontro-studio alla Casa delle Letterature di Roma, Daniela ed Enrico decidono di impugnare l'arma che tanto stanno imparando ad usare, la telecamera, e di compiere nei fatti ciò che gli ultimi incontri letterari hanno loro insegnato: uscire dal teatro, entrare nel campo (minato forse) rappresentato dall'universo delle periferie urbane, atto che costituirà, lo abbiamo detto nell'introduzione, un nuovo (e denso) capitolo

²¹⁷ "Da quando si è dato inizio al lavoro su Pasolini (autunno 2002), il sentimento ricorrente è quello di una "disperata solitudine", speculare a quella disperata vitalità di cui egli stesso scrive. Una solitudine atroce, irrimediabile, tanto che la tragedia del "non poter essere compresi" ci è piombata addosso, quasi come una maledizione" (Motus, 2006: 112).

della sua storia.

Si sceglie quindi di addentrarsi nelle periferie, come lo stesso Pasolini amava fare, in auto: “giro per la Tuscolana come un pazzo...per l'Appia, come un cane senza padrone”. Sistemate tre telecamere su un asse posizionato su un camper, il percorso parte dalla periferia romana, in un tour anti-turistico accompagnato dall'architetto Paola Peraro: “Non ci interessava un percorso didascalico, volevamo filmare l'aria, l'atmosfera di quelle zone, incontrare nuovi sguardi e nuove voci” (Motus, 2006: 112). Ed infatti i nuovi amici, gli unici che si avvicinano alla *troupe* che filma, sono dei bambini rom, a cui insegnano a filmare, facendoli increduli dell'incredibile fiducia riposta in loro: molti dei frammenti video che appariranno nello spettacolo sono opera loro, costituendo questo un primo esperimento con un esercizio che prenderà consistenza nel progetto seguente, ossia dare voce diretta al subalterno.

È importante estrapolare da questo primo segmento di processo creativo, oltre all'elemento del viaggio, un altro fattore che influirà con grande spessore nella composizione scenica: il deserto. In questo primo frangente il deserto è rappresentato proprio da questi territori urbani lasciati a se stessi. Nei suoi *Appunti per un film su San Paolo* Pasolini stesso, citato da Motus, scriveva:

Nessun deserto sarà mai più deserto di una casa, di una piazza, di una strada dove si vive mille novecento settanta anni dopo di Cristo. Qui è la solitudine. Gomito a gomito col vicino, vestito nei tuoi stessi grandi magazzini, cliente dei tuoi stessi negozi, lettore dei tuoi stessi giornali, spettatore della tua stessa televisione, è il silenzio. Non c'è altra metafora del deserto che la vita quotidiana” (Motus, 2006: 104).

È da qui che prendono le mosse le grandi costruzioni che caratterizzano “il degradato e l'ultramoderno”, perché oltre il deserto urbano partorito nel tentativo di creare un altro “centro fuori dal centro” per

la nuova borghesia, per cui si edifica nei prateroni di periferia riproducendo su scala piazzette e luoghi di ritrovo fittizio che non saranno mai realmente usufruiti, ci sono, drammaticamente, anche le periferie cosiddette “popolari”, dove i mastodontici mostri di cemento diventano invivibili alveari dove dai centri urbani vengono spostati tutti gli “elementi” poco desiderabili agli occhi della piccolo-borghesia: *rom*, immigrati, ed in genere le classi sociali meno abbienti, creando un degrado che si installa tra campagna e città e da cui è difficile emergere, ancora più improbabile trovarvi della poesia: Pasolini riusciva a far sfociare il suo sguardo in amore, Motus ci prova, e sarà un nuovo esercizio per il gruppo romagnolo, un nuovo elemento da aggiungere alla nostra definizione intorno al “fare teatro politicamente”. Oltre al vuoto del deserto tunisino che si esplorerà telecamera in mano, ci sono i deserti suburbani, terre dimenticate a fare da cerniera tra campagne che si spopolano sempre di più e città che non riescono più ad accogliere le masse che accorrono.

Creare un prima e dopo, dare corpo e voce a questi soggetti, “faire entrer le dehors au théâtre”: seguiremo questa nuova materia della *poiesis* della compagnia, che ne tinge letteralmente di nuovi colori e nuove voci le creazioni, dando una voce al paria sociale dell'Occidente, che al contrario vive nell'immaginario collettivo solo attraverso la rappresentazione che ne danno i *media* e la produzione artistica e culturale, la cui testualità viene decisa dall'alto. *Can the Subaltern speak?*, saggio di Spivak (1988), essenziale nella discussione in proposito, ci aiuterà a trovare risposta al quesito, soprattutto in sede conclusiva della nostra ricerca.

In definitiva: questo è il bagaglio che l'incontro con Genet e Pasolini regala, al di là di ogni semplice esercizio formale. Ma, senza trascurare il livello formale, cerchiamo adesso di ricostruire la struttura di *Come un cane senza padrone*, concentrandoci ancora anche sulle scelte stilistiche.

2.2. Come un cane senza padrone: “un film di letteratura”

Su *Petrolio* Pasolini disse: “Questo non è un poema sulla dissociazione, ma il poema dell'ossessione dell'identità e della sua frantumazione” (citato in Motus, 2006: 122) per la edificazione della messa in scena il gruppo sceglie appunto di frantumare il testo e ricomporlo ingigantendo il proprio sguardo sui referti. “Descrizioni di descrizioni”, così Motus a proposito del processo alla base delle strategie di scrittura scenica: in effetti vedremo come lo spettacolo finale si configuri ancora come una sorta di “composizione *pointilliste*”, in cui il protagonismo viene ricoperto dai soliti elementi scenici su cui la compagnia lavora già da tempo, seppur con un risultato ed un formato inediti rispetto al passato.

“Un film di letteratura” è l'altra definizione che Motus assegna a questo formato: si sceglie, dopo il *tour* per le periferie romane e napoletane, di concentrarsi sui soli frammenti 58-62, poiché abbracciare il testo nella sua interezza sarebbe impossibile. Sono i frammenti in cui all'ingegner Carlo dell'Eni appare Carmelo, (prefigurando quasi la venuta del prossimo ospite, quello di *Teorema*), giovane della classe lavoratrice, incontrato nell'hotel in cui lavora come guarda soprabiti e che ha avuto la sfacciataggine di infilargli un bigliettino col proprio numero di telefono nel cappotto. L'azione si svolgerà tutta intorno a questo incontro, poi consumato in un pratone periferico e raccontato dalla voce “sadiana” di Emanuela Villagrossi, nuova ed importante entrata nel percorso di Motus. Ma cerchiamo di addentrarci ulteriormente nel processo ed analizziamo il TS per parti.

2.2.1. L'impianto scenico

L'auto, l'Alfa 2000 GT di Pasolini, sarà elemento scenico centrale. I due attori che interpretano Carlo e Carmelo (ancora Dany Greggio, a cui si aggiunge Frank Proveddi) arrivano in scena all'ex Italsider di Bagnoli a bordo dell'auto e la sistemano in un lato della sala, nel cui centro è sistemato il leggio su cui sono adagiati i fogli con gli appunti 58-61 che Emanuela, “come un cesello”, leggerà: sono i frammenti in cui si rivelerà la doppia natura del protagonista. In un altro lato della scena una sorta di postazione radio, che sarà utilizzata dai due *performers* per creare il tappeto sonoro alle azioni che scorrono in video.

In mezzo una passerella “che evoca il varietà o il teatro Kabuki (o le sfilate di moda tanto care alla poetica dell'apparenza di Motus)” scriverà Massimo Marino nel suo articolo per il settimanale *on line* “tuttoteatro.com”²¹⁸, attraversa il pubblico, quasi spaccandolo a metà. Sulla presenza attorale lo stesso Marino dirà “l'attore è voce, è presenza smaterializzata, sospesa. Lo spazio è domanda e allusione”. In effetti gli attori in scena fungono da voci: da un lato Emanuela che legge i frammenti accompagnando l'azione, che però non si svolge sul palco, o nel campo scenico, ma nei tre video che la compagnia ha sistemato in fondo allo spazio: le immagini pre-registrate scorrono mentre l'attrice legge, intanto Carlo-Dany e Carmelo-Frank, sistemati sulla postazione radio, emettono gemiti, rantolii, sussurri, accompagnando con voce il loro incontro: un “concerto fisico-acustico”, così Motus definisce la loro

²¹⁸ L'articolo è consultabile su www.tuttoteatro.com del 4 febbraio 2004 e riproposto nel testo di Motus (2006: 126-127), col titolo “Sguardi. Notte infera su un pratone di periferia”.

performance.

2.2.2. Il video: tra cinema e documentario

Abbiamo visto dunque come l'impianto scenico sia, ancora una volta, costruito come corrispondenza tra discorso drammaturgico, sperimentazione stilistica e tentativo di penetrare anche nel livello formale dell'opera di Pasolini: i frammenti si compongono, svelandosi come sotto una lente d'ingrandimento, elementi di una composizione dove linguaggi e segni si intersecano formando una sinfonia di suoni, immagini e parole che sovrappongono i corpi degli attori e le parole del poeta. Interessante è l'uso del video in questo spettacolo, un uso che già preannuncia i futuri risvolti formali. Abbiamo detto che sullo sfondo del "campo operativo dell'azione", (per usare una espressione cara ai Motus degli esordi) sono ubicati tre schermi, che si incavernano in un salotto buio: in quello a destra, più vicino prospetticamente allo spettatore e situato sull'auto, scorre la storia di Carlo, del suo scoprirsi metà donna metà uomo (del suo sdoppiamento, in definitiva) e del suo donarsi a Carmelo, essere posseduto. È il film che Motus ha pre-registrato con Dany e Frank, che compivano lo svolgersi dell'azione mentre Daniela ne leggeva in diretta i frammenti: le immagini scorrono per lo più sfocate, dando l'idea di smaterializzazione ed evanescenza (che il formato scenico esalta ulteriormente con la succitata sovrapposizione tra immagini e tappeto sonoro). Sullo stesso schermo, semanticamente affini, le immagini del "non detto", riguardanti ciò che sta dietro, che non si vede: lussuosi ristoranti, cene tra politici, strette di mano, "ambienti da abbienti". Citando ancora l'articolo di Massimo Marino:

Un mondo chiuso, la borghesia, l'apparenza maschile che traveste una mitologica metamorfosi femminile. Il potere che si offre in pasto, masochisticamente, sadicamente, all'altro, che incontra l'altro in un rapporto di amorosa violenza per succhiarne qualcosa. E intorno i detriti, i resti, i margini consumati della nostra rutilante civiltà di involucri vuoti. La maturità dei giochi espressivi arricchisce il teatro (voce e corpo) di rimandi, di presenze che scorrono verso una vita osservata con preciso occhio documentario, che tutto inquadra con l'imperturbabile angoscia di una rappresentazione senza fine. (Marino, in *Motus*, 2006: 127).

Come Pasolini, *Motus* racconta l'incontro senza tralasciare dettagli: Carlo segue Carmelo tra le erbacce ed i detriti della periferia ostiense "come una cagna", senza concessioni ad un romanticismo di sorta il giovane quasi abusa dell'impaccio dell'uomo, sottomettendolo ai suoi voleri. Poi si torna in macchina, dove il giovane chiede all'ingegnere i soldi dovuti per la prestazione: questi, fingendo di non aver pensato che si trattasse di reciproca attrazione, tira goffamente fuori dalle tasche tutti i soldi che possiede, il giovane ne prende la metà, e poi ciascuno per la sua strada.

Nello schermo centrale scorrono le immagini catturate coi ragazzini *rom* e immigrati: giocano, vivono, in mezzo ai detriti e ai rifiuti che la società borghese spinge con forza centrifuga fuori dal proprio centro; rovine, carcasse, erbacce fanno da contorno al loro esistere. Nonostante ciò ammiccano verso la telecamera, svelando la finzione e prestandosi a fenomeni da baraccone, creando un forte attrito col racconto che scorre parallelo nel video sistemato al lato. Da un lato il patinato mondo borghese, dall'altro l'innocenza dell'infanzia cacciata che questo caccia via dal proprio spazio vitale e che *Motus* riesce a ritrarre con estrema poesia: questo è l'insegnamento di cui la compagnia riminese si appropria. Questo dar voce al subalterno, senza tingerla di commiserazione o patetismo, ma cercando di esaltarne lo spessore umano: altro elemento essenziale di ciò

che definiamo come teatro “politico”, lontano dall'ipocrita propaganda.

Infine, lo schermo a sinistra: vediamo i frammenti catturati nel viaggio tra le periferie, con il camper su cui sono state posizionate le tre telecamere, a dare tre prospettive diverse, ma anche quelle catturate dai bambini *rom* a cui Motus ha affidato il mezzo che in quel momento era l'arma più coccolata ed amata, la telecamera, senza paura di furti o quant'altro. Stride con la poesia del gioco dei bambini (perché per loro “fare un film” è pur sempre un gioco), e si sofferma su tutti i dettagli dalla fatiscenza, accarezzandoli ed ingigantendoli: le incrostazioni sui muri, gli scheletri dei gasometri in vista, tra sottopassaggi angusti e corsi quasi senza asfalto. Cartacce, tempeste di sacchetti di *nylon*, rifiuti. Un occhio documentario, quindi, che ingrandisce, rivela la realtà, inaugurando un formato ed una tecnica espressiva che vedremo si rivelerà compiutamente nei progetti seguenti. È questo l'insegnamento di Genet e Pasolini: “faire entrer le dehors au théâtre”, in cui questo “fuori” è rappresentato, catturato, fuori dal centro, creando una forte dicotomia con il patinato borghese, la cui essenza è l'inconsistenza, la mancanza di spessore, ulteriormente appesantita quando accostata ai pratori di periferia. Drammaticamente tratteggiata quando in questi spazi è masochisticamente posseduta.

Torna utile la riflessione di Dort sul teatro brechtiano, già introdotta nel capitolo sulla poetica di Motus: “Il cammino di Brecht: non installare la Storia sulla scena, ma situare la scena e la sala nella Storia. Un teatro chiuso sostituito da un teatro aperto” (1975: 184). Emerge nel teatro di Brecht “un nuovo sistema di relazioni, una nuova dialettica tra scena, sala e storia”. Vediamo qui la scena privata, ubicata sul proscenio della Storia, del presente che però Motus indica senza far chiudere la scena su se stessa, “non ammette né soluzione, né conclusione”. La scena privata, quella dell'ingegner Carlo, si mischia non solo a quella della Storia, in

questo caso alla parabola del petrolio, ma a quella contemporanea allo spettacolo, dei sobborghi visti nell'evoluzione che forse Pasolini aveva previsto.

Lo spettacolo, che era cominciato con le voci registrate di Moravia nell'atto di leggere l'orazione funebre per il suo amico-poeta scomparso, accompagnata da un'intervista di Pasolini, in cui si distacca dal falso perbenismo borghese, per i suoi valori, per il consumismo sfrenato in cui ha fatto piombare l'Italia: usa più volte il termine "ripugnante"; ebbene, l'ultimo frammento del TS lo scrive Carmelo, scendendo dall'auto e svoltando l'angolo. Subentra il rimando al deserto, che preannuncia già i risvolti di *Teorema*: dopo la partenza di Carmelo, Carlo abbandona l'auto, si incammina spogliandosi, mentre nel trittico video sullo sfondo le immagini di periferie urbane diventano sempre più rarefatte, sfumandosi poco a poco in sabbia bianca, che diventerà un'enorme distesa. Un cane nero la solca. Manuela abbandona il leggio.

3. "Faire entrer le dehors au théâtre. Faire sortir le théâtre au dehors": *L'Ospite*

Col prossimo spettacolo assisteremo all'ennesima trasmutazione che il gruppo opera tra forma e contenuto: seguendo la genetica pasoliniana, che oltrepassa i confini tra generi e discipline, il gruppo ci proporrà una soluzione dove spazio e video altro non sono se non la transcodificazione

scenica di quella che è la caduta metaforica dei personaggi descritti nelle opere di Pasolini.

3.1. *Teorema*: il romanzo, il film

Teorema era stato pensato da Pasolini inizialmente come testo teatrale, ma, durante la stesura, le pause ed i silenzi necessari hanno portato l'autore a concepirne una versione cinematografica, sicuramente formato più idoneo. Il romanzo è stato redatto durante le riprese, con un linguaggio che lo allontana dalla sceneggiatura. Ne nascerà un testo dall'atmosfera provocatoria e profetica, terribilmente attuale per il suo continuo interrogarsi sull'inconsistenza, anche spirituale, della vita borghese, schema di relazione totalizzante, a tutti i livelli sociali. Molte delle domande che si pongono in un testo, trovano risposta nell'altro, e sono risposte eccessive, drammatiche, estreme, che mostrano anche il travaglio spirituale di Pasolini, la sua difficoltà nel riconoscersi in certi valori, nel riuscire a non accettarne ipocritamente la portata.

Il lavoro nasce dunque come riflessione sull'ambiguità del potere e su una sorta di spaccatura, di frattura interiore che i personaggi portano in sé: la famiglia borghese composta dalla madre Lucia, il padre Paolo, la figlia Odetta, il figlio Pietro e la domestica Emilia, tutti "in uno stato di cose che non critica se stesso". Poi lo straniero che arriva. Ed è la sua irruzione a provocare lo strappo, la perdita del controllo. Il suo essere straniero viene evidenziato da Pasolini in senso più simbolico e metaforico che geografico. La trasformazione che l'ospite genera è una trasformazione di coscienze. L'ospite, che passa le sue giornate leggendo l'*opera omnia* di Rimbaud, figura emblematica e ambigua dall'aspetto metà dionisiaco e

metà sterminatore, che si installa in questa famiglia mettendola in crisi, confonde l'ordine delle cose e rimette in discussione la sua autenticità. Non era la borghesia *tout court* che Pasolini voleva descrivere, ma un trauma che spogliasse i suoi personaggi dalla loro inossidabili certezze: dapprima oggetto di scherno, l'ospite seduce via via ogni membro della famiglia, compresa la domestica: al momento dell'abbandono, improvviso ed inspiegabile quanto l'arrivo, cercheranno addirittura vendetta. Conquistati dalla sua bellezza e dolcezza, tutti si faranno possedere da lui: dal giovane Pietro, con cui divide la stanza, alle donne di casa, fino al padre. L'ordine della casa è stato sovvertito. Sapere di perderlo è prendere coscienza della propria diversità: Lucia, la madre, scopre di non aver mai avuto reale ad autentico interesse per la vita e di aver vissuto in un vuoto, fatto di meschinità, "un vuoto di donna borghese e casta", che solo quest'ospite, che ha osato sedurla e abbandonarla, ha colmato. Il dolore della perdita causerà la coscienza del proprio male in Odetta, la figlia, dapprima quasi innamorata incestuosamente del padre e successivamente ricoverata in una casa di cura. Il figlio si rifugerà nella pittura, cercando una liberazione morale. Emilia, la domestica, unico personaggio non borghese, tornerà nella cascina da cui era arrivata, raggiungendo quasi uno stato di santificazione. E poi il padre, Paolo, a cui non aveva mai sfiorato l'idea di "non possedere", uomo abituato all'ordine, all'idea del domani, che vivrà una crisi d'identità e la perdita di tutte le certezze su se stesso.

Questa apparizione, dal duplice significato simbolico, si carica da un lato di un'aura quasi mistica, con precisi rimandi biblici, provocando uno scandalo nel mettere il borghese a confronto col senso del sacro, dall'altro rompe tutte le convenzioni e convinzioni sulle relazioni sociali, soprattutto rispetto ai più diffusi tabù sessuali, per liberare il corpo represso e bloccato di tutto il suo potere espressivo (se in *Petrolio* la sessualità aveva una

connotazione allegorica fortemente pessimistica, in *Teorema* assume un valore rivelatorio).

Questo personaggio ha finito col diventare ambiguo, a metà strada tra l'angelico e il demoniaco. Il visitatore è bello, dolce, ma ha anche qualcosa di volgare (non per niente è borghese anche lui). Ciò che è autentico, invece, è l'amore che suscita, perché è un amore fuori dai compromessi, fuori dai patti con la vita, un amore scandaloso, un amore che distrugge...questo personaggio non è nemmeno identificabile con Cristo, semmai è più un visitatore silenzioso inviato da Dio come nell'Antico Testamento (Pasolini, 1991: 122).

È fondamentale la ricerca tra possedere-essere posseduti: il padre, borghese industriale, si lascia possedere dall'ospite così come l'ing. Carlo dell'Eni aveva fatto su un prato, rivelando a se stesso che in realtà non ha mai posseduto niente. Si legge in uno degli appunti di *Petrolio*:

L'essere posseduti è un'esperienza cosmicamente opposta a quella del possedere. Tra le due cose non c'è rapporto; non sono semplicemente il contrario l'una dell'altra (...). D'altra parte è fuori discussione che il possesso è un Male, anzi per definizione è il Male: quindi l'essere posseduti è ciò che è più lontano dal male, o meglio, è l'unica esperienza possibile del Bene, come Grazia, vita allo stato puro, cosmico" (Pasolini, 1992: 346).

Nel film, presentato al Festival di Venezia nel 1968, dove suscitò da una parte scandalo, dall'altra le critiche positive soprattutto dei registi della *Rive Gauche*, nonché la coppa Volpi per l'attrice Laura Betti è costruito quasi senza dialoghi, sinfonia di immagini e musica (prima su tutte il *Requiem* di Mozart) in cui un alone di luce crea quasi un effetto onirico. Il *plot* narrativo lo divide specularmente in due parti: apre il postino, che arriva battendo le mani quasi come se volesse volare, annunciando l'arrivo dell'ospite. Chiude l'inizio della seconda parte di nuovo lui, annunciandogli che deve ripartire: la spaccatura è avvenuta, la parabola ora segue il

declino dei personaggi. Vedremo che Motus rispetterà la struttura generale del racconto di Pasolini, privilegiando il romanzo piuttosto che il film. Ma entriamo nel merito del percorso di creazione.

3.2 Strategie compositive: decostruzione e ricomposizione

L'opera di Pasolini ha delle caratteristiche formali che Motus carpisce e che si trasformano nella base costitutiva della messa in scena: innanzitutto si presenta come *work-in-progress*, elemento sostanziale anche della poetica e della metodologia di lavoro di Motus. In seconda istanza si tratta di “opere mutanti”, che nascono pensate per un linguaggio e si evolvono poi in altri termini: lo sconfinamento tra i generi è un'altra delle caratteristiche della “genetica” pasoliniana che il gruppo estrapola e fa suo. Pasolini infatti oltrepassa i confini tra generi, proponendosi come intellettuale e artista che riesce a districarsi sulla stessa materia adoperando linguaggi e codici differenti: è proprio questo il nucleo che Motus riesce a fare suo edificando un'opera attraversata dalla dimensione letteraria e da una sovrastruttura sonora e visiva che si compongono armoniosamente delegando ad ogni elemento una funzione drammaturgia essenziale.

Rispecchiando ancora la propria poetica, Motus crea uno spettacolo che da un lato si conforma all'ormai acquisito metodo di scrittura multilivellare, per cui il *plot* narrativo si stratifica con la dimensione *meta-fiction*: il processo di creazione sarà svelato, facendo correre parallelamente al racconto non solo i frammenti video che il gruppo registrerà nelle varie tappe di composizione, ma anche frammenti

descrittivi proprio del processo di scrittura. La dimensione multiprospettica quindi si interseca con la mescolanza di generi e linguaggi, creando ancora una volta una sinfonia che compenetra in modo diretto la poetica pasoliniana con quella della compagnia romagnola.

Come anticipato nel titolo del paragrafo, nelle pagine gli a seguire ripercorreremo le orme della composizione concentrandoci dapprima sulla creazione dell'archivio di immagini e, in un secondo momento, sul disegno scenico realizzato con l'architetto Fabio Ferrini (per la prima volta si mette in scena con le classiche dinamiche istituzionali, per cui il progetto scenico relativo allo spazio risentirà di tutte le conseguenze derivanti da questa nuova tappa). Se da un lato la compagnia dapprima frammenta tutte le linee testuali provenienti dal materiale di partenza, dall'altro le ricompone in scena: ultima tappa di quest'analisi sarà la descrizione dello spettacolo, in cui nel teatro confluiranno linguaggio cinematografico, letteratura, tappeto sonoro e realtà, sotto forma di video-documentario, ma pur sempre con le dinamiche sperimentali proprie del gruppo.

3.2.1. Prima tappa: con la telecamera nel deserto. E ritorno

Teorema si chiude con un grido, quello della poesia *Ah! I miei piedi nudi*, che gli animi più sensibili forse sentono ancora risuonare dall'Idroscalo di Ostia, dove Pasolini fu ucciso, e che Motus vuole amplificare:

A ogni modo questo è certo: qualunque cosa
Questo mio urlo voglia significare,
esso è destinato a durare oltre ogni possibile fine.

L'impianto della messa in scena parte da questa poesia, quindi dal finale del romanzo. Centro tematico delle opere che sono alla base della scrittura scenica è il deserto, non solo in *Teorema*, ma anche in *Porcile*, *San Paolo* e *Petrolio*: il vuoto che resta dopo la partenza dell'ospite, ma anche l'inconsistenza e la mancanza di spessore della borghesia, la ricerca di una solitudine interiore che serva per ritrovare la pienezza nel vuoto. E proprio per il deserto si parte con la telecamera (oltre alla digitale la vecchia Super8 Bealieu usata ne *L'Occhio Belva*): il 13 febbraio 2004 un nucleo formato da Daniela, Enrico, l'immancabile Dany Greggio e Federica Giorgetti, fotografa di scena, si avvia per un viaggio in Tunisia, scelta per il basso costo e per poter entrare nel Sahara. Si sceglie il piano-sequenza per riprendere la camminata quasi beckettiana di Dany nel deserto, senza preoccupazione per dettagli tecnici: si lascia che la sabbia sporchi le immagini.

Intanto Dany cammina, in ogni tappa decisa giorno per giorno, ma che forma quasi un disegno segreto: cammina, si guarda intorno, si riempie di polvere, si toglie le scarpe, ma, soprattutto, incontra. Si arriva a Douz, città che rappresenta la porta per entrare nel Sahara: ci si avvia verso il suo interno tra l'ironia degli abitanti che considerano il gruppo un po' "fou", (infatti l'impresa sarà ardua: la telecamera digitale smetterà di funzionare dopo questo viaggio). Intanto si capisce che Dany sarà il padre (ma anche Pierpaolo). Ultima tappa: un lago salato, a cui si giunge all'alba: i mezzi tecnici a disposizione non riescono a carpire la luce del sole all'alba sul sale: per il Super8 la luce è troppo bassa e una 35mm non è ancora alla portata del gruppo. Passano le ore, non ci si accorge del caldo, del pericolo dovuto alla perdita di orientamento (come succede a tanti turisti sprovveduti che in questa infinita distesa addirittura perdono la vita). Si osserva l'accadere degli eventi, si vive il tempo che passa. Intanto Daniela si fonde con l'obiettivo, tutti seguono la performance di Dany, che

continua a camminare verso il centro del lago, poi si spoglia. Restano lì per molte ore, senza parlare. Le riprese ottenute durante questo viaggio sono il frutto non di *fiction*, ma di una performance di Dany, co-creata e sublimata dalle altre tre presenze. E dal deserto. Lì si procede restando sempre nello stesso punto. Come apparirà in video nello spettacolo, citando Pasolini:

Non poteva impazzire perché in fondo il deserto, in quanto forma unica, in quanto solamente se stesso, gli dava un profondo senso di pace: come se fosse tornato, non nel grembo della madre, ma nel grembo del padre. Non c'era niente che riparasse Paolo da quello sguardo.

Si torna dalla Tunisia con molto materiale. Il viaggio è stato fondamentale, oltre che per le immagini girate anche per la scoperta derivata dalle parole appena citate: Motus capisce l'importanza del corpo, del vivere il verbo incarnandolo e vedremo che questa comprensione si rifletterà anche nella forma dello spettacolo in cui subentrerà una certa circolarità tra corpo e letteratura.

Passo successivo sarà la decisione di far entrare questo testo in scena con "la sua consistenza di parola scritta": come in un teatrino anatomico, gli elementi saranno separati. Nel frattempo ogni frammento incontrato in questo flusso incessante poteva entrare nella composizione drammaturgica, sinfonia le cui note, i cui strumenti espressivi, non sono predeterminati, ma si inoltrano nell'economia generale quasi condotti da un disegno segreto. E gli elementi ormai sono tanti: saranno montati nei due mesi di lavoro a Rennes.

Intanto, al ritorno in Italia, si riunisce il cast: Emanuela Villagrossi sarà la madre Lucia, Catia Dalla Muta, con una formazione legata alla danza, sarà Emilia, la domestica, Odetta, la figlia, sarà interpretata da Caterina Silva, già presente in *Rooms*, il figlio Pietro sarà Daniele Quadrelli, Dany Greggio, come preannunciato, sarà il padre, infine l'ospite:

Frank Provedi. Prima di partire si discute ancora una volta con Luca Scarlini, consulente letterario e si realizzano dei micro-film con ogni attore: dettagli sulla vita quotidiana (che non saranno inseriti nello spettacolo, ma ugualmente importanti per la sua messa in scena); frammenti di intervista sul processo creativo che ha portato alla composizione del personaggio: dall'approccio personale degli attori, a quello del gruppo i generale, informazioni che costituiranno una sorta di meta-fiction e che arricchiscono i livelli di scrittura della trama scenica.

Il materiale che andrà a costituire l'ultimo tassello legato al linguaggio cinematografico, sarà girato a Rennes: lì la consulente responsabile dell'arrivo di Motus in Francia aiuterà il gruppo a trovare la villa adatta a fungere da sfondo: dopo un primo tentativo a casa dei genitori di suo marito, accederà a chiedere al vicino di far girare in esterna nel suo giardino. Accumulato ormai sufficiente materiale video, è la volta adesso di progettare lo spazio, prima di provare le azioni.

3.2.2. Il disegno scenico: “un vuoto instabile”

L'Ospite è il primo spettacolo, da un punto di vista organizzativo e produttivo, istituzionale di Motus: commissionato dal TNB di Rennes, si confronta sin dal principio con le classiche suddivisioni che il gruppo ha sempre cercato di evitare. Ciononostante, va detto, la compagnia, durante il suo soggiorno in Francia, in fase di messa in scena *tout court*, riconosce nella gestione francese una certa flessibilità e malleabilità che non si trovano nel corrispettivo circuito italiano.

Il disegno dello spazio risentirà di questa commissione venuta da un grande teatro. Rispetto ai precedenti lavori, si abbandoneranno i moduli

abitativi e le costruzioni scenografiche pronte per essere trasportate in qualsiasi spazio e si passerà ad un disegno scenico che risentirà dei classici meccanismi del teatro istituzionale. Questo suppone da un lato l'uso di elementi scenotecnici diversi da quelli incontrati finora, dall'altro una nuova sfida per ciò che concerne l'ambientazione. Assisteremo in diretta al frantumarsi del pavimento come metafora dello sgretolarsi delle identità dei protagonisti. Una cosa rimane inalterata: il luogo scenico si configura come topos della rappresentazione, elemento drammaturgico imprescindibile.

Trattasi di una sfida dunque, prima produzione che si appoggia ai grandi teatri ed alla loro macchinaria, ma anche di una corrispondenza col testo di partenza, prima opera pasoliniana a rappresentare la classe borghese come protagonista. Con l'architetto Fabio Ferrini, già collaboratore di Motus, dopo lunghe prove ed incontri previ alla partenza per la Francia, si decide uno spazio che accolga questa ambivalenza: una grande struttura, capace di annullarsi con pochi movimenti scenici, per lasciare spazio al "vuoto instabile", al deserto che pervade i personaggi dopo la partenza dell'ospite²¹⁹.

Si decide innanzitutto una piattaforma/pavimento mobile, pronta per la "auto-dissoluzione", spazio che evoca il "deserto della modernità", dove gli attori potessero complementare i propri copri per evocare il senso di "solitudine profonda e agghiacciante". A questa pedana vengono affiancati nuovamente tre schermi, adatti a triplicare le immagini registrate provenienti dal dispositivo e che rendono la scena una sorta di scatola ottica.

Sul proscenio ancora l'automobile di Pasolini, una Alfa in vetroresina

²¹⁹ "La stessa solitudine e inadeguatezza che abbiamo percepito nell'incontro con il sistema dei grandi teatri e che ha messo profondamente in crisi la nostra stessa struttura. Come se il seme distruttivo dell'ospite di Pasolini si fosse propagato nella famiglia-Motus" (Motus, 2006: 152).

il cui calco è stato trovato da uno sfascia carrozze, che sale e scende dal palco come un rebus, “come vera e propria metafora del suo sguardo in corsa”.

3.3. *L'Ospite*: il crollo dell' identità (liquida)

Per la messa in scena, interamente costruita a Rennes, Motus decide di prescindere il più possibile dal film, cercando di dimenticare le interpretazioni, magistrali, di Mangano e compagni e di resettare totalmente i “dati” di partenza. Pasolini stesso dichiarava che sia il film che il romanzo trattavano la “frantumazione dell'identità” conseguente al passaggio rivelatorio dell'angelo/ospite nella vite apparentemente perfette dei componenti di questa famiglia borghese. E l'idea di crollo diventerà centrale nella messa in scena: si passerà da una prima parte (più lunga) in cui prevale un teatro rappresentativo-figurativo ad uno imperniato di gestualità, in cui la metafora incarnata dai corpi e dalla gestualità degli attori de-scrivono l'infausto destino dei personaggi.

Come anticipato, ci avviciniamo ad una modalità compositiva molto vicina a quella del teatro politico di Piscator e Brecht, per cui i dispositivi scenici sono al servizio del discorso critico, la realtà è il centro della tessitura drammaturgica, creando uno scarto coi progetti precedenti, in cui l'iperrealtà era sì il nucleo dell'indagine, ma con il filtro dell'arte. Questa volta si cerca di esplorarla il più direttamente possibile. Tornando ai saggi di Dort (1975: 186-187): il cammino di Brecht prevede la raffigurazione della scena privata, intagliata nell'orizzonte della Storia universale. E così farà Motus: l'evoluzione delle dinamiche di questa famiglia borghese sarà

incastonata nella storia italiana legata alla “strategia della tensione” ed agli “anni di piombo”, elemento che, seppur riaffiora solo nel finale, ricopre una forte valenza semantica. È come se le identità al centro del palco, destinate a frantumarsi, perché di questo parlano il romanzo ed il film di Pasolini, fossero costellazioni di un universo più ampio, che emerge nel finale ma pur sempre con forza. “Cito a memoria: per Brecht la Storia è l’insieme delle azioni delle infinite persone anonime che hanno permesso a pochi di diventare famosi per rare azioni eclatanti” (Avanzo, 2012: 114). Ma torniamo allo spettacolo, andiamo per gradi.

Le narrazioni (film e romanzo) di Pasolini sono strutturalmente divise in due macro-parti, così come Motus dividerà la sua produzione: prima e dopo l'ospite. Il ritmo, la musica, accompagna l'azione nella parabola discendente che accompagna i personaggi nell'abisso. La narrazione del gruppo può ugualmente dividersi in due parti, con un prologo di pochi minuti in cui si presentano i personaggi con i mini-clip registrati in Italia: la prima frazione, abbondante di dialoghi e dalla musica vivace, è caratterizzata da un impianto rappresentativo, in cui i protagonisti agiscono mimeticamente, esercitando la propria quotidianità, con il video che sottolinea con scritte estrapolate dal romanzo pasoliniano. Dal film vengono estratti anche frammenti vocali. Come Motus sottolinea nella tavola rotonda animata da Didier Plassard:

Il est inévitable de voir et revoir le film, de l'analyser et de le sectionner mais généralement le travail que nous faisons est plutôt transposé sur le versant de l'audio. Le “bruit de fond du film” nous intéresse ou certains dialogues qui, décontextualisés, créent un autre niveau dramaturgique dans nos spectacles (Plassard, 2010: 133).

Nella seconda parte assistiamo a dinamiche più vicine al teatro gestuale: è col corpo e col movimento, creatori di immagini molto forti,

costruite simbolicamente e accompagnate questa volta dal *Requiem* di Mozart, che si impernia lo spettacolo. Se nella prima parte i punti di vista si moltiplicano, col solito appello, rivolto allo spettatore, a comporre la propria sequenza compositiva, nella seconda si dirige lo *zoom* verso un solo oggetto alla volta. Ma cerchiamo di fare il punto sulle azioni più paradigmatiche:

“Enunciazione: dati, dati e ancora dati”: così la parola scritta presenta i personaggi, nella loro cruda ripetizione routinaria, praticata con ferma adesione a tutte le regole che la propria classe sociale impone. Motus presenta i componenti della borghese famiglia utilizzando più di un mezzo: col video, servendosi del meta-teatro che svela la finzione ed il processo creativo intorno alla costruzione del personaggio; col silenzio e la prossemica, riflessi del vuoto che in realtà soggiace sotto la superficie delle cose: la famiglia viene presentata a cena, seduta intorno ad un tavolo allungato, che lascia un abisso tra un componente e l'altro, tutti compostamente sistemati intorno allo spazio imbandito senza sbavature e col servizio mesto della cameriera, interpretata da Catia Dalla Muta. In video scorrono immagini che ritraggono la grande villa.

Arriva l'ospite, e subito risveglia curiosità morbosa: da questo momento la musica è quella delle estati anni '60, sapientemente orchestrata da Morricone, allegramente complementare all'azione, che acquisisce un ritmo diverso, più vivo: la routine quotidiana, rappresentata con pochi, ma efficaci movimenti, è ora più gradevole per la famiglia. Questo non toglie che ci sia una tensione che pullula nell'aria: questa fascinazione per il nuovo arrivato, sempre assorto nella lettura di Rimbaud, è una violazione del casto rigore imposto alla borghesia. Sguardi tesi e respiri contratti, immortalati sullo schermo (in cui si mostrano alternatamente immagini pre-registrate e frammenti estrapolati dal film), lasciano presagire che qualcosa di torbido si sta avvicinando.

Ancora immerso l'ospite nella lettura di Rimbaud, mentre Emilia taglia il cespuglio: l'azione della donna diventa sempre più meccanica, agitata, quasi a rivelare l'eccitazione che la sconvolge dentro e che le causa un profondo senso di colpa. La musica accompagna, in video scorrono le parole del romanzo che raccontano la stessa scena, un'altra volta lo spettatore è chiamato a scegliere quale linguaggio leggere. Il momento dell'amplesso tra i due è invece protagonista assoluto in scena, con forte attenzione verso l'ospite, che carica su di sé tutta la emotività dell'evento, amplificato semioticamente proprio da questa improvvisa "solitudine".

"L'elezione di se stessi come oggetto di scandalo": il momento di Pietro, il figlio, è transcodificato due volte, poiché se nel film i due ragazzi guardavano, in camera di Pietro, dove entrambi dormono, un libro d'arte, guarda caso una monografia su Francis Bacon, in cui due corpi maschili si rotolano sul pavimento confusi in un carnale incontro, nella scena creata da Motus si rievocano gli stessi colori del quadro, impregnato sulle tonalità del rosso e del color carne, grazie alla luce soffusa e ai corpi nudi degli attori, impegnati in una sorta di lotta corpo a corpo.

"Solo un adulterio?" Lucia, sdraiata in giardino e prendendo il sole. Forse non qualsiasi attrice sarebbe capace di sopportare/supportare su di sé una scena simile, ed Emanuela Villagrossi è all'altezza del compito, assorbendo su di sé tutti gli sguardi e tutta l'attenzione dei mezzi scenici: in uno dei pochi momenti quasi totalmente oscuri dello spettacolo, evidenziato ulteriormente dal tappeto sonoro, ella si offre all'ospite, chiamandolo "sono qui". Il suo corpo messo in luce da un fascio sottile e tenue, il suo respiro ad amplificare l'impegno emotivo: la narrazione è tutta centrata sul battere e levare dei suoi sospiri. Anche lei si è lasciata possedere, anche lei sembra più viva dopo.

"Da possessore a posseduto": Paolo, il capofamiglia, conduce la sua auto, sullo sfondo, in video, le periferie industriali di una qualche città

italiana, “giro per la Tuscolana come un pazzo, per l'Appia come un cane senza padrone” (le riprese sono quelle girate a Napoli). Si apre un ipertesto: si ascolta la voce di Pasolini, intervistato; le immagini del deserto sovrastano per qualche momento la scena. Poi, Paolo e l'ospite: mentre si può ascoltare un dialogo dei due, estrapolato dal film, sul palco i due scendono dalla macchina consumano l'adulterio vicino a un grande cespuglio, disperso nel vuoto della grande periferia industriale: questa volta non c'è poesia nell'unione, ed il segmento è ripreso dal precedente spettacolo *Come un cane senza padrone* ed è l'ennesima citazione nel lavoro di Motus, che questa volta però, si concede un ghigno.

“La perdita dell'esistenza”: quando l'ospite comunica la propria partenza, inizia una spirale di auto-annientamento. Si odono e si leggono i discorsi che ognuno ordisce per salutarlo: la parola è protagonista momentanea, si fa sempre più frenetica, fin quando non sarà più capace di esprimere il senso di perdita e disperazione. Improvvisamente si spengono le luci e tutti appaiono nudi, con la vergogna dipinta sul proprio corpo, nell'intento di nascondere i propri sessi. È in questo momento della narrazione che registriamo la rottura: prima era il linguaggio verbale (voci pre-registrate e potente dispositivo di sottotitoli), accompagnato dalle note musicali spensierate ad esprimere lo stato di grazia passeggero, da adesso perderanno l'idea che hanno di se stessi, il proprio senso d'identità si sgretola, il *Requiem* mozartiano sovrasta l'ambiente, solo il corpo sarà capace di esprimere l'angoscia.

“Complicità tra il subproletariato e Dio”: nel film gli ultimi istanti nella relazione tra Emilia e l'ospite girano intorno alla valigia di quest'ultimo, in scena sarà Catia della Muta, con formazione alla Scuola di Mimo di Lecoq, a comprimere la propria caduta nella sola presenza fisica, complementata proprio con una valigia intorno a cui il corpo si scompone piano piano, ancora con Mozart in sottofondo. In video una

rete di ombre quasi gotica evidenzia il momento, senza rubare protagonismo all'intensità dell'interpretazione dell'attrice: l'occhio del pubblico non può che dirigersi verso questa spirale formata dal corpo compresso intorno alla valigia. È l'ascensione a santa che Pasolini descrive invece con abbondanza linguistica nel suo romanzo.

“La perdita dell'esistenza”: la caduta è letteralmente rappresentata con l'aiuto della scenotecnica. Mentre tutti sono nudi, metaforicamente privati delle proprie certezze, il pavimento si solleva solo sul lato posteriore: poco a poco tutti cominciano la propria discesa, cercando di aggrapparsi alla pedana cristallina, che però non può sostenerli. Odetta con il suo album di foto, testimone della sua identità di buona figlia, edipicamente borghese; Lucia con i suoi gioielli, le sue pellicce; Paolo, con la sua ventiquattro ore piena di documenti che si riversano dappertutto. Tutto piomba sul suolo, tutti strisciando, affannosamente, in cerca di qualcosa che non trovano. Silenzio. Solo la grande villa, che sembra disabitata, appare ora sullo schermo.

La seconda parte, dove si mostra come tutti finiscono “per perdere o tradire Dio”, è più corta rispetto all'altra. Lucia appare nella sua lussuosa auto, in cerca di qualcosa, freneticamente. In video una scena del film, in cui Silvana Mangano consuma uno dei tanti, casuali, tradimenti che seguiranno. Torna Emanuela Villagrossi: viso turbato, sudato, col trucco disfatto dal veloce e fugace amplesso., seduta mentre fuma una sigaretta con la giacca aperta, mentre sul lato destro della scena Odetta è s-finita su una barella: unica immagine a raccontare il suo calvario. Motus racchiude in questa potentissima immagine il dramma di entrambe le donne. Gioca con tempo e ritmo, come sempre, tagliando e montando le scene con grande sensibilità. I tempi, come nel romanzo pasoliniano, non sono reali, ma distorti, amplificando momenti, comprimendone altri.

Paolo, infine: grazie alle parole sullo schermo sappiamo che ha

regalato la sua fabbrica. Lo vediamo adesso nel deserto, mentre cammina, denudandosi ancora alludendo al moto beckettiano. In scena, nulla. Scorrono i sottotitoli, che descrivono il suo corollario. Intanto anche le immagini delle periferie dove per la prima volta si è lasciato possedere. E poi le parole pasoliniane.

Dany Greggio si sporge dal finestrino dell'auto, appoggiando la testa sul bordo, quasi a voler fuoriuscire, si aggrappa con forza al vetro del finestrino ed esplode in un grido implosivo, muto, sfogo del suo ultimo, disperato, gesto.

Si chiude con una citazione che proviene dalla Storia: il telegiornale annuncia le notizie delle bombe della strategia della tensione, quelle che hanno fatto cadere l'Italia negli "anni di piombo", del terrorismo di cui Pasolini conosceva e denunciava i mandanti. Caos. Tutto esplode in scena, l'immondizia e i frammenti al centro. La Storia sovrasta sulla piccolezza dell'intimità sgretolata.

E proprio sulle dinamiche legate all'identità chiudiamo, citando un pensatore che sulla "liquidità" ha scritto più di un saggio. Parla in questo caso delle "forze della globalizzazione", ma possiamo considerare l'ospite come una forza che:

(...) modifica in maniera irriconoscibile e senza preavviso i paesaggi familiari dove eravamo abituati a gettare l'ancora della nostra durata e affidabile sicurezza. Rimescolano gli individui e mandano in rovina le loro identità sociali. Ci possono trasformare, dall'oggi al domani, in vagabondi senza casa, senza un indirizzo e senza un'identità fissa (Bauman, 2010: 92).

4. (X) Ics. Racconti crudeli della giovinezza

Il progetto che segue si configura come una ennesima ripartenza: si azzerano infatti gli schemi già proposti e si sperimenta con nuove strategie di scrittura che vedremo non si svilupperanno più a partire da materiali filosofico-letterari, e quindi configurati all'interno dello spazio chiuso della sala prove, ma nasceranno da uno sguardo diverso, uno sguardo che cerca di indagare il territorio, esercizio nato nel progetto appena delineato e che sfocerà in inedite soluzioni.

4.1. L'ennesimo azzeramento

(X) *Ics. Racconti crudeli della giovinezza* rappresenta nel percorso di Motus l'ennesimo azzeramento. Con il progetto appena analizzato, (e quello che segue, dedicato a Fassbinder)²²⁰ si raggiungono forti livelli espressivi, molto vicini al teatro di regia: attori professionisti al servizio del testo, ricerca sui dialoghi e sui personaggi, scenotecnica da grandi (e istituzionali) teatri. Ci troviamo invece qui di fronte ad un progetto che ha una forte valenza di percorso, sperimentale all'interno del cammino di Motus, ma ancora con le caratteristiche che ne definiscono la cifra stilistica. Un altro biennio di lavoro sfocerà in eventi, spettacoli, installazioni e “derive performative” legate al progetto, come sempre costituiti di varie tracce, tra cui il video *Run*, la performance-installazione *Crac*, gli spettacoli

²²⁰ Il progetto Fassbinder su cui non approfondiamo per motivi che spieghiamo nell'introduzione, si inserisce cronologicamente tra quello dedicato a Pasolini e quello che stiamo analizzando, abbracciando un biennio di attività che sfocerà in *Piccoli Episodi di Fascismo Quotidiano* (2005) e *Rumore Rosa* (2006).

(X) *Ics. Racconti crudeli della giovinezza*, legati alle città di Halle, Valence, Napoli. La vera novità, essenziale, è rappresentata dall'entrata di Silvia Calderoni, d'ora in poi attrice *totem* del gruppo, nonché forza trainante verso quella svolta poetico-politica su cui abbiamo introdotto e che presenterà interessanti soluzioni, inedite per Motus, pur mantenendo il fil rouge che connette col passato.

Si registra un azzeramento, quindi, perché vecchie presenze, come quella di Dany Greggio, lasciano, in favore delle nuove, giovani, leve. Ma anche dal punto di vista drammaturgico si registra una cesura importante. Abbiamo già anticipato nella introduzione al capitolo che la nostra ricerca prenderà d'ora in poi un formato differente: metteremo da parte digressioni e approfondimenti su registi e autori, quasi obbligatorie quando gli spettacoli da analizzare presentano le caratteristiche stilistiche tipiche del postmodernismo, convergendo ora in una struttura più lineare, in cui la drammaturgia prende le mosse da un rapporto diretto con gli attori e la sala prove. (X) *Ics* si configura come ennesimo azzeramento proprio per questo: abbiamo visto nel primo lustro di cammino ripercorso sulle orme di Motus che per ciò che concerne il lavoro interno, la struttura soggiacente alla scrittura, che si è passati da una fase in cui il collettivo aveva una importanza fondamentale, seppur guidato da Enrico e Daniela, ed il processo di composizione in sala prove era sempre anticipato da una ricerca e lettura dei vari riferimenti teorici e poetici scelti come “compagni di viaggio”. Era il periodo che arriva fino a *Orpheus Glance* (1999) e che comprende *L'Occhio Belva* (1995), *Catrame* (1996) e *Orlando Furioso* (1998). Nei progetti *Rooms* (2000-2002), *Pasolini* (2003-2004), *Fassbinder* (2005-2006) ci si orienta sempre maggiormente verso dinamiche più proprie del teatro di regia, ancora fortemente caricato di rimandi intertestuali: si persegue l'esplorazione dell'*hic et nunc*, ancorati nel presente, ma con un forte riferimento filtrato dall'universo rappresentativo,

seppur propenso ad eludere la *mimesis* e a proporre un'indagine sulla testualità e le dinamiche del racconto. Dal punto di vista drammaturgico registriamo adesso una cesura importante: si passa dalla forte presenza autoriale ad una scrittura nata dal reale.

Dagli ultimi due progetti, la vocazione politica si è connaturata con un bisogno di assumere quel ruolo di artista impegnato col presente, che attiva attraverso l'arte un discorso con finalità che si configurino non solo come desiderio di "interpretare il mondo, ma di cambiarlo", tornando all'istanza brechtiana che prenderà sempre più piede nei capitoli a venire, dove la incontreremo preponderante. Ma torniamo ad (X) *Ics*: si orienta lo sguardo verso la giovinezza, verso il futuro che sarà posizionato in una dialettica con lo spazio, col territorio, di cui Motus traccia i confini come di una topografia si trattasse. Si privilegia la prospettiva locale, incastonata nelle periferie industriali, aree in cui le telecamere di Motus arrivano quasi a *zoommare* sul quotidiano.

La novità, dal punto di vista attoriale, è strettamente correlata al cambio delle strategie di scrittura drammaturgica: si torna a lavorare con attori non professionisti, incontrati nei *workshops* tenuti a Napoli, Halle e Valence, ubicandoli però nello spazio scelto come oggetto da esplorare con la telecamera: i mezzi tecnici, e la tecnica per usarli, vengono messi al servizio di una scrittura funzionale al discorso critico, il rapporto con la sala prove cambia. L'idea era di strutturare il percorso di scrittura seguendo una logica differente rispetto al passato: mentre nelle precedenti produzioni la realtà era esplorata con continui rimandi ad autori, adesso si decide di abbandonare la sala prove. Il mondo esterno è più interessante. Si ricomincia quindi da fuori, da quei luoghi marginali e periferici già indagati con il progetto Pasolini.

Ci addentriamo, drammaturgicamente e scenicamente, a delle modalità che lasciano presagire che la compagnia ha abbandonato la *cit *

postpolitique e si muove verso la *cit  de lutte politique* delineate da Hamidi-Kim, in cui l'arte   "composante du projet critique et de la lutte politique" (Hamidi-Kim, 2007: 606). Nei prossimi paragrafi indagheremo proprio queste dimensioni: l'azzeramento nelle dinamiche della scrittura scenica, che si addentra sempre pi  nel reale, e l'uso dei mezzi tecnici, con una funzione documentaria gi  inaugurata col progetto con cui abbiamo inaugurato il capitolo e che adesso sar  l'asse su cui si concentreranno molte linee di ricerca tessute a partire da nuove pratiche formali.

4.2. La drammaturgia: reale, sempre pi  reale

Proporre un modello drammaturgico la cui composizione sia collettiva, nonch  affidata ad attori non professionisti, giovani creativi che vivono luoghi che Motus indaga e a cui il gruppo offre la possibilit  di parlare con la propria voce, di avere un palco su cui esprimere le proprie inquietudini legate all'et , in relazione all'ambiente che li circonda nel vivere quotidiano, significa affrontare la pratica scenica con una precisa volont , un obiettivo che va al di l  del livello tematico e che ci riporta verso le strategie che la tradizione teatrale ubica in un momento preciso, una delle tappe affrontate nel nostro profilo storico, quando per la prima volta la definizione di "teatro politico" ha affondato le sue radici nella parabola delle arti sceniche occidentali, coniata da Erwin Piscator. Abbiamo cercato, nella nostra mappatura, di delineare i contorni della sua esperienza scenica, mettendone in luce diversi aspetti, tra i quali ci interessa tornare a rimarcare in questa sede uno direttamente collegato al

tema della scrittura collettiva, che Piscator indica come conseguenza della mancanza di una produzione drammatica funzionale “dal punto di vista sociale e rivoluzionario”: se avesse trovato una produzione adeguata la sua regia non sarebbe stata “tanto invadente”. Nella sua attività alla Volksbühne, il “Teatro del Popolo”, propone una gerarchia orizzontale all'interno del gruppo, in cui l'edificazione dell'evento scenico si sviluppa con un esercizio delle proprie funzioni che si configura come paradigma del discorso ideologico che lo pervade. La messa in scena aveva un carattere collettivo, “in cui il lavoro dei singoli si intrecciava continuamente. Le costruzioni sceniche e la musica nascevano insieme col soggetto, e questo a sua volta nasceva insieme con la regia” (Piscator, 1930: 131). Il teatro diventa, con le sue dinamiche interne, paradigmatico di come si vorrebbe la società: non è un'ovvietà, in quanto non strutturale alla sua natura, uno sguardo rivolto alla sua storia lo dimostra²²¹.

Sono modalità che abbiamo già incontrato nel percorso di Motus, ma quello che è opportuno rimarcare in questa sede è la volontà, a differenza delle altre produzioni, di tornare a questa strategia proprio perché legata al desiderio di esplorare la realtà direttamente, e la realtà che si è scelta è lontana dal centro che finora si è indagato, è uno spazio nuovo, con soggetti che saranno, per la prima volta, protagonisti in un dialogo diretto col pubblico.

È qui che si realizza il progetto critico riproposto dalla Scuola di Francoforte: l'arte non è creata per la massa, per le classi subalterne, ma

²²¹ Esplorando il concetto di “popolare” se ne può avere un'idea. Celebre in questo senso la polemica tra Vilar da un lato e Sartre–Barthes dall'altro, in cui il primo viene accusato di proporre un modello contraddittorio, *populaire* solo nei propositi: dando un'occhiata al pubblico del suo TNP ci si rendeva conto che era formato da una classe piccolo borghese (impiegati, insegnanti, studenti), nonostante le repliche davanti agli operai Renault e le lotte per abbassare il prezzo del biglietto portate avanti dal suo direttore. Ma, come Consolini sottolinea (2001: 393): “queste affermazioni diedero luogo a una lunga polemica, abbastanza paradossale per la verità, poiché proprio l'accusatore era solito far allestire le sue opere nei teatri più *chic* della città, e mai si era seriamente preoccupato di rivolgersi a un pubblico proletario”

dalle classi subalterne²²²: “Can the subaltern speak?”, riproponiamo ancora con Spivak²²³. Questa volta sì, ma non si tratta del subalterno definito nel testo dell'autrice indiana²²⁴, quanto più quel *target* rappresentato dai giovani che vanno ad occupare gli spazi dismessi nelle periferie, utilizzandoli come sala prove, luoghi d'incontro, telo per comporre i propri graffiti: sono loro a rappresentare adesso l' “universo autoriale” a cui Motus fa riferimento.

E proprio questo aspetto sarà alla base del progetto, che viene strutturato con una base di fondo che presenta una duplice direzione: quella tra il presente dei luoghi che si esplorano, fatiscenti, industriali, e quella del futuro che li aspetta, rappresentato in questo caso dallo sguardo mobile dei ragazzi scelti per incornare il progetto, “questa è in realtà la diatriba di tutto il progetto” (2010: 148). Anche l'impianto scenico risentirà di questa opposizione: da un lato la noia, la lentezza derivata dalle lunghe attese che i luoghi impongono, dall'altro la profondità nei pensieri dei giovani, che li riconvertono, con la creatività.

²²² Non a caso il progetto critico della Scuola di Francoforte propone proprio di impossessarsi dei mezzi di produzione testuale e culturale, lo abbiamo già visto, tra l'altro, con Benjamin ed il saggio “L'autore come produttore”.

²²³ In realtà Spivak comincia il suo saggio muovendo proprio una critica agli autori occidentali la cui opera abbiamo affrontato soprattutto al principio della nostra ricerca, tra cui spiccano Deleuze e Foucault. Come afferma Asensi nella sua introduzione alla traduzione in spagnolo del saggio: “La domanda è chiara: cosa succede con questi intellettuali considerati all'unanimità come il colmo dell'attivismo e della filosofia liberatrice quando si proietta il loro pensiero sulla realtà dei gruppi subalterni o, ancora di più, sulla donna subalterna?” e la risposta è ancora più chiara: “quello che succede è che scopriamo che in realtà non sono così liberatori come danno a credere, che nascondono una trappola e che, in realtà, formano una delle più solide difese del pensiero occidentale”. Asensi continua citando direttamente Spivak: “Negli anni '80 parte della critica più radicale prodotta in Occidente fu il risultato di un desiderio interessato di conservare il soggetto occidentale o Occidente come Soggetto” (Asensi, 2009: 12) (Traduzione all'italiano di chi scrive).

²²⁴ Spivak critica la posizione di Deleuze e Foucault proprio perché creano un “soggetto unitario”, dimenticando la forte eterogeneità dei soggetti subalterni e mettendo sulla stessa bilancia tutti i soggetti oppressi: “convertono l'Altro, qualunque sia la sua situazione geopolitica, in qualcosa di assolutamente trasparente” (Asensi, 2009: 13).

4.3. Sulla costruzione scenica: la tecnica al servizio del discorso politico

La costruzione degli eventi che conformano il progetto che stiamo analizzando enunceremo in questo paragrafo. Innanzitutto: i dispositivi tecnologici vengono messi al servizio del discorso politico, così come succedeva nel teatro di Piscator e Brecht, come abbiamo già affrontato nella mappatura storica. La telecamera, come già inaugurato nel progetto precedente, diventa un mezzo per esplorare direttamente con gli occhi dei ragazzi protagonisti dell'opera. Le periferie, normalmente attraversate da auto in corsa, spazi di passaggio dove si evita di camminare a piedi, vengono invece visitate da Motus scegliendo di restituirne le immagini con una velocità diversa: lo sguardo lento dei pattini, che Silvia Calderoni smuove nel territorio, un "sapere-motorio" a detta del gruppo, che si propone come strumento tattile, "che entra nei pori degli oggetti, sente le masse, le ruvidezze", scrutando in tutte le prospettive possibili. Silvia parlerà nello spettacolo di "pezzi di un mondo che va a pezzi": e la stessa idea soggiace alla strategia di scrittura in cui video e azione percorrono il territorio senza un filo conduttore ma inalberandosi in frammenti visivi musicali ed olfattivi che si ricomporranno in scena.

Si sceglie la modalità di un procedere lento, come nei film di Gus Van Sant: giovinezza in preda alla noia, obbligata a lunghi tempi di attesa tra un non fare e l'altro. Ma è una noia imposta, un non agire a cui alcuni oppongono la riconversione creativa di questi luoghi: ad Halle, nei quartieri industriali, si può affittare un capannone per pochi euro al mese e farne uno spazio artistico. La resistenza sta anche nel restare, nel non scappare.

Motus ci mostra gli abitanti di questi spazi: sono figurine, non

personaggi, ed il filo rosso che connette tutte le aree del racconto è la presenza di Silvia Calderoni, una sorta di “supereroe dei poveri”, che attraversa con pattini e mantello, con un'estetica fortemente connotata come rimando al *comix*, i paesaggi urbani:

C'è evidentemente paura anche per un'estetica, che ha in sé una forte carica politica al suo interno. A Verona non vai più perché la tua estetica non è riconosciuta, è del tutto rifiutata. A partire da questo non vogliamo nemmeno dunque cadere in facili istanze politiche, col rischio di essere banali e patetici. Ci stiamo mettendo in crisi e ancora non sappiamo dove tutto questo ci porterà (Motus, 2010: 156).

Si è deciso di lavorare su un'estetica che restituisse la periferia, ma esulando dal formato documentario fatto di interviste e presa diretta: le immagini vengono quasi “sporcate”, trasformate in qualcosa di irreale, simile alla *graphic novel*, al fumetto. Motus ha sempre cercato di evitare il formato propriamente documentario, fatto di interviste e prese dirette, tentando di trasformare l'istanza di realtà attraverso un filtro estetico. Probabilmente anche in questo progetto questa ricerca di una cifra stilistica può dare adito alla accusa di eccessivo formalismo. Ma il gruppo ci ha da sempre abituati a codici visivi ed estetici molto ricercati: quello che più conta qui è probabilmente il contesto in cui l'iperrealtà si spettacolarizza. E abbiamo visto che il moto incessante ha portato la compagnia verso nuovi approdi che sfociano in una dimensione poetico-politica inedita.

Si attraversano, negli anni di svolgimento del progetto, le periferie di Halle, concentrandosi soprattutto sulla parte Nord, Halle-Neudstadt, dove la caduta del blocco sovietico ha lasciato interi palazzi a disposizione, che si sono prontamente riempiti di *writers*, *skaters*, musicisti; poi Scampia, ancora sulla scorta del progetto *Pasolini*, dove sono appena passate le telecamere di *Gomorra*, il film di Garrone che ha sdoganato le periferie

urbane del Sud Italia, mettendo in rilievo il fattore violenza, elemento su cui anche Motus si interessa: “proprio su questo argomento ci stiamo interrogando a proposito di Ics. Terzo movimento. In quel caso vorremmo toccare il tema della violenza” (Motus, 2010: 151). Ma anche Rimini, città di origine di Motus: chiudiamo con un'altra citazione, che ci rimanda a quella di Romeo Castellucci su “Etica ed Estetica” già esposta nei paragrafi su Pasolini, prima di passare a ricostruire i tre spettacoli che compongono il progetto:

La nostra ricerca può sembrare un'indagine, una ricognizione, ma di base tutto nasce da un amore per questi luoghi. Perché se io ti devo dire cosa è per me bello, penso a un luogo del genere, a una scarpa abbandonata, a un edificio un po' rovinato. Dal progetto Pasolini in poi ci sentiamo a nostro agio con certi panorami, con certi fondali. Preferiamo questo tipo di luoghi rispetto ad ambienti più “contemporanei”, che in teoria rappresenterebbero il bello attuale. Forse perché inevitabilmente il senso di abbandono e di decadimento che questi luoghi abbandonati hanno, sottende una implicita libertà da leggi e convenzioni, sono spazi del possibile...(Motus, 2010: 150).

Presagiamo un tema che ha attraversato la nostra ricerca e che approfondiremo ulteriormente nel prossimo capitolo: l'incivilimento ha partorito dei mostri, Motus cerca di trovare la poesia anche in mezzo a quel decadimento che la topografia del territorio non fa che confermare. La tecnica e la razionalizzazione sono degenerare in un disegno territoriale che, abbiamo visto già con le periferie pasoliniane e vedremo ancora in quelle di (X) Ics, da un lato cerca di “spostare il centro fuori dal centro” per le classi abbienti, “i ceti pseudo benestanti” li chiama Motus nella presentazione del lavoro, riproducendo improbabili punti di ritrovo anche nei luoghi dove prima c'era la campagna, dall'altro densifica il disagio nelle zone dimenticate dalle amministrazioni, dove persino i più basilari servizi faticano a funzionare. La fuga all'esterno degli abitanti dei centri storici, “lottizzati e vampirizzati dai turisti” e quindi resi finti e

“disneylandizzati”, continua Motus, è esplorata da Ballard nei suoi ultimi libri, tra cui *Regno a venire*, di cui citiamo un passo:

Voglio osservare la vita quotidiana di questo luogo depurato. I passanti sono troppo occupati a correre da un negozio all'altro per accorgersi di me. A guardarli sembrano ricchi e contenti mentre si muovono a passo sicuro in una cittadina di negozi, piccoli supermercati e piante artificiali. Una città senza giornali che svolazzano per le strade, nè cacche di cane o macchie di chewin-gum... un luogo dove è impossibile prendere a prestito un libro, andare a un concerto, dire una preghiera, consultare gli archivi dell'anagrafe o fare beneficenza... qui il tempo e le stagioni, il passato e il futuro sono stati aboliti... In poche parole l'ultima frontiera del consumismo. O meglio, una cattedrale consacrata al consumo, con molti più fedeli delle chiese cristiane... (Ballard, citato in Motus, 2006: 143).

La società moderna ha una struttura ormai caratteristica, in cui la relazione tra i bisogni degli uomini e la sua realizzazione risulta incongrua: “il male, dunque, non deriva dalla razionalizzazione del nostro mondo, ma dall'irrazionalità con cui quella razionalizzazione si attua” (Horkheimer, Adorno, 1966: 108). Sulla città *assoluta*, estrapiamo ancora dal testo di Horkheimer e Adorno (su cui torneremo nel prossimo capitolo), che citano a loro volta Spengler:

(La città assoluta) Qual si disegna con grandiosa bellezza nel mondo luminoso dell'occhio umano, la sua immagine contiene tutto l'augusto simbolismo di morte proprio a ciò che è definitivamente “divenuto”. La pietra spiritualizzata delle costruzioni gotiche, dopo una storia dello stile di dieci secoli, ha finito per trasformarsi nel materiale disanimato di questo deserto demonico di pura pietra. Città siffatte sono tutto spirito. A differenza di quel che era ancora proprio alle città ioniche e barocche, le loro case non sono più le discendenti delle antiche case contadine, da dove aveva preso inizio la civiltà (Spengler, citato in Horkheimer, Adorno, 1966: 111).

Nel prossimo paragrafo affronteremo più da vicino le produzioni legate al progetto. Ci soffermeremo sulla ri-costruzione degli spettacoli (X)

Ics. Racconti crudeli della giovinezza, costituiti di quattro differenti versioni, pur sempre però con lo stesso impianto: (X) *Ics. Racconti crudeli della giovinezza. Movimento Primo*, impostazione generale del lavoro; a cui seguono (X) *Ics. Racconti crudeli della giovinezza. Valence*, (X) *Ics. Racconti crudeli della giovinezza. Halle* e (X) *Ics. Racconti crudeli della giovinezza. Napoli*, in cui primeggia la presenza di Silvia Calderoni, che per questo progetto ha vinto il Premio Ubu come migliore attrice sotto i trent'anni, nonché di Mario Ponce-Enrile, *break dancer* già presente nell'ultimo segmento di *Rooms* e altri ragazzi incontrati nei laboratori in giro per l'Europa: musicisti, *writers*, *rappers*, in un primo avvicinamento nel mondo della subcultura *hip hop*, il cui schema del *contest* darà l'impianto base al progetto *Syrma Antigone*; (X) *Ics. Note per un film*, in cui ci sono vecchie presenze come Nicoletta Fabbri, già protagonista del progetto Fassbinder; la video-istallazione *RUN* e il video *in loop Crac*, di cui ci occuperemo soltanto di sfuggita, poiché si tratta di raccolte di immagini girate nelle periferie e che ritroviamo negli spettacoli.

4.4. (X) Ics: spinta centrifuga nelle periferie, viaggio nel cuore della giovinezza

Il progetto (X) *Ics. Racconti crudeli della giovinezza*, che ha impegnato Motus per circa un triennio, consta di diverse produzioni, già menzionate nel paragrafo precedente: *Ics. Note per un film*; *Run*, video a doppio schermo con immagini girate tra Halle, Riccione e Bellaria; la performance *Crac* e gli spettacoli (X) *Ics. Racconti crudeli della giovinezza*, nella versioni associate ad ogni città in cui il gruppo ha lavorato, ossia Napoli, Halle e Valence. In questo paragrafo ci occuperemo

dell'analisi e ricostruzione degli spettacoli, prendendo come riferimento il “terzo movimento”, così li chiamano, legato ad Halle e specificando sulle leggere differenze con gli altri.

Tutte le produzioni legate al progetto si caratterizzano per un'estetica fortemente contemporanea ed urbana, impregnata di spunti e dettagli cercati tra quell'*humus* impresso di culture suburbane ed underground, come l'*hip hop*, per esempio, ed anche graficamente lo spettacolo risente, a livello segnico, di una forte configurazione visiva, in cui primeggiano *emoticons* ed altri segni risalenti alla cultura tecnologica che immancabilmente conduce l'immaginario collettivo nel territorio della giovinezza.

Una di queste apre l'evento: davanti al pubblico, che era già stato accolto fuori da Silvia Calderoni coi pattini, distributrice di volantini con la scritta “cosa stai facendo? lo mi sto cercando”, ebbene, all'interno dell'area delegata alla performance, si configura uno spazio minimale, che allude ad un marciapiede urbano, periferico ovviamente, “una cerniera tra noi e il mondo”, così Motus lo descrive, sullo sfondo solo uno schermo. Mentre il tappeto sonoro mette in musica rumori di fabbrica, enfatizzando ulteriormente la dimensione da periferia industriale, sullo schermo un orso stilizzato si va sfumando man mano che i *pixel* si diradano, intervallando l'immagine con quella di Silvia Calderoni, personaggio - *fil rouge* che collega tutte le tappe del progetto, pattinando in luoghi altrettanto periferici. Entra in scena la *performer* del video: pattina ancora, esegue dei movimenti in sincrono con il suono e con le luci, un classico dell'estetica Motus. È chiaro da subito che l'idea di base non è esporre il degrado di questi luoghi, ma evidenziarne la poesia nascosta, trovare una bellezza altra, seppur senza rifuggire dalla sottolineatura che ne carpisce i tempi lunghi e morti, quasi trattenendone lo *spleen* che li pervade.

Entra un ragazzo: il suo stile è inconfondibilmente *hip hop* (felpa con

cappuccio, pantaloni larghi, scarpe da *skate*): si siede sul marciapiede, inizia a battere un *beat* al microfono. Sul video appare l'emoticon di un messaggio, in cui qualcuno scrive: "cosa stai facendo? Forse sto aspettando, temo di non avere niente di meglio da fare". Entra un altro ragazzo, si siede, inizia a suonare la chitarra. Nel frattempo in video lo sfondo di una città, pixelato, con foto di periferie urbane accompagnate dal rumore degli scatti.

I ragazzi in scena stanno seduti sul marciapiede, danzano la *break dance* sul nudo asfalto, giocano a schivare le auto che passano veloci, mentre il suono del *clacson* li riprende, rimarcandone quasi l'incoscienza: cercano davvero di passare il tempo, usare al meglio il poco che quel territorio offre loro, approfittare dell'architettura urbana, ma la sensazione che emerge è quasi di malinconica illusione, di attesa di qualcosa che forse non arriverà. Aspettano Godot. I tempi, veramente dilatati, fanno presagire un'azione che "non decolla", un *plot* narrativo che non avrà una parabola in salita, né in discesa, ma che si terrà sempre sul filo della calma piatta, molto vicina all'estetica di Gus Van Sant, solo che qui nessuno compirà un gesto estremo.

Intanto si ascoltano voci, tra cui una che racconta: "noi siamo erbacce, piante vagabonde che muoiono in un posto per nascere uguali poco dopo". Qualcuno gioca con un sacchetto dell'immondizia. Entra anche una ragazza, siede su una panchina, suona la chitarra, mentre una voce, in tedesco, racconta: sembra spiegare i motivi per cui rimane in quel posto, come impiega il suo tempo lì, delle lunghe attese.

Si ode anche la voce di Silvia Calderoni:

Questo stare qui..è come se non succedesse mai niente, come se una mattina il sole non riuscisse ad uscire. Tutti spettano qualcosa, alle 6, alle 7, alle 8. Siamo abituati a tutto: poliziotti, *cheese burger*, internet, plastica al seno, esplosioni, cocaina, gli aerei che cadono. Ho bisogno di qualcosa che mi sorprenda, altrimenti muoio. Siamo pronti a tutto, su, preparati all'azione,

ma non alla reazione. A cosa serve la libertà di parola se non abbiamo niente da dire? Ma non lo sentite? C'è un nuovo tipo di odio, ammorbidito da tessere fedeltà e codici PIN, con lo shopping come modello di comportamento da copiare e le uniche cose che valgono sono quelle che si possono mettere nella busta della spesa. Sopravvivere impedisce di vivere ed io non ne voglio sapere di un mondo in cui la garanzia di non morire di fame corrisponde al rischio di morire di noia. Voglio dire: lotto, ci provo. Abolire i tempi di noia, i tempi morti. E prendere forme sempre diverse, assumere i rischi di esporsi in prima persona. E poi perché scappare? Per andare dove? Il mondo è al completo. Credo nella possibilità di creare, con i corpi, ma capisco il rischio dell'emergenza. Emergenza, capace di unire tutti quelli che, come me, stanno annegando. Che capiscono che bisogna capire, che capiscono che la gente della loro età incomincia a morire. Vaffanculo: partitura fisica dell'emergenza, un'emozione. Sono troppo borghesi, sono troppo stufi per capire che bisogna che bisogna mettere giù il telecomando, alzare il dito al cielo e mettersi a correre.

Trascriviamo interamente il testo per evidenziare la forbice esistente tra quello che appare in scena, ragazzi che tentano di sopraffare la noia, e la profondità dei loro pensieri, del senso di ribellione che li pervade, un rifiuto della società borghese: la giovinezza o aspira al consumismo sfrenato, o ne comprende le distrofie.

Accendono un fuoco in scena. Sullo schermo la scritta "nessuno può vederti, osservarti, nessuno può farlo al posto tuo". E ancora: "Gli APACHE, forse ti hanno rapito loro. Ti tengono come ricordo. La notte dormono con i coyote. Impara come fanno. Convieni no?" "E mi vengo a cercare. Perché ho bisogno di me. È esattamente quello che sento io. Chi sei?" "Costruisci un castello di carta, buttalo giù e poi ricostruiscilo di nuovo".

Ancora ragazzi che pattinano, con una musica punk-rock in sottofondo. di nuovo il panda, che diventa un teschio. Fine.

Nel "secondo movimento", quello dedicato a Napoli, la struttura è la stessa, cambiano i protagonisti. La ragazza tedesca dai lunghi capelli che suona la chitarra viene sostituita da una giovane cantautrice di Scampia, che racconta il suo quartiere, del perché non vuole andare via: ne parla nelle sue canzoni, cercando di enfatizzarne i dettagli più poetici, non solo

gli aspetti legati alla criminalità che primeggiano nel *main stream*: “non mettendo in luce i soliti aspetti che tutti conosciamo”, dice, “con cui i *media* ci hanno fatto una testa”. Qualcuno dice “sto cercann è diventa' chiù gruoss”.

Nelle immagini in video Silvia distribuisce i volantini, dietro le locandine dei concerti dei cantanti neo-melodici (*l'hip hop* napoletano, se vogliamo).

La noia viene rotta anche qui dalla musica punk-rock, mentre un ragazzo rompe uno scatolone in scena, con la chitarra. Silvia appare in video tra i ragazzi di Scampia ed i bambini rom, “una sorta di super-eroe dei poveri”, dice di lei Daniela Nicolò, con mantello verde e gli immancabili *roller-blade*: “pezzi di un mondo che va a pezzi. Un mondo che va a pezzi, dove mica ho chiesto io di venire ad abitare. Ei! Mi vedete? Rispondete?”. Fuochi d'artificio, spari. Mentre il mantello verde sventola sul proscenio grazie ad un artificio scenico. In video qualcuno esegue un “rap”, qualcuno dei graffiti. Fine.

Abbiamo assistito con questo capitolo all'impostazione di nuove dinamiche da parte del gruppo: si comincia un viaggio nelle periferie che culminerà con l'intero progetto (*X*) *Ics*. Da rilevare è soprattutto l'entrata di Silvia Calderoni nel gruppo: come vedremo nel prossimo capitolo sarà un incontro importante forse quanto Genet e Pasolini, in quanto da questo momento non solo si decide di allontanarsi dai riferimenti autorali, ma si entra in una dimensione “reale, sempre più reale” in cui i filtri provenienti dal mondo filosofico e letterario saranno ridotto sempre più all'osso, per approdare a spettacoli in cui anche i dispositivi tecnologici saranno emarginati in favore di un ritorno all'uso del copro come elemento drammaturgico preponderante unito ad una forte ricerca sul testo, inteso non solo come testo drammatico ma anche come elemento che emerge dagli attori stessi.

Come sempre Motus conserva i semi di questi progetti e li fa fiorire nel progetto seguente, in cui vedremo che le istanze politiche qui emerse troveranno una ubicazione definitivamente più efficace.

CAPITULO VII
“Poetic Terrorism” Contest 1
La Rivolta in *Syrma Antigones*

Ci addentreremo, con questo capitolo, nel tema più propriamente politico trattato da Motus fino a questo momento. Se il discorso critico sul mondo si poneva fino ad ora sotto forma ironica, nonché con un'impostazione che prevedeva domande senza dare risposte, vedremo come il mito di Antigone serva al gruppo per esplorare non solo il tema della Rivolta nel contemporaneo modo giovanile, ma come si utilizzi per porsi nuovamente interrogativi sull'arte come strumento per questa Rivolta, dibattendosi tra diserzione e lotta armata il gruppo darà la sua risposta: un terrorismo creativo e poetico è forse l'arma più efficace.

Memore dell'allestimento del Living, che menzioneremo insieme alla riscrittura di Brecht sul mito, le produzioni saranno impostate facendo leva sul corpo e sui frammenti di testo brechtiano, uniti a quelli fuoriusciti dalle prove, mentre i dispositivi finora utilizzati saranno ridotti al minimo: il video farà la sua comparsa nel terzo *contest*, per poi concretizzarsi maggiormente nell'ultimo, dedicato non solo ad Antigone, ma creatore di un interessante parallelismo contemporaneo con l'uccisione del giovane anarchico Alexis nell'emblematico quartiere Exarchia ad Atene, quartiere che Motus esplorerà ancora telecamera in mano.

1. Rivoluzione? Rivolta! Vecchie e nuove declinazioni del teatro del “dire politico”

Ci siamo avvicinati, con gli ultimi progetti, ad una testualità che mette sempre più in risalto il desiderio di Motus di far convergere le proprie energie, creative ed organizzative, in una pratica scenica in cui l'efficienza

e l'accuratezza acquisite coi mezzi tecnici e con l'ormai affinata metodologia di lavoro siano utilizzate ai fini di un discorso critico sul mondo che si fa sempre più acuto, liberandosi poco a poco dei formalismi fini a se stessi e indirizzandosi verso una vera e propria denuncia delle ingiustizie derivate dalla globalizzazione. Già con l'incontro con Genet, Pasolini e Fassbinder le istanze etiche e politiche diventano necessarie nel teatro del gruppo e via via più esplicite, ma soprattutto si fa viva la necessità di esplorare la realtà senza riferimenti autoriali a filtrare, bisogno parallelo ad una nuova strutturazione nel modo di tessere la drammaturgia: mentre la realtà viene esplorata nei suburbi e nelle periferie industriali in giro per l'Europa, per la prima volta i testi che saranno impiantati nello spettacolo, sfociano dal lavoro con l'attore, previa una riscrittura-ripulitura operata da Daniela Nicolò. Con il progetto che andiamo ad analizzare adesso registreremo un'entrata definitiva del gruppo in quella modalità che Mango ha definito teatro del "dire politico" e che Hamidi-Kim traccia come "cité de lutte politique": parliamo di un teatro che corrisponde alle istanze di Piscator/Brecht per cui l'arte scenica deve farsi portatrice di un cambio sociale. Non più *art pour l'art* quindi, ma poesia e apparato sceno-tecnico messi a disposizione della vertenza politica ed ideologica sottesa alla produzione: l'arte rientra a pieno titolo nel progetto di emancipazione dell'uomo.

1.1. Vecchie declinazioni del teatro "del dire politico"

Come era già avvenuto nel secolo scorso con le Avanguardie, dopo un periodo di forte sperimentazione linguistica dissociata però dalla pratica

politica, derivata dalla disillusione nei confronti della stessa, negli anni tra le due guerre si fa sempre più forte il carattere militante delle arti sceniche: in Germania i numerosissimi teatri *d'agit-prop* non riuscirono a fermare Hitler, l'eredità rimasta sono però gli straordinari e già menzionati percorsi di Piscator e Brecht, espansi su vettori multilivellari che comprendono regia, teoria e discorso testuale, impiantando una metodologia da cui deriva la loro forza comunicativa:

Il teatro è finzione, visione. Solo l'intensità della sua suggestione agisce sugli spettatori. Quando si sforza di divenire ciò che vuol suggerire, allora perde il suo effetto. Negli anni Venti c'erano, in Germania dozzine di teatri d'agit-prop comunisti. Non hanno potuto fermare Hitler, e ora sono tutti dimenticati. Ma Piscator e Brecht, che hanno formulato lo stesso appello, ma in maniera artistica, appartengono alla nostra eredità culturale (Barba, 2000: 38).

Parliamo di un'epoca in cui i disordini sociali scaturiti dalla forte contrapposizione ideologica tra marxismo e fascismo erano assorbiti nella riflessione in tutti i campi della conoscenza: si afferma il concetto di egemonia formulato da Gramsci, primo a mettere l'accento sul ruolo degli artisti e intellettuali *ergo* sui rapporti tra potere e sapere²²⁵, (nucleo da cui

²²⁵ La novità nel sistema filosofico elaborato da Gramsci, in cui il ruolo dell'intellettuale ricopre un ruolo fondamentale, sta proprio nell'aver rilevato la dialettica tra sovrastruttura e infrastruttura alla luce della produzione del sapere. Gli intellettuali rappresentano se stessi come un gruppo sociale autonomo e indipendente, Gramsci ne "smaschera" le linee di continuità con le classi fondamentali che agiscono in due direzioni: creandosi una classe di intellettuali funzionali alla creazione del consenso e conservazione dello stesso, (creando cioè strati di intellettuali a loro organici) e riassorbendo, in secondo luogo, gli intellettuali preesistenti. In ultima istanza si concorre a definirne l'attività in quanto "funzionari delle sovrastrutture", nel piano della società civile o dello Stato. Quelli che lavorano per la prima, creando e mantenendo il consenso, svolgono un ruolo essenziale come collante del sistema dell'egemonia; i secondi reggono i due momenti del governo e del dominio nella più diretta sfera della politica. È qui che si focalizza la sua riflessione: ne *I quaderni dal carcere*, testo da cui abbiamo estratto questo frammento intitolato, appunto, Gli Intellettuali, definisce il ruolo fondamentale dell'egemonia "La supremazia di un gruppo sociale si manifesta in due modi, come "dominio" e come "direzione morale e intellettuale": nel sistema delle sovrastrutture si diramano i due poli appena delineati, ossia quello ideologico rispetto a quello politico-istituzionale, quello del consenso rispetto a quello della forza, quello dell'egemonia e quello del dominio.

si instaura, tra l'altro, la ricerca dei *Cultural Studies*), insieme alla Scuola di Francoforte, chiusa durante il nazismo e ripristinata nel post-guerra. Abbiamo già evidenziato l'importanza di questo *focus* nel nostro profilo storico, nel tracciare il quale ci siamo serviti proprio di questo aspetto in filigrana, per cercare di capire perché il teatro è politico, ontologicamente, per la posizione che da sempre occupa nella società, spazio che gli è stato tolto nel Novecento dagli audio-visivi, contribuendo a dargli quell'aura di arte d'*élite* che ancora non è riuscito a togliersi, nonostante il “sussulto” degli anni '70, decennio in cui la pratica teatrale, anche grazie alla sua uscita dai luoghi deputati, ha vissuto un'ondata di riaffermazione conclusasi appunto in questo, un sussulto, uno spasmo negli ultimi momenti d'agonia.

E, sempre al secolo scorso ancorati, torniamo a definire un elemento dei gruppi del Nuovo Teatro, di cui fino ad ora abbiamo tracciato il carattere più legato alla sperimentazione sul linguaggio, mettendo in evidenza lo scarto col passato sia nell'organizzazione delle gerarchie interne (creazioni collettive), sia nei confronti della tradizione: è il teatro dell' “essere politico”, che prevede l'assunzione dell'arte a strumento conoscitivo, il rifiuto della testualità e del linguaggio verbale tipici degli schemi del teatro tradizionale, la forte ricerca sul *training* fisico, la messa al bando della rappresentazione, tutti elementi che abbiamo incontrato disseminati nel cammino che stiamo seguendo, ossia la politica e pratica scenica di Motus, e che abbiamo inquadrato nell'orientamento post-politico proposto da Hamidi-Kim.

Stiamo riferendoci alla “vocazione politica” dei gruppi degli anni '60, che abbiamo delimitato concentrando la nostra visione sui fattori linguistici e che adesso rileveremo spostando l'asse da un teatro dell' “essere politico” ad un teatro del “dire politico”. Tra i fautori del primo possiamo collocare le parabole di Grotowski, Barba e Brook, migliori eredi della

lezione di Artaud, a fare da collante possiamo rinvenire il solito Living Theatre, il cui orientamento poetico si edificava sia sulla scoperta del teatro della crudeltà di Artaud che sulle istanze politiche di Brecht, (senza dimenticare che Judith Malina fu allieva di Piscator). Re-incontreremo il Living nei paragrafi a venire, per adesso cerchiamo di cifrare i fattori che ci interessa far emergere in questa sede: stiamo tornando su questo frammento della nostra recente tradizione perché vogliamo mettere in luce il carattere di ritorno ciclico che il teatro politico *tout court* ha vissuto da quando Piscator per primo ne coniò la definizione. Abbiamo già detto che erano gli anni tra le due guerre e sembra che eventi così traumatici rappresentino una spinta alla rinascita di questa modalità, connessa coi movimenti di protesta:

In *politica*, in questo stesso periodo si assiste alla veloce ascesa, quanto rapida caduta, del Movimento della *New Left*, che durante alcuni anni - diciamo tra il '63 ed il '68 - riesce a mobilitare una quantità sempre maggiore di persone, soprattutto giovani e studenti, rispetto a temi politici quali la segregazione razziale, la guerra del Vietnam e la politica militarista del governo degli Stati Uniti, seguendo l'esempio di ciò che aveva fatto già dalla decada dei '50 il movimento per i diritti civili di Martin Luther King (De Marinis, 1987: 144)

(Corsivi dell'autore, traduzione all'italiano di chi scrive).

In questo caso la protesta iniziò nell'università di Berkley nel '64, espandendosi a macchia d'olio in tutti gli *States* e sfociando in “azioni dirette non violente” come la marcia sul Pentagono dell'agosto del '67. Il destino del teatro subì la stessa sorte di quello del *Movement*: rapida ascesa, che sarebbe potuta scoppiare nel '68, anno in cui invece entrambe le linee di lotta subiscono un disfaccimento²²⁶. Nel frattempo il Living sta sperimentando la fase dell' “avventura europea”, auto-esilio a

²²⁶ Si produrranno molte scissioni interne: L'Open dal Living; il Wooster Group dal performance Group; la Talking Band, il Medicine Show e il Women's Experimental Theatre dall'Open (Bianchi, 2001: 831).

cui è stato costretto dal subdolo perseguire del governo: negli anni di vagabondaggio tra Europa e Sud America (dove la Malina fu arrestata, in Brasile), si registra la sua conversione da gruppo sperimentale, ma stabile, di New York, a compagnia nomade, simbolo dell'anarco-pacifismo e traino per l'occupazione dell'Odeon di Parigi nel maggio '68. Fu proprio il dichiarato pacifismo che spinse il gruppo alla rottura col *Movement*, di ispirazione marxista-leninista (De Marinis, 1987: 245).

I gruppi in questione, tra cui spiccano il Bread and Puppet, l'Open Theatre, il Teatrino Campesino, nonostante le divergenze nelle soluzioni stilistiche (i cui elementi essenziali abbiamo già riscontrato), si caratterizzano per un'attinenza, sul piano dei contenuti, ai temi della *New Left* e per la pertinenza con l'area politico-culturale del già citato *Movement*, nella sua frangia più radicale:

Naturalmente, la guerra del Vietnam domina la scena e rappresenta più che un motivo ricorrente: in realtà si tratta di una vera ossessione, dell'incubo collettivo di tutta una generazione (non solo teatrale), includendo una serie di temi ad essa relazionati (la violenza, il militarismo, il colonialismo, il razzismo etc.). Il Vietnam è presente in quasi tutti i lavori più rappresentativi di questo periodo, però la cosa più interessante è che, salvo rare eccezioni, questi lavori non parlano quasi mai della guerra in termini espliciti o descrittivi-realistici (più che altro seguono il modello, ancora molto in voga, dell'inchiesta e del documentario, sui quali si basa, per esempio, anche *US* di Peter Brook) (De Marinis, 1987: 147) (Traduzione all'italiano di chi scrive)²²⁷.

²²⁷ Citiamo alcuni di questi spettacoli: *Mysteries and Smaller Pieces*, *Frankenstein* e *Antigone*, del Living Theatre; *Fire* e *The Cry for the People for Meat*, del Bread and Puppet; *Dionysus in '69*, del Performance Group di Schechner; *Viet-rock*, *The Serpent* e *Terminal* del Open Theatre; *Vietnam Campesino*, del Teatro Campesino. "Il genocidio vietnamita si converte, in questi lavori, in un frammento e un simbolo al tempo stesso (metonimia e metafora) di tutta la storia dell'uomo relatata come eterna lotta tra bene e male, amore e odio, vita e morte" (Pasquier, citata in De Marinis, 1987: 148) (Traduzione di chi scrive). Non potremmo terminare senza minimo una allusione alla scena del film *Pierrot le Fou* di Godard (1965), la cui definizione di arte politica scorre in filigrana in tutto il nostro lavoro, in cui la coppia formata da Jean-Paul Belmondo e Anna Karina offrono una improvvisazione sulla guerra del Vietnam giocata sui moduli dell' *happening*.

1.2. Nuove declinazioni del teatro del “dire politico”

Quando l'ingiustizia diventa legge, la resistenza diventa dovere. B. Brecht

Perché tornare su Brecht e Piscator e sul Nuovo Teatro? Innanzitutto perché nel progetto di cui ci apprestiamo a tracciare i contorni sono presenze/riferimenti espliciti, e lo vedremo. In secondo luogo per cercare di delineare i contorni della riscoperta del teatro politico negli ultimi tre lustri, frammento temporale in cui si sono susseguiti eventi che hanno caratterizzato non poco la nostra epoca e a cui Motus ha fatto, con differenti proposte, da cassa di risonanza: lo abbiamo visto con le vicende americane e *Twin Rooms*, coi riferimenti alla politica e storia italiana nel progetto *Pasolini*, lo determineremo ulteriormente con *Antigone*.

Parallelamente al susseguirsi di tragiche vicende come l'occupazione dell'Irak o la crisi economica internazionale (sfociata in suicidi e proteste “col morto”), il flusso (riflusso?) della protesta torna a farsi vivo, con il proliferare di movimenti, istituzionali e non, legati alla lotta sociale (“Indignados”, “Primavera Araba”, “Lotta per i Beni Comuni”, solo per citarne alcuni su cui torneremo nel capitolo finale): ci ritroviamo di fronte ad una situazione in cui più i governi premono verso una fascistizzazione e controllo globale di tutte le risorse, sempre meno equamente suddivise, più la gente, aiutata anche dai nuovi mezzi di comunicazione, come i *social networks*, si aggrega per protestare intorno ai temi più scottanti. Neanche la patina del consumismo basta più a placare gli animi, per cui il processo di “politisation” si fa sempre più acuto. Anche le arti ne risentono e, conseguentemente, “si passa da un teatro che cerca di interpretare il

mondo ad un teatro che cerca di cambiarlo”, per dirla ancora con Brecht: Motus approda definitivamente nell'area del teatro “de lutte politique”. Vediamo come si articolano questi due orientamenti. Nell'introduzione e nelle parti centrali della sua ricerca Hamidi-Kim definisce le differenti declinazioni di politico:

tandis que la cité du théâtre postpolitique se fonde quant à elle sur un pessimisme anthropologique et politique radical qui articule donc *a contrario* la politique à un espoir de changement positif. Et il semble que la cité du théâtre de lutte politique prenne pour définition le revers de cette sombre médaille, et active une définition de la politique entendue comme processus d'émancipation de l'homme et de transformation de la société (Hamidi-Kim, 2007: 600).

Questo approccio ha come fondamento una invariante antropologica: la convinzione che non ci sia società senza conflitti: “Il n'existe pas de société humaine sans tensions ni conflit (...) Une société ne peut exister sans des procédés de résolution des tensions, de règlement des conflits, que ces procédés soient ou non violents et coercitifs” afferma citando Lapierre (1993). Da qui scaturisce una nuova definizione di politico: si può parlare di “politisation”, utilizzando la definizione di Haegel et Duchesne ripresa dall'autrice (Hamidi-Kim, 2007: 605):

Le politique est ainsi repéré en tant que processus de politisation, processus double qui suppose à la fois la conflictualisation d'une situation (le fait d'appréhender la situation comme un conflit opposant donc différents “camps”, qu'il s'agisse de positions ou plus concrètement de groupes d'individus) et, d'autre part une “montée en généralité”, espressione, questa, utilizzata da Boltanski e Thévenot, par laquelle est désigné le fait qu'un locuteur dépasse le caractère individuel ou anecdotique de son récit pour conférer à son propos une portée plus générale (Boltanski, Thévenot, citati in Hamidi-Kim, 2007: 606).

L'autrice segue la sua ricerca specificando le tensioni che nascono innanzitutto nel tentativo di definire “l'articulation entre les intellectuels et

le mouvement social”, e soprattutto segnala che mentre la prima *cit * configurata si fonda su un pessimismo ontologico e su una rottura con i postulati del progetto critico della Scuola di Francoforte, questo nuovo orientamento torna su questo progetto affermandone la necessit  e parallelamente il bisogno di attualizzarne la portata adattandola ad un presente che si definisce con moduli differenti rispetto a quelli che intercorrevano tra le due guerre.

Consci della difficolt  implicita nel tentativo di definire il discorso attuale dell'arte intesa come lotta, poich  si apre ad una molteplicit  di pratiche,   opportuno evidenziarne le rotture: *in primis* quella della Scuola di Francoforte col marxismo ortodosso, in quanto rifiuta la fede nell'illuminismo e nel processo che porter  ad un progresso dell'uomo: propugna un “aspect intellectuel” del “processus d'emancipation” implementato nel “combat pour l'avenir”, continua l'autrice, citando Horkheimer (1974: 38). Un futuro che   gi  presente, di questo si tratta, non da ricercare nella lunga marcia del processo d'emancipazione che si configura solo come sua proiezione: In questo senso la scuola di Francoforte continua con la teoria critica tradizionale che propone una articolazione della filosofia come strumento per la lotta politica, ma rompe con l'ortodossia marxista proprio perch  si postula scetticamente riguardo al progetto emancipatorio.

Abbiamo assunto dunque che l'arte nel progetto critico propugnato sia da Gramsci che dalla Scuola di Francoforte   un componente essenziale del progetto critico e della lotta politica: l'arte   rivoluzionaria sia perch  contribuisce al cambiamento radicale del sistema politico ed economico, sia perch  costituisce in s  uno strumento per l'emancipazione dell'uomo che la esercita, come autore e come fruitore: detto altrimenti, l'arte   pensata come “assise mentale du politique”, citando questa volta Rancière (2004: 112). O anche come “complément du

monde” (Eco, citato in Hamidi-Kim: 2007: 608)²²⁸, menzionando qui una definizione da *Opera Aperta* di Eco, già incontrata nel capitolo sulla poetica. Chiudiamo così il cerchio sulla questione della fruizione e compartecipazione dell'autore nella composizione di un testo scritto: spostiamo l'accento sul ruolo del pubblico, essenziale da Piscator/Brecht e Artaud e che nel teatro di Motus ricopre, lo abbiamo visto, il ruolo di autore ultimo del montaggio dello spettacolo, scegliendone dapprima prospettive, frammenti e punti di vista

Ma tornando al nostro discorso: come si presenta oggi l'articolazione tra teoria critica e produzione artistica? Come si integra la lotta nelle creazioni contemporanee che si definiscono con un forte rigetto del termine “politico”, nonostante le rivendicazioni esplicite nell'economia generale del proprio discorso? Torniamo a quanto già introdotto nel nostro capitolo teorico-storico: il rigetto della terminologia direttamente connessa a questioni ideologiche deriva da un distacco rispetto alle modalità con cui i fautori di quel primo teatro politico erano protagonisti, infatti. La vecchia dialettica tra pratica artistica e militanza politica era tipica di un posizionamento che andava al di là dell'ideologia ma si proponeva in termini d'appartenenza organica degli intellettuali rispetto alle formazioni politiche e di partito (Hamidi-Kim, 2007: 610).

Il sospetto generato da questa appartenenza sfocia nelle già menzionate ridefinizioni che sul versante italiano troviamo sparse in *Passione e ideologia*, in cui a più riprese troviamo le proposte dei creatori contemporanei: “teatro polittttttico”, coniato dal Teatro delle Albe nel lontano 1987 e riproposto da autori vari al congresso da cui il saggio

²²⁸ Nel capitolo sulla poetica abbiamo già incontrato *Opera Aperta*, saggio di Eco che svela uno dei meccanismi essenziali dell'arte contemporanea: la cooperazione col fruitore, uno dei suoi nuclei fondanti, espressa sia nelle dinamiche di anti-linearità narrativa, per cui al lettore/spettatore il compito di montare l'opera, sia nel rifiuto di dare un' interpretazione definitiva da parte dell'emittente, che lascia il messaggio “aperto”.

prende le mosse, quasi ad eleggerlo come definizione per antonomasia, il “teatro civile” di Paolini e Celestini, teatro “a partecipazione” di Punzo. Torniamo a sottolineare: Francia e Italia convergono nella edificazione di una galassia terminologica che rifugge il collegamento con il marxismo o socialismo di partito.

In adesione a queste esigenze, centriamo anche noi il nostro sguardo sul lessico e proponiamo di definire il gesto di Antigone come Rivolta, al posto di Rivoluzione, per quanto quest'ultima non sia una parola che Motus rifiuta, anzi: la troviamo in *Twin Rooms*, dove un attore scrive col rossetto sullo specchio “please, revolution”, la troveremo nel titolo che vedrà Silvia Calderoni e Judith Malina al centro di un evento performativo intorno alla costruzione di Antigone, *The Plot is the Revolution*. Ebbene: a questo proposito risulta più che idoneo rilevare uno dei saggi con cui abbiamo esordito, TAZ di Hakim Bey: “La Storia dice che la Rivoluzione ottiene “permanenza” o almeno durata, mentre il “sollevamento” è “temporaneo”. In questo senso, una sollevazione sta come un' “esperienza- picco” rispetto allo standard della coscienza e dell'esperienza “ordinaria” (...). La visione nasce nel momento della sollevazione – ma appena la “Rivoluzione” trionfa e lo Stato ritorna, il sogno e l'ideale sono già traditi. Non ho abbandonato la speranza o anche solo l'attesa di cambiamento, ma non mi fido della parola “Rivoluzione” (Bey, 2007: 13 -14). Rivolta, dunque.

2.Sguardo sulla “divina Antigone, la più nobile figura mai apparsa sulla terra”²²⁹ (Hegel)

Entriamo adesso nel merito della figura mitica di Antigone, paradigmatica di quelle che sono le nuove (e vecchie) proposte per ciò che concerne la lotta e la dissidenza. Come sempre nella nostra ricerca, seguiremo le tracce teoriche intorno al mito cercando di decifrare le linee interpretative più importanti. Dopo una breve mappatura generale, ci soffermeremo soprattutto sulle elaborazioni che ci serviranno in relazione a Motus.

2.1. Antigone: “io sono nata per amare, non per odiare”

Il mito di Antigone, figlia/sorella di Edipo, colei che lo accompagna nel suo “cieco” esilio, conseguenza dell'atroce scoperta dell'incesto, è universalmente conosciuto per il gesto di “ribellione” nei confronti

²²⁹ Hegel, citato da Steiner.

dell'autorità imposta²³⁰: lei figura ambigua, che già nell'etimo del nome nasconde il rifiuto a diventare moglie e madre, porta a compimento un gesto di immenso amore sororale, seppellendo il corpo del fratello Polinice, morto in guerra combattendo contro Tebe con gli Argivi. Creonte, re di Tebe, proibisce infatti di dare onorata sepoltura al giovane fratricida: nella guerra entrambi i fratelli di Antigone perdono la vita, uno combattendo per la patria, l'altro, Polinice appunto, contro di essa. Ad uno tutti gli onori riservati ai soldati caduti in guerra, per l'altro divieto assoluto anche per il più basilare dei riguardi, pena la morte per chi contravvenga all'interdizione. Qui appare per la prima volta Antigone come figura ben delineata²³¹, che contravviene alla legge “di Stato” per seguire una legge morale imposta dagli dei: non dimentichiamo che nella cultura greca dare il corpo in pasto agli avvoltoi era un riservo con cui si oltraggiavano i più vili criminali²³². Seppellisce Polinice, perché lei è “nata per amare, non per odiare”, contravvenendo alla legge e mettendosi contro Creonte, che la

²³⁰ Le vicende dei Labdacidi, (i discendenti di Labdaco), sono note soprattutto per le elaborazioni di Sofocle: nell'*Edipo re* tratta della terribile scoperta del re di Tebe, il quale ha ucciso il padre Laio e sposato la madre Giocasta senza saperlo: si acceca e si impone l'esilio, che sarà raccontato nell'*Edipo a Colono*, in cui appare la figura di Antigone, una delle due figlie, che lo accompagna. Le guerre di successione tra i figli Eteocle e Polinice, a cui Edipo lancia una maledizione per non averlo difeso, vengono raccontate da Eschilo ne *I Sette contro Tebe*: i due hanno deciso di alternarsi al trono, ma quando Eteocle finisce il suo mandato, accecato dal potere, rifiuta di cedere il posto al fratello, che gli muove guerra con gli Argivi. Gli esiti della guerra sono incerti, i due si sfidano in duello, uccidendosi a vicenda: Creonte, fratello di Giocasta e quindi zio di entrambi, oltre che di Antigone ed Ismene, prende definitivamente il trono e promulga l'editto per cui a Polinice non saranno dati gli onori funebri.

²³¹ A Sofocle il “merito” di aver sdoganato la coppia Ismene-Antigone dall'anonimato: fino ad ora erano apparse come supporto alle altre coppie che reggevano l'*epos* legato ad uno dei clan che maggiore materia ha dato ai poeti tragici per l'elaborazione dei miti.

²³² Il tema della sepoltura attraversa tutta la letteratura greca, elemento fondamentale dell'ideologia eroica sin dall'Iliade, dove la “salvezza dei corpi” trova la sua più sublime espressione nell'episodio del riscatto del corpo di Ettore ucciso da Achille, al quale Priamo, re di Troia e padre dell'eroe, supplica di restituire il cadavere (Ciani, 2000: 11). Per ciò che concerne Sofocle, vedremo meglio nel paragrafo ad egli dedicato l'importanza del tema della sepoltura nella sua produzione drammatica.

condanna a morte: sarà sepolta viva.

Fin qui il nucleo del mito, mito che viene rielaborato nei successivi duemilacinquecento anni in una tale varietà di versioni da rendere universalmente nota la protagonista come la prima “disobbediente civile”, non solo nelle versioni artistiche, ma anche nella riflessione filosofica. In realtà la versione sofoclea della tragedia va inquadrata in una precisa cornice, soprattutto alla luce delle considerazioni appena accennate sul concetto gramsciano di *egemonia*. Abbiamo già visto nel nostro profilo storico l'importanza che le Grandi Dionisie avevano nella vita cittadina ateniese, caratterizzata da una nascente democrazia (apparente: rappresentava un quinto della popolazione, non scevra da schiavitù e mancanza totale di diritti per le donne, che non potevano partecipare in nessuna attività della vita pubblica):

Le tragedie sono opere di tendenza né vogliono dissimularlo: trattano questioni di attualità politica e s'impennano su problemi più o meno direttamente connessi con la questione più scottante del momento, il rapporto fra lo stato tribale e lo stato popolare (...) L'idea di un teatro libero da ogni rapporto con la vita e con la politica era lontanissima dalla concezione artistica del tempo (Hauser, 1956: 113).

Nell'arco di un cinquantennio saranno soppiantati i valori legati al clan e alla famiglia, con uno spostamento dell'asse sempre più centrato sulla *polis*: se con il ciclo dell'*Oresteia* Eschilo mette definitivamente il punto sulla questione dell'importanza del padre nel concepimento,

assegnandoli maggiore importanza rispetto alla madre²³³, con *Antigone* Sofocle compie un ulteriore passaggio: le leggi dello Stato soppiantano quelle morali e individuali e quelle legate ai rapporti familiari. Così, almeno, nell'impianto di Sofocle, il quale nasconde una velata simpatia per l'eroina, che il suo ruolo di "poeta di Stato" gli impone di "velare"²³⁴. Ma in realtà l'essenza del mito nasconde una possibile varietà di sfumature che non solo lo rende materiale malleabile per qualsiasi impresa compositiva, ma anche trasversale alle epoche e ai cambiamenti storici. Prima di andare a tentare un breve approfondimento sulle riscritture che più ci interessano in relazione a Motus, tentiamo di tracciare una breve mappa proprio sul tema portante della tragedia: la dialettica tra individuo/*polis*, che incarna di per sé il tema che potremmo definire come colonna portante di tutta la discussione che ha a che fare col "politico". Politico deriva infatti da *polis* e si estende semanticamente comprendendo

²³³ Lo scontro tra legami familiari e "doveri" civici è già presente qui. Oreste uccide la madre Clitennestra, per vendicare l'omicidio del padre, colpevole, secondo la donna, di aver sacrificato la figlia Ifigenia per propiziarsi il favore degli dei nella guerra di Troia. Nel processo che vede imputato il giovane le Erinni gli si scagliano contro, accusandolo del più vile dei crimini: il matricidio. Nel processo, raccontato ne *Le Eumenidi*, sarà Atena a decidere, chiamata da Zeus, poiché i voti sono pari: lei, nata direttamente dal cranio del padre, assolve il giovane, in quanto "nessuna madre v'è che mi generò". Il padre conta più della madre nel concepimento, poiché il seme è ciò che conta, non l'utero che serve solo a contenerlo (Ammendola, 1961: 115-116). È un capovolgimento importante nell'ottica generale legata a questioni come i diritti civili delle donne, o all'eredità: il patriarcato trionfa. Come esposto nei primi paragrafi della nostra ricerca, ancora una volta le decisioni prese nell'*agorà* (a cui, lo ricordiamo, avevano accesso solo uomini liberi), si riversavano nel grande teatro ateniese, esercitando quella dialettica già esposta da Gramsci, per cui l'intellettuale, organico alle classi dominanti, crea e mantiene il consenso: non dimentichiamo che gli Arconti (nelle cui mani riposava il potere esecutivo) erano coloro che sceglievano temi e vincitori dell'*agone* tragico. "I Poeti tragici erano degli stipendiati dello Stato" (Hauser, 1956: 121).

²³⁴ "Eschilo crede ancora nella possibilità di conciliare la democrazia col suo ideale aristocratico della personalità, benché abbandoni la democrazia proprio nella fase decisiva del suo sviluppo; mentre Sofocle, fin dal principio, sacrifica l'idea dello stato popolare democratico agli ideali dell'etica nobiliare; e nella lotta tra il diritto nobiliare familiare privato e il potere assoluto ed egualitario dello stato parteggia risolutamente per l'idea tribale. Nella *Orestide* Eschilo mostra ancora un esempio raccapricciante di vendetta; Sofocle, nell'*Antigone*, prende già partito per l'eroina che insorge contro lo stato democratico" (Hauser, 1956: 122).

trasversalmente molte tematiche legate proprio alla dialettica tra individuo e società, singolo e collettività, cittadino e *polis*, appunto.

Proprio per questo la tragedia sofoclea ha goduto di tale fama, seppur a fasi alterne, in cui il momento di acme è sicuramente inquadrabile nei secoli XVIII e XIX, come suggerisce Steiner (2003: 22):

La stessa Rivoluzione Francese è davvero una chiave. Più di ogni altra tragedia greca superstite, ad eccezione del *Le Baccanti* di Euripide (...) *L'Antigone* di Sofocle drammatizza l'intreccio del pubblico e privato, dell'esistenza individuale e di quella storica. La storicizzazione dell'individuo è stata la verità dominante e l'eredità fondamentale della Rivoluzione Francese.

Alla Rivoluzione Francese seguono tumulti che attraverseranno l'Europa nel secolo a venire (dal 1848 alle guerre per l'unità in Germania e Italia) motivo per cui l'estremo gesto della giovane ribelle viene assunto a paradigma da seguire: la morte per amore di un fratello è, soprattutto per Idealismo e Romanticismo, simbolo di patriottismo, come evinceremo meglio nel paragrafo che segue, in cui ci soffermeremo soprattutto su una linea tematica, ossia la dialettica tra individuo e società, alla base di ogni speculazione filosofica di carattere politico-morale.

2.2. La dialettica individuo/polis e la riflessione sulla sovranità

Le linee tematiche che possono dilatarsi a partire dalla tragedia sofoclea sono numerose: i legami familiari (i rapporti tra generazioni, nonché quelli tra fratelli), il diritto alla degna sepoltura, ma al centro c'è il conflitto (da cui la risoluzione tragica) tra sfera rituale-religiosa e civile-politica, tra nucleo familiare e *polis*, tra individuo e Stato e la riflessione

che ne deriva sulla sovranità. Questa essenza, così intimamente legata al nocciolo duro della riflessione politica, le ha conferito il carattere di fonte testuale e letteraria a cui fare riferimento per numerosi filosofi. Hegel, nella sua *Fenomenologia*, usa obliquamente il mito, pur nominandola due volte, soprattutto a partire dalla V sezione, in cui enuncia l'assioma dell'esistenzialismo: "l'essere è pura traduzione (*reines Übersetzen*) dell'essere potenziale, in azione, nel 'fare del fatto' (*das Tun der Tat*). Nessun individuo può raggiungere un'autentica conoscenza di se stesso finché questa conoscenza non si sia realizzata attraverso l'azione" (Steiner, 2003: 39) (corsivi dell'autore). L'uomo non è nulla, se non l'opera che ha realizzato: in questo senso Antigone ci sta davanti durante tutto lo svolgimento dell'opera hegeliana, ma è, appunto, "un' Antigone hegeliana. Trasparente con se stessa, padrona e vittima del suo agire che s'identifica con il suo essere, questa Antigone vive la sostanza etica" (Steiner, 2003: 41).

La passione di Hegel per l'eroina greca deriva dall'entusiasmo giovanile, tipico della sua generazione verso l'ideale incarnato dalla *polis* attica. Ma è un entusiasmo che va scemando col tempo, non tarderà infatti a rivelarsi il conflitto soggiacente tra la sfera civico-politica e quella rituale-religiosa: "In un testo scritto all'inizio del 1795, Hegel definisce la religione come "la balia" degli uomini e lo stato come la loro "madre", afferma ancora Steiner, puntando il dito su un elemento importante: "il dualismo tra stato e religione deriva da un'alienazione precedente. Esiste, come aveva visto Rousseau, un meccanismo di rottura tragico, benché necessario e apportatore di progresso, alle origini dell'istituzione politica: è la scissione dell'uomo dalla natura". In definitiva Hegel sostiene che la natura dell'uomo è sociale, ed è vano voler realizzarsi al di fuori di una struttura sociale civica.

L'uomo è *zoon politikon*, animale sociale, come già insegnavano

Platone ed Aristotele, per cui la *polis* era un *a priori*:

Non a caso la dottrina del necessario primato del tutto sulla parte si trova nella *Politica* di Aristotele, poco dopo la formula dello *zoòn politikón*, cioè della natura sociale dell'uomo. Solo nella convivenza con altri l'uomo è uomo, sia per Platone che per Aristotele, ai quali appare «naturale» la sua esistenza nella comunità della polis, dove soltanto la vera natura umana può realizzarsi pienamente” (Horkheimer – Adorno, 1966: 56).

Abbiamo tra l'altro aperto, col riferimento a Rousseau, un altro punto nevralgico: quello dell'addomesticamento dell'uomo, della decadenza morale derivata dal progressivo incivilimento che l'urbe porta con sé²³⁵:

I fenomeni di massa non sono certo qualcosa di nuovo: pure, il concetto di massa viene messo in rapporto con la nostra civiltà della tecnica. È vero bensì che alcuni rudimenti della valutazione negativa dell'incivilimento sono rintracciabili già nella filosofia stoica della cultura: Posidonio, in particolare, vedeva una corrispondenza tra i progressi materiali delle condizioni di vita, ottenuti grazie all'imitazione della natura e la decadenza morale (...). In questa prefigurazione delle due sfere, materiale e morale, si può vedere una prefigurazione del moderno dualismo di incivilimento come cultura materiale (*Zivilisation*) e valori di civiltà (*Kultur*) (Horkheimer, Adorno, 1966: 103).

La civilizzazione ha portato a uno straordinario incremento della popolazione, derivato dalla crescita industriale e dalla fuga dalle campagne alle città, per cui un ordine iper-razionalizzato subentra al vecchio ordine, in cui un gran numero di uomini atomizzati convivono in una coesione caratterizzata dalla mancanza di spirito: è il tipo del “moderno cavernicolo” di cui parlava Spengler, (e che in un certo senso ci riconnette col progetto precedente, in cui il Motus ha esplorato le derive

²³⁵ Sull'opposizione tra *Zivilisation* e *Kultur*: “Se essa (la natura) ci ha destinati ad esser sani, io quasi oso assicurare che lo stato di riflessione è uno stato contro natura, e che l'uomo che medita è un animale corrotto” (Rousseau, citato in Horkheimer, Adorno, 1966: 112).

territoriali urbane²³⁶):

L'uomo della civiltà, che era stato formato spiritualmente dalla campagna, diviene proprietà e strumento della sua stessa creatura, della città, e infine viene ad essa sacrificato. Questa massa di pietra è la città assoluta (...). Non più case nella quali Vesta e Giano, e i Penati e i Lari abbiano ancora un loro posto, ma semplici abitazioni, create non dal sangue ma da un fine pratico, non dal sentimento, ma da una iniziativa economica. Finché il focolare in senso religioso costituisce il centro reale e significativo della famiglia sussiste un'ultima connessione con la terra (Spengler, citato in Horkheimer, Adorno, 1966: 110-11).

Nel suo studio *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* (2005) Agamben approfondisce sul concetto di biopolitico, già introdotto da Arendt negli anni cinquanta con *The Human Condition*, nonché perno della riflessione di Foucault sulle dinamiche legate al potere. Presso i Greci esisteva una suddivisione tra *zoé* (esistenza naturale) e *bios* (forma di vita propria di un individuo o un gruppo): per Aristotele è possibile una nuda vita, *zoé*, che sia slegata da quella politica: ancora distinzione tra natura e cultura (Agamben, 2005: 5). Ebbene, sia Arendt che Foucault intravedono nell'entrata della vita naturale, la *zoé*, nella scena politica uno dei più importanti fattori caratterizzanti della politica moderna. Agamben applica le loro ricerche sulla produzione del corpus biopolitico ai campi di concentramento e ai regimi totalitari, caratterizzati dal fatto che la sovranità si applica anche allo stato d'eccezione, rappresentato dall'*Homo Sacer*: il corpo dell'uomo sacro ha la dualità della sacralità assieme alla possibilità della sua uccisione (Agamben, 2005: 13) e compie un essenziale passaggio: da esclusione ed eccezione diventa figura primaria. Lo stato moderno democratico, dal punto di vista della sua origine

²³⁶ “Così nelle civiltà troviamo già per tempo città di provincia abbandonate, e alla fine del ciclo, città gigantesche deserte, fra le masse di pietra delle quali una esigua popolazione di *fellach* non vive diversamente dall'umanità dell'età della pietra nelle sue caverne e sulle sue palafitte” (Spengler, citato in Horkheimer, Adorno, 1966: 11).

filosofica è eguale al totalitarismo: “sovrano è colui che decide sullo stato di eccezione” (Schmitt, citato in Agamben, 2005: 14). Vedremo che questo punto sarà compatibile con la riscrittura brechtiana del mito che, a differenza di quella sofoclea, presenta la figura tirannica di Creonte con elementi politicamente meno riscattabili: la “messa al bando” non solo del corpo di Polinice, ma anche di Antigone stessa, imprigionata in una grotta con le offerte destinate ai morti (miglio e vino) costituisce un'estensione della sua sovranità allo stato d'eccezione caratterizzato dal ritorno rituale del corpo senza vita alla sfera familiare, congedandola dalla vita politica. Nell'estendere il suo dominio, la sua legge, nello spazio dell'eccezione (zona liminare tra natura/cultura, caos/ordine, inclusione/esclusione) il tiranno/dittatore produce i contorni della categoria dominante della politica moderna, lo stato d'eccezione appunto, che fino ad allora ha costituito la zona di frontiera fino a dove il diritto poteva estendersi (Agamben, 2005: 24).

Abbiamo fatto un salto diacronico, eviscerando alcuni dei momenti salienti di questa riflessione che, nonostante sia temporalmente approdata su altre coordinate, presenta una trasversalità proprio nell'elemento appena menzionato: l'uomo sacrifica alla *polis*, sua creatura, se stesso nella forma del sacrificio (come avviene sia per Ifigenia che per Antigone) e in quella dell'abbassamento morale derivato dalla stessa organizzazione della vita cittadina, che rifugge ontologicamente dal rapporto rispettoso con la natura.

In questa dialettica tra individuo/società, necessaria per alcuni filosofi, catastrofica per altri, emerge però come comune denominatore un dato inquietante: la famiglia, sempre più dipendente nelle sue concretizzazioni storiche dalla società, è mediata fin nelle sue più intime strutture da questa:

Proprio perciò la famiglia è soggetta a una duplice dinamica sociale. Da una parte la crescente socializzazione – la razionalizzazione e integrazione di tutti i rapporti umani nella società di scambio pienamente sviluppata – tende a comprimere e negare il più possibile l'elemento, irrazionale e natural-spontaneo dal punto di vista della società, dell'ordinamento familiare. Dall'altra, lo squilibrio tra l'individuo e le potenze totalitarie della società si acuisce in modo tale da indurre il primo a cercar spesso una sorta di riparo ritraendosi in micro-associazioni, come appunto la famiglia, la cui persistenza autonoma appare appunto inconciliabile con lo sviluppo generale (Horkheimer, Adorno, 1966: 148 -149).

Se da un lato la famiglia non può spogliarsi del suo “momento naturalistico”, dal legame biologico tra i suoi membri, d'altro canto questa necessità diventa quasi una “perturbazione”: meno che mai si può far prevalere l'elemento naturalistico su quello sociale-istituzionale: “e così, spesso, nella tarda società borghese la famiglia si ritrova in una condizione non troppo diversa da quella del cadavere, che ammonisce, nel bel mezzo dell'incivilimento, al rapporto con la natura, e che sarà dunque igienicamente incenerito, quando non ridipinto cosmeticamente” (Horkheimer, Adorno, 1966: 149).

Siamo confluiti nell'altro grande tema, corollario del primo, ossia la sepoltura dei morti: “intorno a questo motivo e alla sua drammatizzazione nell'Antigone, Hegel concentra ora i dualismi esistenziali di uomo e società, di vivi e di morti, di immanente e trascendente”, base della *Fenomenologia*. Nella morte, il marito, il figlio o il fratello abbandonano il dominio della *polis* per tornare a quello della famiglia: è un ritorno alla “custodia primigenia della donna” (madre, moglie, sorella): questa differenza radicale tra una valutazione politica e quella ontologica determina il primato della sepoltura” (Steiner, 2003: 43-44). Vedremo questo tema, questo terrore nei confronti dello scempio operato sui cadaveri a cui non sono stati resi i riti funebri, fortemente calcato in

Sofocle è ripreso nel XIX da molta letteratura²³⁷: «La concretezza esoterica della visione hegeliana risveglia, come nessun altro commento dell'Antigone, il terrore ancestrale della decomposizione, della violazione del cadavere da parte di cani, gatti e uccelli predatori, che sta al centro della tragedia. Ricollega la famiglia con quelle che sono appunto le fonti, i due moventi dell'azione di Antigone: «L'essenza della legge divina e il regno sotterraneo». Hegel privilegia, all'interno della famiglia, il rapporto tra fratello e sorella, fatto di purezza e sostanza etica (Steiner, 2003: 43).

Andiamo a vedere, nei paragrafi seguenti, come si sviluppa la riflessione postsofoclea intorno al mito: dopo un'introduzione generale sulla sua fortuna in svariati ambiti, ci soffermeremo sulla composizione del poeta tragico attico, per poi arrivare alla versione brechtiana e all'allestimento del Living Theatre, ultimo capitolo di una storia lunga venticinque secoli.

3. Antigone: letture e riscritture del mito

Questa creatura radiosa non appartiene a nessun tempo! Ha vinto una volta e continua a vincere.
Hofmannsthal

Ancora Steiner sostiene l'importanza della tragedia sofoclea: il tema,

²³⁷ Tra questi è opportuno menzionare, oltre a Poe, la produzione gotica sia letteraria che pittorica. E poi *I sepolcri* di Foscolo, in Italia: ricordiamo l'acceso dibattito provocato dall'editto napoleonico che vietava di seppellire i morti entro le mura della città.

“tanto vasto da non poter essere raggiunto”, pervade letteratura, arte e psicologia tra Sette e Ottocento, ponendosi come perno soprattutto con L'Idealismo tedesco²³⁸. Il primato nel giudizio di poeti e filosofi perdura fino al 1905, quando l'asse si sposta su Edipo, soprattutto per mezzo della ribalta ottenuta dalla psicanalisi freudiana. Alla base c'è un cambio radicale: “Tra il 1790 e l'inizio del Novecento, le linee radicali di parentela corrono orizzontalmente, come nel rapporto fratello-sorella. Nella costruzione freudiana corrono verticalmente, come nella relazione genitori-figli” (Steiner, 2003: 29). La tragedia gravita infatti, come già esposto, intorno a temi cruciali quali la forzata politica dello spirito privato, alla “necessaria violenza con cui i cambiamenti socio-politici colpiscono la muta interiorità dell'essere”, citando sempre Steiner, che si sofferma proprio sull'articolazione del rapporto di sorellanza incarnato da Antigone ed enfatizzato da Idealismo e Romanticismo tedesco tra Sette e Ottocento: Antigone possiede “la più sororale delle anime”, incarna il concetto di sorella (Goethe, citato in Steiner, 2003: 22).

L'articolazione del tema della sorellanza sarà importante proprio nella riscrittura sofoclea del mito che, come già accennato, porta alla ribalta le figure di Antigone e Ismene, rimaste fino ad allora sempre nell'ombra. La tragedia di Sofocle ruoterà su un avvicinarsi di coppie: sullo sfondo Eteocle e Polinice, poi Antigone e Ismene, poi Creonte e Antigone, infine Creonte ed il figlio Emone, promesso sposo di Antigone (i due giovani cugini saranno “raffigurati” insieme solo nel finale, attraverso il racconto del messaggero: nell'antro/stanza nuziale/tomba troverà espressione il loro infelice amore, che termina con l'impiccagione di Antigone e il suicidio, per mezzo di una spada, di Emone). Con Brecht, lo vedremo, questa

²³⁸ È nota la fascinazione dei filosofi romantici tedeschi per la civiltà greca: Hegel, Hölderlin e Schelling, tutti e tre presenti al Seminario Teologico di Tubinga, lo *Stift*, configuravano Antigone come perno della loro coscienza (Steiner, 2003: 18).

bilanciata dialettica tra visioni opposte (azione/inazione per le due sorelle, privato/pubblico e famiglia/*polis* per Antigone e Creonte), sarà soppiantata dalla figura tirannica del re di Tebe, ricalcata a partire dal motivo storico soggiacente alla riscrittura del drammaturgo tedesco, l'ormai dilagante imperialismo: per Brecht Creonte è solo un tiranno, Antigone una vittima. Così sarà nella messa in scena del Living, così per Motus. “Non ci sono poteri buoni”, parafrasando De André.

Andiamo a vedere più da vicino le opere appena menzionate.

3.1. L'Antigone di Sofocle: scontro tra leggi morali e legge di Stato

Abbiamo visto, soprattutto grazie all'importante contributo di Steiner, il quale analizza le riletture del mito a partire dalla tragedia sofoclea, l'importanza paradigmatica dell'impostazione sofoclea, che struttura la sua opera creando dei personaggi che rappresentano dicotomicamente i grandi temi affrontati nel testo, presupponendolo come materiale di base per una più ampia riflessione sugli assi portanti da cui questo si sviluppa: “Il conflitto messo in scena da Sofocle era di una attualità permanente, dava una visione drammatica degli scontri tra coscienza privata e interesse pubblico, di una natura e di una gravità inseparabili dalla condizione storica e sociale dell'uomo” Anche G. Eliot riconosceva col testo sofocleo molte analogie con le preoccupazioni fondanti della sua opera: “Questa tragedia mette in atto «quella lotta tra le tendenze naturali dell'uomo e le leggi stabilite che porta la vita superficiale dell'uomo al penoso e graduale conseguimento di un'armonia con i suoi bisogni

interiori» (Eliot, citato in Steiner, 2003: 15).

Abbiamo già visto il valore che l'Idealismo tedesco assegna al personaggio sofocleo, al centro della riflessione fino all'avvento della psicanalisi freudiana. Facciamo un salto temporale e vediamo su quali nodi si accentua il pensiero di altri due grandi pensatori. Kierkegaard, per esempio, ne assume le coordinate posizionandolo al lato della sua esperienza autobiografica. Il Kierkegaard di *Aut Aut* riflette sull'eredità della colpa: è il contenuto autobiografico che corre trasversale nella sua lettura, in cui l'eredità del peccato originale presente nell'anima e nella carne dell'individuo come "colpa innocente" vengono reinterpretate alla luce della composizione sofoclea, preliminare al Cristianesimo: "Kierkegaard trova nel rapporto della sua Antigone con Edipo una messa in scena (il termine diventerà «incarnazione») illuminante e concentrata della fatalità ereditata nel senso antico, e di una percezione riflessiva di questa fatalità, nel senso moderno. Una tale lettura permette un'intuizione del mistero della trasmissione del peccato dai genitori ai figli, trasmissione che viene in fine cancellata dalla promessa di salvezza fatta da Cristo". Steiner rileva il terrore del filosofo danese nella specifica eredità della colpa (2003: 75).

Facciamo un salto temporale e ritroviamo, sul versante francese, l'originalità del contributo di Derrida, la cui posizione cerchiamo di tratteggiare brevemente:

Le conflit n'est pas un conflit entre le Devoir et la Passion, ou entre deux Devoirs. C'est le conflit entre deux plans d'existence, dont l'un est considéré comme sans valeur par celui qui agit, mais non par les autres. L'agent, l'acteur tragique n'aura pas conscience d'avoir agi comme un criminel; étant châtié, il aura l'impression de subir un "destin" absolument injustifiable, mais qu'il admet sans révolte, "sans chercher à comprendre" (Derrida, citato in Steiner, 2003: 47).

Ma andiamo a vedere più da vicino la composizione del poeta tragico

attico, da molti ritenuta una delle opere migliori mai composte in letteratura (Hegel, per esempio, citato ancora in Steiner). Abbiamo già menzionato il fatto che a Sofocle va il merito di aver messo per la prima volta in rilievo le figure di Ismene e Antigone, figlie-sorelle di Edipo. Un altro fattore da non trascurare è l'importanza che il drammaturgo assegna alla sepoltura, motivo per cui il suo componimento avrà fortuna nell'epoca già citata²³⁹.

Premettiamo che ripercorreremo sia la stesura sofoclea che quella brechtiana affidandoci ad una traduzione, tra le numerose disponibili e consultate, il cui linguaggio abbiamo ritenuto sintatticamente più versatile e fruibile rispetto agli altri: per questo motivo abbiamo scelto di citare i passi più rilevanti senza determinare, come si conviene in questi casi, la numerazione in versi, ma rimettendo semplicemente alla numerazione per pagina²⁴⁰.

L'opera sofoclea inizia poco dopo la morte di Eteocle e Polinice si sono imposti a vicenda, col dialogo tra Ismene e Antigone, imperniato sull'editto promulgato dal nuovo re di Tebe, Creonte: per "Eteocle ha pensato fosse giusto osservare la legge e il rito", afferma Antigone, "Ma al

²³⁹ Per ciò che concerne Sofocle, la sua opinione sulla sepoltura viene introdotta nell'*Antigone* e ulteriormente sviluppata nell'*Aiace*, in cui Teucro, fratello di Aiace, è in disputa con Menelao e Agamennone per la sepoltura dell'eroe suicida: un fratello in difesa di un altro fratello. "Nell'*Aiace*, non è discutibile che il poeta dia interamente ragione a Teucro contro Menelao e Agamennone". Nell'ultima scena del dramma interviene Odisseo, storico nemico di Aiace, ad offrire il proprio aiuto per seppellire l'eroe con tutti gli onori dovutigli: "Giustizia" è la parola che più volte Teucro fa risuonare, "Giustizia" ripete Odisseo, ammonendo Agamennone: quando questi ha ceduto, gli dice "dappertutto sarai considerato giusto". L'opinione di Sofocle è chiara: "La questione morale e religiosa della seconda parte dell'*Aiace* non può lasciare, dunque, nessun dubbio: Menelao e Agamennone hanno torto, Teucro e Odisseo hanno ragione. E Sofocle sostiene che Aiace, il nemico, l'empio, ha diritto alla sepoltura, perché "le leggi degli dèi" vogliono che i morti siano sepolti" (Perrotta, 1935: 61-63).

²⁴⁰ Tra le numerose ed eccellenti traduzioni abbiamo scelto quella curata da Ciani non solo perché cronologicamente a noi più contemporanea, ma anche e soprattutto perché si tratta di una contemporaneità anche linguistica: nonostante manchi la numerazione in versi, presenta una sintassi molto fruibile e alla fine ci interessava quest'aspetto perché più idoneo e compatibile con l'economia del nostro discorso. Citeremo quindi le battute e i passi più importanti rimettendo alla pagina e non al verso, come si suol fare.

misero corpo di Polinice ha ordinato, si dice, di non piangerlo, di lasciarlo così, senza sepolcro e senza lacrime, preda gradita agli uccelli che dall'alto lo spiano affamati". Pena per chi non obbedisce: la lapidazione. "E ora tu potrai dimostrare", continua Antigone, "se il tuo animo è nobile davvero oppure indegno della tua nobile stirpe". Le propone quindi di "condividere il peso dell'azione", poiché Creonte, nonostante l'editto, "non può separarmi dalle persone che amo". Antigone brilla, splendente d'amore, parola che utilizza a più riprese, Ismene in confronto appare opaca, dominata dalla paura che le incute il potere: "Ai morti chiedo perdono. Obbedirò a chi tiene il potere, sono obbligata a farlo. Agire oltre i propri limiti, è follia". Antigone controbatte: "Io gli darò una tomba. E se per farlo dovrò morire, sarà bello. La mia colpa è santa. Giacerò accanto a lui che mi amava, io che lo amo" (Sofocle, in Ciani, 2000: 21-22).

Appare Creonte, presentandosi come nuovo re di Tebe, "città di nuovo salda" dopo la morte dei due fratelli. Espone da subito il suo pensiero sul potere:

Conoscere l'animo di un uomo, la sua mente e il suo pensiero, non è possibile se prima egli non si rivela esercitando il potere e le sue leggi. Chi governa una città e non prende le decisioni migliori ma tiene la bocca chiusa per paura, è un vile: così penso, così ho pensato sempre. E non ho alcuna stima di colui che ama un amico più della sua patria. No, io non potrei tacere – mi sia testimone Zeus a cui nulla sfugge – se vedessi che la sciagura minaccia i cittadini; e non vorrei per amico chi è nemico della patria: la patria è la nave che ci porta in salvo e su questa nave, se la rotta è giusta, troviamo i veri amici. Con questi principi io farò grande la città (Sofocle, in Ciani, 2000: 26).

Ed espone al popolo l'editto che riguarda i figli fratricidi di Edipo: per Eteocle "morto da prode combattendo per la patria" tutti i riti destinati agli eroi, per Polinice "tornato per saziarsi del sangue fraterno" nessuna tomba, né il pianto della famiglia: importante rimarcare come il lessico del re metta l'accento sui concetti di patria ed eroismo, senza accennare al

fatto che Eteocle, accecato dal potere, non aveva voluto cedere, come da accordo, il trono al fratello. Creonte è già entrato in quell'area che darà vita all'età dell'illuminismo greco, il cui culmine sarà toccato da Euripide: messi da parte i valori famigliari, il re imposta la sua dottrina sul calcolo e sul consenso, derivati anche dalla retorica che non trascura il valore del linguaggio per perpetrare l'egemonia²⁴¹. Anche quando la guardia gli annuncia che il cadavere è stato ricoperto di terra, non pensa minimamente ad un gesto d'amore da parte delle sorelle, ma volge immediatamente l'attenzione su una cospirazione politica a suo danno. Presa Antigone dalle guardie, troviamo uno dei dialoghi/scontri fondanti della tragedia. Creonte le chiede se conosceva la legge, lei risponde affermando che sì, la conosceva:

Non è stato Zeus a proclamarle, e Dike, che dimora con gli dei sotterra, non ha stabilito per gli uomini leggi come questa. Non ho pensato che i tuoi decreti avessero il potere di far sì che un mortale potesse trasgredire le leggi non scritte degli dei leggi immutabili, che non sono di ieri né di oggi, ma esistono da sempre, e nessuno sa quando. Per timore di un uomo io non potevo subire il castigo degli dei. Anche senza i tuoi editti, sapevo bene di dover morire. Ma se muoio prima del tempo, io dico che è un guadagno: non è un vantaggio, forse, la morte, per me che vivo in mezzo alle sciagure? Subire questa sorte non è un dolore. Per me, non provo pena. Ti sembro pazzo? Ma forse è pazzo chi mi accusa di follia (Sofocle, in Ciani, 2000: 33-34).

²⁴¹ “Creonte non sostiene mai le sue ragioni così bene come nell'editto ufficiale: qui egli nega la sepoltura a Polinice perché è nemico della patria. Ora, se anche egli in tutta la tragedia si fondasse su questo argomento, neppure allora riuscirebbe a mostrare di avere ragione: le leggi ateniesi del V secolo non concedevano che i traditori della patria fossero seppelliti dentro il territorio dell'Attica, ma non vietavano alle loro famiglie di seppellirle di là dai confini” Infatti “la legge citata da Euripotele nel suo discorso in difesa degli strateghi e delle Arginuse ordinava che i cadaveri dei traditori della patria e dei ladri sacrileghi non fossero sepolti in terra attica. E il decreto di Cannono, pure citato dall'oratore e da lui giudicato «severissimo», prescriveva che chi “commettesse ingiustizia contro il popolo ateniese” e fosse riconosciuto colpevole, dovesse essere gettato nel “baratro”. I cadaveri, nel “baratro”, non avevano le libagioni rituali; ma non erano preda delle fiere e degli uccelli, come Creonte vuole che avvenga per Polinice (Perrotta, 1935: 65).

Il coro sottolinea la fierezza della giovane, nobile discendente di una nobile stirpe. Creonte è quasi incredulo: "Arrogante si era mostrata questa donna, trasgredendo le leggi stabilite, ed è per la seconda volta arrogante ora che ride di quel che ha fatto. Non sarò più un uomo, l'uomo sarà lei se questo potere le sarà concesso senza pena". "C'era forse una gloria più grande per me che dare sepoltura a mio fratello? Anche costoro direbbero che è giusto, se la paura non gli chiudesse la bocca. Ma il potere può fare e dire ciò che vuole: è uno dei suoi molti vantaggi (...). Onorare un fratello, no, non è vergogna" (Sofocle, in Ciani, 2000. 35). Antigone controbatte con fierezza a Creonte che l'accusa di voler trattare in modo uguale amici e nemici della patria: "Gli onesti e i malvagi non vanno trattati in modo eguale" afferma il re, a cui lei risponde: "Non sono nata per condividere l'odio, ma l'amore". Vediamo che il dialogo punta vertiginosamente su questi temi: salvaguardia del potere da un lato, rispetto per i legami d'amore dall'altro. "Finché sarò vivo non sarò certo una donna a comandare": questo è un altro punto nevralgico, già affrontato nei paragrafi anteriori: alle donne della famiglia gli uomini tornavano per i riti funebri, ma la vita sociale e politica era tutta maschile: far decidere ad una giovane vergine su temi legati al diritto e alla vita della città era un affronto troppo grande per il nuovo re. Niente smuove Creonte, né il coro, né il figlio Emone, promesso sposo di Antigone. Sarà sepolta viva, facendo della caverna a lei destinata una "tomba, stanza nuziale, prigione sotterranea, dimora eterna". Al coro il ruolo di determinare il vero dramma: "È la colpa di tuo padre, che sconti". "Onorare i morti è un atto di pietà, ma chi ha il potere e lo ama non tollera nessuna trasgressione. Il tuo innato orgoglio ti ha perduta".

Prima del definitivo, tragico rivolto, la parola al cieco Tiresia, anziano indovino a cui Creonte ha sempre dato ascolto: alcuni presagi gli hanno

suggerito che un oscuro avvicinarsi di eventi grava sulla città, gli uccelli che hanno mangiato del cadavere di Polinice si dilanano tra loro con gli artigli, nessun rito riesce a calmare gli dèi. Tiresia si rivolge a Creonte:

La città è malata, ed è per causa tua. I nostri altari, i nostri focolari sono contaminati dalla carne che cani e uccelli, per loro nutrimento, hanno strappato al corpo dello sventurato figlio di Edipo. Per questo gli dèi non accettano da noi preghiere e sacrifici, per questo la fiamma non si leva dalla cosce delle vittime, e gli uccelli, da quando hanno divorato la sangue e la carne dell'ucciso, non emettono più voci auguranti. Perciò figlio, rifletti. Tutti gli uomini possono sbagliare, ma saggio e fortunato è colui che nell'errore non persevera e cerca di rimediare il male. Mostrarsi irremovibili è da sciocchi. Cedi di fronte a chi non è più, non infierire di fronte a un cadavere è un atto di valore uccidere per due volte un morto? Parlo per il tuo bene: è bello imparare da chi offre buoni consigli e mira al tuo interesse (Sofocle, in Ciani, 2000: 50).

La risposta di Creonte mostra ancora meno saggezza delle sue azioni: accusa l'indovino di mirare ai propri vantaggi economici: "Sono avidi di denaro, gli indovini", "E di turpi guadagni sono avidi i tiranni". Di fronte all'inamovibilità del re-tiranno, il vecchio indovino è costretto a formulare una funesta profezia:

Tu darai, in cambio di quei morti, un morto, nato dal tuo stesso sangue: perché hai costretto sotto terra una persona che appartiene al mondo, hai chiuso in una tomba un essere vivente, in modo indegno, e sulla terra trattieni invece un corpo che appartiene alle divinità infernali, abbandonato, insepolto, senza onore (Sofocle, in Ciani, 2000: 51).

Troppo tardi Creonte decide di seppellire Polinice: durante l'atto si odono dalla tomba/stanza nuziale di Antigone grida strazianti, che il re riconosce nella voce di suo figlio, precipitandosi prontamente sul luogo, dove trova il ragazzo aggrappato al corpo senza vita della fanciulla, impiccata ad un filo di lino. Il padre cerca di fermare il giovane, che si colpisce al fianco con una spada, morendo abbracciato al corpo della

promessa sposa. Euridice, madre di Emone e moglie di Creonte, reagisce alla notizia togliendosi la vita. La tragedia si chiude come si era chiusa quella di Edipo: Creonte invoca di portarlo via: “portate via, portate via questo folle, che ha ucciso te, figlio, senza volerlo, e anche te, Euridice”. Ultimo vaticinio al coro: “Chiave della felicità è la saggezza; non dobbiamo fare torto agli dèi; le parole superbe degli uomini arroganti si scontano con i gravi colpi del destino e insegnano, in vecchiazza, a essere saggi” (Sofocle, in Ciani, 2000: 58-59).

Abbiamo visto che Sofocle compone sapientemente la sua tragedia mettendo su un piano dicotomico la fierezza di Antigone, che si ostina a voler rispettare le leggi degli dèi, andando “follemente” incontro al suo destino, un destino che a detta del coro non è suo, ma colpa che le viene dall'ascendenza nobile e funesta che l'ha generata. Stesso triste risvolto per Creonte, che altrettanto follemente si ostina a non rispettare la saggezza che il vecchio Tiresia gli suggerisce: il pensiero della politica, della gestione della *polis*, lo acceca, impedendogli di aprire la sua visione alle leggi non scritte, le leggi morali, della *pietas* dovuta ai defunti. Parliamo di *pietas*, ma abbiamo già sottolineato che Antigone parla d'amore. Nessun commentatore tra quelli consultati si sofferma su questo punto: Antigone ha compiuto *in primis* un gesto d'amore, è questo che l'ha guidata, più che il rispetto delle leggi degli dèi o delle tradizioni imposte. Il bene della *polis* non può scavalcare l'etica e la morale che si fondano su questo sentimento puro che è l'amore tra fratelli, ancora più forte e disinteressato che quello tra figli e genitori, come sottolinea lo stesso Hegel, ripreso ancora in Steiner (2003: 29).

3.2. Brecht: quando “imperialismo” si maschera con “patria”

È risaputo che la versione brechtiana della tragedia sofoclea è impostata sulla traduzione di Hölderlin, opera controversa, la cui lettura suscitò in Goethe, presente anche Schiller, la convinzione del sopraggiunto collasso mentale del poeta, l'*Umnachtung* che lo sconvolse dal 1804 al 1846, anno della sua morte²⁴². Bisognerà aspettare le edizioni delle versioni hölderliniane di Pindaro, curate da Hellingrath, per riscoprire il genio romantico²⁴³. Ma fu quando Heidegger diede le sue sue conferenze sul poeta, nei '40, che la spettacolare rivalutazione ebbe luogo:

Ma la riscoperta delle traduzioni hölderliniane di Sofocle, in particolare dell'*Antigonä*, ha di gran lunga superato l'ambito degli studi classici. Non è esagerato affermare che è un testo di importanza cruciale per l'ermeneutica moderna, per la teoria e la pratica della comprensione semantica. La *Antigonä* porta agli estremi la radicalizzazione dei mezzi lessicali e sintattici, il passaggio dalle convenzioni logico-sequenziali e dai riferimenti esterni del discorso ordinario ad una coerenza assimilata dalla metafora e dei gruppi di immagine che rendono il tardo lavoro di Hölderlin una fonte primaria del modernismo (Steiner, 2003:78).

Nella sua versione Brecht rinuncia a “oracoli, anatemi, demoni e destini” (Ciani, 2000: 16), fedele al materialismo storico, e punta sul personaggio di Creonte, che viene edificato senza indugi, pietrificandone l'aspetto imperialista, razionale e machiavellico tipico del moderno uomo

²⁴² Nella lettera di Schelling a Hegel, del 1804, si ravvisa la stessa opinione “l'essere radioso, posseduto da Apollo e tormentato dalle disgrazie personali, aveva perso la ragione” (Steiner, 2003: 77).

²⁴³ Stessa opinione per Reinhardt, eminente studioso di Sofocle, che nel 1951 dichiara che le traduzioni sofoclee del genio romantico erano “la poesia più alta, supremamente felice”. *Idem* per Schadewaldt, che le dichiara come traduzioni senza rivali nelle critiche di qualsiasi altra lingua (Steiner, 2003: 77).

politico che si avvale subdolamente del consenso, pur senza rinunciare al dominio quando lo richieda l'occasione: Creonte è solo un tiranno, Antigone è solo una vittima. Manca quell'avvicinarsi di posizioni che aveva caratterizzato la tragedia sofoclea e che era fondamentale alla base del conflitto: qui le fondamenta sono determinate dall'ambizione colonialista del capo della città che chiede apertamente ai suoi complici, i "vecchi", di appoggiarlo nel maneggiare l'opinione pubblica. È qui che nasce la polemica con Antigone, che nel dialogo-scontro ne fa emergere i tratti più tristemente ambigui: è la sua sfrontatezza in questo senso che irrita il tiranno, non il gesto rituale compiuto per onorare il fratello disertore.

Brecht, consapevole della sua importanza, non fa a meno del valore del coro, come anticipato definito non più come tale, ma identificato come "i vecchi": "Il coro tragico è uno strumento di una duttilità senza pari. Il suo ruolo nella tragedia può variare dal coinvolgimento assoluto all'indifferenza. Le opinioni espresse dal coro possono dispiegare tutte le sfumature dell'intuizione o della miopia, dell'acutezza psicologica o della cecità untuosa" (Steiner, 2003: 187). Ed ancora Steiner, nel suo monumentale studio, afferma: "Brecht era troppo bravo come poeta per non accorgersene. Si rendeva conto, inoltre, che la sociologia e la poetica di un coro offrivano gli strumenti ideali per un uso didattico dei miti classici. Attraverso il suo carattere collettivo, "populistico", il coro poteva offrire al pubblico contemporaneo un accesso diretto a un imbroglio altrimenti lontano" (Steiner, 2003: 192).

Ma andiamo ad analizzare più dettagliatamente il testo del drammaturgo tedesco, scritto nel 1947 e rappresentato per la prima volta a Coira, in Svizzera, nel 1948. Innanzitutto l'autore non rifugge dalla contestualizzazione contemporanea: inizia con un "preludio", nella Berlino del 1945, protagonizzato da due sorelle (oltre che da una guardia SS). Le due sorelle escono da un rifugio antiaereo e, con una tecnica narrativa più

vicina al meta-teatro che all'epica tipica del teatro brechtiano, una racconta: “e quando uscimmo da rifugio, e intatta era la casa, e l'incendio di fronte la illuminava più dell'alba, allora fu mia sorella a scorderlo per prima”. Racconta l'accaduto, che però sta per accadere: tipo di recitazione, caratteristica del teatro epico e su cui abbiamo già introdotto, per cui “l'artista deve mantenere la possibilità di fare la parte di colui che riflette (sulla propria parte)” e che “mostra incontestabilmente come in questo campo l'interesse artistico coincida con quello politico” (Benjamin, 1966: 134)²⁴⁴.

Trovano l'uniforme del fratello appesa al muro, odono voci “agghiaccianti”, ma non escono a guardare, perché “chi vuol vedere, vien veduto”. Quando la quiete scende, scorgono fuori dall'abitazione “Davanti alla casa è il fratello, ma non s'è messo in salvo, è appeso, ahimè, all'uncino del beccaio”. Non sono riuscite a salvarlo dall'impiccagione, una afferra un coltello per andare a tagliare la corda che lo tiene appeso, l'altra la ferma. Entra una guardia SS, ha visto “il traditore” uscire dalla casa: una delle due è spaventata, l'altra brandisce ancora il coltello. “Guardai allora mia sorella: doveva, nella sua agonia, correre adesso a liberarlo? Forse non era ancora morto”. Così finisce il preludio.

Inizia la tragedia: è l'alba, davanti al palazzo di Creonte: Antigone racconta ad Ismene della atroce fine del fratello Polinice che, saputo della

²⁴⁴ Le battute presenti in questo preludio, pronunciate dalle due sorelle, rispettano la tecnica dello straniamento per ciò che concerne le sfasature temporali, gli *shock*, “sua forma fondamentale”, che genera nel pubblico una limitazione dell'illusione, “paralizzano la sua predisposizione all'immedesimazione” (Benjamin, 1966: 133). Non incarnano però *in toto* il racconto epico preconizzato dal drammaturgo: abbiamo visto che la tecnica di straniamento prevista da Brecht prevede in realtà un discorso che rompa con la rappresentazione, ossia con la pretesa di immedesimazione da parte dell'attore, *ergo* dello spettatore, ma è un metodo che prevede che l'attore parli in prima persona su un piano extra-diegetico, come se stesse raccontando, e non impersonando, l'accaduto. Nel preludio che stiamo trattando i due personaggi femminili rompono più volte la narrazione dialogica, e conseguentemente col *pathos* che potrebbe derivare da una scena tragicamente così densa, seguendo una tecnica, lo abbiamo detto, più simile al metateatro, per cui le battute sono rivolte al pubblico.

morte di Eteocle, rifiuta di morire in nome di una guerra imperialista e disertata. Ma Creonte non glielo permette: lo raggiunge e lo fa a pezzi con le sue stesse mani. Vediamo che sin dal principio Brecht ci mostra una situazione dai connotati fortemente marcati: laddove Sofocle fa parlare la giovane, che spiega alla sorella il regio editto, il drammaturgo tedesco opera un leggero, ma sostanziale, cambiamento, infatti mantiene quasi inalterata la struttura delle battute di Antigone, alla quale fa dire, però: “I nostri fratelli, trascinati entrambi nella guerra da Creonte, contro Argo lontana per le sue miniere”. Il dialogo tra le due segue strutturalmente quello sofocleo, cambia con l'entrata di Creonte: se nella tragedia attica presentava il suo pensiero politico facendo perno sull'azione e sulla gestione del governo, adesso punta sulle conquiste belliche: “Argo non è più. Il conto è stato liquidato (...) su un duro giaciglio hai steso, o Tebe, il popolo argivo”. E poi, rivolgendosi al coro di vecchi: “voi dunque, in fretta, mi dovete convincere Tebe che il sangue versato non supera la misura normale”. E sulla sepoltura dei fratelli è chiaro: per Eteocle, “morto per la città”, tomba e corone, mentre Polinice “il codardo”, “giacerà insepolto” come gli Argivi, “giacché chi antepone la sua vita alla patria, per me non vale nulla. Ma chi alla mia città vuol bene, vivo o morto, da me avrà sempre lo stesso onore”. In questo senso Creonte si appropria dello stato d'eccezione, (valica confini interdetti al diritto cittadino: il mancato ritorno del corpo alla sfera familiare), applicandovi una sovranità che non gli è dovuta: ricordiamo che “Sovrano è colui che governa sullo stato d'eccezione”, secondo la prospettiva di Agamben (2005: 14).

Il Creonte di Brecht usa maliziosamente il linguaggio, così come faceva quello sofocleo: parla di patria, di amore per la città, ma incalza con ancora più spietate sfumature guerrafondaie. È un tiranno, personaggio che ben si addice all'epoca di composizione dell'opera, tempo che aveva appena vissuto la peggiore devastazione vissuta forse in secoli e che

anche in altre riscritture del mito viene ritrattata nello scontro tra il tiranno stesso e la giovane ribelle²⁴⁵. Andiamo avanti, le guardie riferiscono al re che qualcuno ha sepolto il giovane disertore. E ancora più avanti, quando Antigone viene portata alla ribalta: è qui, nel dialogo – scontro tra i due, che le differenze tra Brecht e Sofocle affiorano con più veemenza: “Così osasti violare la mia legge?” chiede il re:

Perché era la tua legge, di un mortale,
quindi un mortale può violarla: e io sono
rispetto a te, solo un po' più mortale.
E se devo morire innanzi temporalmente
credo che lo farò, e lo considero
anzi un guadagno. Chi, come me, vive
fra i mali, non riceverà morendo
qualche vantaggio? E poi, se l'altro figlio di mia madre
morto, avessi lasciato insepolto,
ne resterei afflitta. Questo, invece,
non mi affligge per nulla. Ma se a te
sembra follia il mio temere gli dèi,
che dall'alto non vogliono vedere
privo di tomba un morto putrefatto,
mentre non temo te, sia pure un follemente
adesso a giudicarmi.

Il dialogo tra i due continua con la stessa base schematica di quello sofocleo, ma Antigone appare più dura, più sfrontata nel dichiarare la sua guerra alla guerra di Creonte, perché lei lo sa: “morire per te non è morire

²⁴⁵ È forse impossibile in una sola trattazione abbracciare tutte le riscritture dell'Antigone, lo stesso Steiner lo confessa. Menzioniamo però in questa sede l'Antigone di Jean Anouilh, scritta nel 1942, quando la Francia è invasa dai tedeschi. Nella sua opera il dramma è di Creonte non meno che di Antigone, rappresentata come una giovane “magra e bruttina”, a differenza della sorella Ismene, bionda e bella. Ma questa Antigone compie il gesto quasi inconsapevole della sciagura che le si prospetta, forse quasi a voler ritagliarsi un posto di riguardo nel paragone con la sorella: si immola “alla purezza dei suoi ideali”, ma quasi temendo di “non essere considerata donna” (Ciani, 2000: 14). Anche Marraux, citato ancora in Steiner, capovolge l'asse della tragedia, configurandola come il dramma di Creonte: il gesto di ribellione è più suo che di Antigone, in quanto contravviene alle leggi morali e religiose, (dimostrato anche da ciò che abbiamo sottolineato nella nota sulle leggi sulla sepoltura vigenti in età arcaica, per cui i cadaveri “non grati” andavano buttati nel “baratro” o fuori dalle mura della città, non lasciati insepolti).

per la patria”, “dunque non c'è una guerra?”, “sì, la tua”. Il Creonte brechtiano mostra le tinte del suo potere: “consiglio di non dir nulla a costei, né di incoraggiarla, chi tiene a se stesso”, rivolge ai cittadini presenti.

“E invece io vi invoco, aiutatemi nell'afflizione, e aiutate voi stessi. Perché chi insegue il potere beve acqua salsa”. E incalza ancora: “Dove sono i giovani, gli uomini? Non tornano più?”. Smaschera nuovamente l'eccidio compiuto in nome non della patria, ma della brama di potere del re. Intervengono i vecchi a moderare il conflitto: “È infelice, non pesar le sue parole. E tu, o furiosa, non dimenticare, per il tuo lutto, la nostra splendida vittoria!”. E Creonte: “Ma lei non vuole che il popolo di Tebe sieda nelle case di Argo. Tebe, piuttosto, vedrebbe abbattuta”. “Meglio sarebbe per noi tra le macerie della nostra città sedere, più sicuri, che con te nelle case del nemico”. Vediamo ancora che lo scontro dialettico fissato da Sofocle, che improntava le battute dei due sulla questione del diritto privato e familiare contrapposto a quello della polis, viene ribaltato da Brecht con la sostituzione di poche espressioni, che però rendono chiara l'idea: Creonte, e i vecchi, stanno difendendo una guerra di invasione, pur presentandola come vantaggiosa per la patria, Antigone parla chiaramente di perdite umane e profitto privato del tiranno. La giovane è sì una vittima, ma dai contorni caratteriali ed ideologici ben definiti: è una dissidente, una disobbediente civile conscia del gesto che sta compiendo, non più “solo” sorella che osserva le leggi morali imposte dai legami familiari. Eppure esclama ancora: “Per l'amore io vivo, non per l'odio”. È già condannata: “vai sotterra allora, e ama laggiù”.

Neanche l'intervento del figlio Emone, la sua “spada”, serve a

placarlo²⁴⁶: “Coei che non volle da cane spietato far divorare il fratello: la città la segue in questo, anche se ripudia il misfatto del morto”. L'Emone dipinto da Brecht presenta un duplice contorno caratteriale: rispettoso del padre, che gli chiede “Chi ordina?” e al quale conferma “Anche se non fossi tuo figlio direi: tu”. “Dunque, se spetta a me, sia a modo mio”. “Purché sia nel modo giusto (...). Non è vergognoso molto imparare, nulla spingere agli estremi. Guarda come sul precipite torrente tutti gli alberi che cedono conservano i loro rami, e quello che s'opponesse presto perisce”. Ma è un rispetto generazionale che non nasconde anche una certa durezza: si fa sempre più risoluto, quasi “insolente”, e quando il padre lo dichiara “schiavo di donna”, risponde: “Meglio schiavo di donna che tuo schiavo”. Emone esce, Creonte salva la vita ad Ismene ed ordina che Antigone sia rinchiusa in una grotta lontana dalla città: solo miglio e vino per lei, “come si addice ai morti”. Antigone viene “messa al bando”: il suo corpo esce dalla vita cittadina, non più *bios*, sarà *zoé*, la vita politica non le appartiene più (le viene negato il matrimonio, la discendenza), diventa *sacer*.

Antigone viene ricondotta in scena, il coro di vecchi ne loda le gesta: “Certo, tu muori, ma muori grande; non dissimile da vittime divine”. Assume il proprio gesto e le lodi del coro, ma non gli risparmia un vaticinio funesto, così come aveva fatto Edipo coi figli rei di non essere intervenuti nella sua tragedia. Ancora pienamente cosciente delle manovre politiche del suo tiranno, risponde prima di essere condotta via:

²⁴⁶ Questo è un altro aspetto su cui Brecht fa convergere le forti tinte ideologiche soggiacenti al suo testo: i figli di Creonte rappresentano per il patriarca le linee successive del successo politico ottenuto con le guerre d'invasione, ruolo che ricopriranno sul campo di battaglia (ma sarebbe meglio dire in guerra). Morto il maggiore, le aspettative si riversano su Emone, definito “servo di donna”, il quale lo affronta con una polemica in crescendo che finisce con l'abbandono della scena da parte del giovane. Questo dello scontro generazionale coi figli, definiti “le sue spade”, delinea un altro contorno nel disegno generale della tragedia brechtiana, definibile dentro dinamiche che potremmo relazionare alle tematiche già affrontate al debutto del capitolo e brevemente riassunte nella menzione dell'*Oresteia* di Eschilo, in cui il quadro testuale espone dettagliatamente la questione di “genere”, fortemente ripresa nelle ricerche contemporanee sul mito greco (e tra cui spiccano quelle della già citata N. Loreaux).

Non crediate d'esser risparmiati, o infelici.
Altri mutili cadaveri
vedrete a mucchi giacere insepolti
sull'insepolto. Voi che a Creonte la guerra
trascinaste per terre straniere, per quante
battaglie egli vinca, sarete
inghiottiti dall'ultima. Voi, che invocaste
il bottino, non pieni vedrete tornare
i carri, ma vuoti. Viventi, vi compiango
per quanto vedrete
quando il mio occhio sarà pieno di polvere!
(Brecht, in Ciani, 2000: 162)

Il passo che spiega la definitiva uscita di scena di Antigone è scritto
ex novo da Brecht²⁴⁷:

Ha voltato le spalle e si è avviata a gran passi
come se lei guidasse la guardia. È passata
per il luogo ove già le colonne trionfali
di bronzo, sono erette. Affrettato qui il passo,
è scomparsa.
Ma anch'essa un tempo
mangiò del pane che nell'oscura roccia
veniva cotto. All'ombra delle torri
che celano la sventura, sedette
a suo agio, finché il destino uscito
dalle case di Labdaco sotto il segno di morte
sotto il segno di morte tornò. La mano sanguinaria
ai suoi lo somministra, ed i suoi
nonché prenderlo, glielo
strappano a forza.
Soltanto allora apparve
con la sua rabbia all'aperto
spinta verso il bene!
Fu ridestata dal gelo.
Non prima che l'estrema pazienza si esaurisse, e tutto dispensato
fosse l'ultimo abominio, la figlia
dell'accecato Edipo si tolse dall'occhio la benda
decrepita, per guardar nell'abisso.
(Brecht, in Ciani, 2000: 163)

²⁴⁷ “Brecht non si limitò a far rivivere sulla scena il testo sofocleo-hölderliniano nella cornice di un dramma della resistenza antifascista. Aggiunse alcuni passi corali scritti di proprio pugno. Essi sono cruciali per la sua interpretazione e per la sua modellatura di Antigone”, così Steiner (2003: 192-193), che ricalca proprio i passi appena citati, rimarcandone la bellezza poetica.

Antigone dunque scompare, scortata dal coro di vecchi la sua uscita di scena, che ne suggellano il gesto sublime con parole inedite composta appositamente da Brecht. E ancora per bocca di terzi, una messaggera, viene raccontata la fine che a rotazione colpirà gli altri protagonisti del dramma: come nella tragedia sofoclea la maledizione lanciata da Edipo ai figli si compie nel fratricidio di entrambi, qui le ultime parole della giovane rivolte ai vecchi e ai concittadini che non l'hanno difesa, trovano riscontro nel macabro concludersi degli eventi, a confermare la ciclicità della sventura: ancora la spada protagonista nelle azioni e nel linguaggio, a spezzare simbolicamente le ambizioni del tiranno, che nella "spada" aveva riposto le speranze di gloria e attraverso di essa mostra simbolicamente la sua tragica mancanza di valore, quasi parodiato da Brecht. Nel passo successivo, infatti, la messaggera centellina la cronaca del triste esito delle nozze dei due giovani, che trovano "appagamento nuziale, tristemente, nelle case del mondo sotterraneo": Antigone appesa ad un filo di lino, Emone con la spada a doppio taglio conficcata in un fianco "giace il morto presso la morta", ma non prima di aver svelato la codardia del padre, che di fronte alla spada a doppio sguainatagli di fronte dal figlio "alla fuga si volse". Rientra sul proscenio, parla direttamente al coro di vecchi:

Guardate ciò che porto. È la veste. Ho creduto
che ciò che andavo a prendere potesse
essere una spada. M'è morto presto, il figlio.
Ancora una battaglia, e Argo sarebbe stata
a terra! Ma quanto qui si levò di coraggio
e di furore, si rivoltò contro di me.
Così ora cade Tebe.
E deve cadere, se cadrà con me, ed essere finita,
pronta per gli avvoltoi. È questo il mio volere.
(Brecht, in Ciani, 2000. 179).

3.3. L'Antigone del Living Theatre e la questione della responsabilità politica collettiva

Prima di abordare direttamente la messa in scena del testo brechtiano, “probabilmente lo spettacolo più notevole e più celebrato del Living Theatre” (De Marinis, 1987: 261), e andato in scena per la prima volta nella Germania occidentale, a Krefeld, nel 1967, è opportuno mettere in rilievo alcuni dettagli che esulano dall'evento in se ma che ci servono per orientarci rispetto al discorso sull'organicità della classe intellettuale rispetto al potere. La prima di queste brevi delucidazioni riguarda il rapporto della compagnia con Brecht. È noto che il successo del drammaturgo in Francia a partire dagli anni Cinquanta, la sua ricezione, sia stata amplificata dall'esito della messa in scena di *Madre Coraggio*, così applaudita da Barthes, Dort e Vilar e celebrata nella *Revue de Théâtre Populaire*, che le opere giovanili vennero messe in secondo piano:

(...) on doit constater que ce sont avant tout les grandes pièces qui sont accueillies et célébrées comme des chefs-d'œuvre. La revue Théâtre Populaire et ses représentants se font un devoir de rejeter les œuvres de la jeunesse, comme si Brecht s'était progressivement dirigé vers une illumination. On parle du 'refus dialectique de l'expressionisme' (Banu, 1999: 54).

Il Living è una delle poche realtà che rifugge da questa connotazione negativa, peraltro smentita con gli anni, delle opere giovanili del poeta di Amburgo, mettendo in scena nel 1960 *Nella Giungla della Città*, opera che si iscrive in quella fase della produzione definita anarchica, precedente

all'incontro col marxismo:

La première fois que nous avons rendu visite à Helene Weigel, en 1961, je crois, une semaine avant la construction du mur de Berlin, elle s'est mise à crier en venant à notre rencontre dans un couloir. "Ah! Les voici donc, ces gens terribles qui ont travaillé sur cet affreux texte!" Elle parlait de *Dans la Jungle des Villes*, une pièce hantée pour l'anarchisme, une position politique que Brecht a sans doute abandonnée par la suite. Au Living, nous sommes anarchistes et pacifistes, ce qui n'a pas dû plaire à Helene Weigel. La tendance à l'individualisme ne peut être que déplaisante pour le monde socialiste communiste. Pour nous, il était important de faire notre premier grand spectacle Brecht en l'abordant de ce point de vue: tout individu a le pouvoir de décider, comme Garga, personnellement, en son nom propre, de refuser le consensus avec la majorité. *Dans la jungle des villes* soulève par ailleurs la question du racisme, qui continue d'être un problème très grave aux Etats-Unis (Malina, in Banu, 1999: 55).

È chiaro il messaggio che emerge da questo aneddoto, ulteriormente sottolineato dallo stesso Banu, che definisce la Weigel come il vero pilastro del Berliner Ensemble, soprattutto dopo la morte di Brecht, ed è indicativo di quanto e fino a che punto, proprio dopo la morte del poeta, "le Berliner a géré et imposé une image partielle de l'artiste, qui a fini par se disloquer sous la pression de l'histoire et des événements" (Banu, 1999: 56). L'immagine parziale è quella che lo lega al marxismo ortodosso, nonché a quello di partito, facendo *tabula rasa* di ogni indizio che possa sfociare in un quadro slegato da apparati statali, ma d'altronde il Berliner Ensemble non era una realtà indipendente, quanto fortemente legata alla politica della Germania Orientale. Ci torna in mente la poesia di Pasolini sulla libertà degli intellettuali (banalmente menzionata forse: è concettualmente la colonna portante, immagine-guida della nostra ricerca).

Il secondo punto su cui ci soffermiamo è relativo ai materiali da cui parte l'avventura della proposta del Living riguardo al testo brechtiano. Innanzitutto la traduzione, operata fedelmente da Judith Malina in una prigione del Brasile, tra l'altro non l'unica esperienza di reclusione della

direttrice: è il 1961 quando Judith traduce dal tedesco il testo brechtiano, che però rimarrà impolverato per ancora qualche anno. Il secondo dettaglio da non tralasciare riguarda la “scoperta” del *Modellbuch*, il libro-diario di lavoro su cui Brecht aveva annotato gli schemi e i suggerimenti per la regia di Coira e che era stato editato nel 1955 col fine di servire ad ulteriori rappresentazioni (De Marinis, 1987: 261; Malina, in Banu 1999: 57). Dopo l'acquisizione del prezioso testo, l'impostazione dello spettacolo viene decisa seguendo sia i dettami del teatro politico ed ideologico brechtiano, sia seguendo gli schemi proposti da Artaud nel suo *Teatro della Crudeltà*: come afferma Malina “siamo sia ratio che carne”:

Nous avons réalisé une mise en scène artaldienne, mais avec le texte de Brecht que nous respectons scrupuleusement, dont nous donnions à entendre chaque phrase clairement. Nous avons voulu révéler le défi de l'opposition indépassable entre Brecht et Artaud. Cette opposition existe, c'est vrai, mais elle existe en nous, en tout être humain, parce que nous sommes des créature de chair et de raison. Nous sommes l'un et l'autre. Nous avons besoin de notre estomac, de notre sang qui bat parfois trop fort dans nos veines. Nous avons besoin aussi de rationalité, de pensée, d'analyse. Nous ne voulions pas sacrifier l'une ou l'autre de ces deux parts qui constituent notre être, mais trouver un équilibre entre elles. La lutte entre Créon et Antigone est un lutte entre rationalité et passion (Malina, in Banu, 1999: 57-58).

Per ciò che concerne la messa in scena *tout court*, i componenti del gruppo decidono di non utilizzare quasi apparati scenici, come appena emerso: non ci sono che i corpi e le parole brechtiane osservate scrupolosamente. A questo si aggiungono una serie di artifici scenici, che seppur distanti dalla proposta del *Modellbuch* incarnano lo spirito epico del teatro brechtiano e piscatoriano, per cui ci sono rotture stranianti ad orientare lo spettatore:

Pour la mise en scène, nous avons également utilisé une technique inventée par Brecht. Brecht a écrit un poème intitulé *La légende d'Antigone* pour servir de légende aux photos. Il l'a aussi utilisé pendant les répétitions: un

régisseur lisait des passages du poème avant l'entrée de chaque personnage et aux moments où l'action change. Ici encore nous avons modifié les choses: les acteurs lisaient eux-même *La légende d'Antigone*, en suspendant parfois une scène passionnante en son milieu. L'acteur se tournait vers le public, il lisait quelque vers du poème dans la langue du pays où nous présentions le spectacle, d'une façon sèche et précise: "maintenant le personnage d'Antigone fait ceci ou cela", et replongeait aussitôt dans l'action. (Malina, in Banu, 1999: 57-58).

L'impostazione testuale e drammatica del gruppo segue la stessa dislocazione che Brecht aveva operato sul testo sofocleo: se il tragediografo ha impostato l'opera mettendo l'accento sul "volere degli dei", il drammaturgo tedesco sposta l'asse sulla terra: la guerra è voluta per motivi economici, la possessione delle mine. Il Living segue la seconda impostazione brechtiana, facendo di Antigone è la tragedia del "troppo tardi": troppo tardi il protagonista apre gli occhi, troppo tardi arrivano gli altri. Il Living sposta, rispetto a Brecht, l'interpretazione della guerra, non più solo motivata da fini economici, ma etico-politici: "ciò che permette ripetere la sua già conosciuta tesi anarchica sul potere (su tutti i tipi di potere) e sullo Stato (su tutti i tipi di Stato) come Male in se stesso, nella sua condizione di Male" (De Marinis, 1987: 262) (Traduzione di chi scrive).

Un altro dislocamento riguarda la responsabilità, il suo ruolo nella guerra, che non è più collettivo (e quindi di nessuno), ma individuale: chi non prende posizione è ugualmente responsabile:

"Il Living, impiantando la questione della responsabilità personale e sviluppando questa idea a livello della relazione scena-sala, cerca di mettere lo spettatore all'angolo, privandolo delle abituali scappatorie (...) obbligandolo a prendere atto del fatto che, realmente, e non in forma figurata, *de te fabula narratur*" (De Marinis, 1987: 262).

Il ricorso scenico, in voga in quegli anni nel teatro sperimentale, consisteva nell'assegnare un ruolo anche al pubblico, enfatizzato sia

all'inizio che alla fine dello spettacolo, quando gli attori guardano fissamente e quasi con disprezzo lo spettatore: "secondo il Living si può favorire una nuova sensibilità spirituale e politica solo attraverso lo shock" (De Marinis, 1987: 263). A parte quest'espedito, abbandonato da molti, lo spettacolo brillò soprattutto per l'interpretazione gestuale e attoriale dei componenti, (creatori di splendide architetture fisiche, nonché partiture sonore), tra cui spicca quella della Malina, che fu realmente memorabile (vincitrice di un Ubu, tra l'altro).

4. Viaggio di Motus intorno ad Antigone ed al tema della Rivolta

Ci occuperemo, nei prossimi paragrafi, del viaggio di Motus intorno al tema della Rivolta, allacciato al processo di scrittura su Antigone. Il progetto sfocerà in cinque produzioni, che hanno alla base una ricerca sul testo molto forte ed una ripulitura degli elementi scenici in contro-tendenza rispetto all'ultimo progetto. Si sceglie di lavorare alla drammaturgia scegliendo di concentrarsi sulle coppie di protagonisti, seguendo una doppia linearità: Ismene-Antigone, Creonte-Antigone, Emone-Creonte, daranno vita a scontri dialettici in cui da ognuno emergerà una differente visione del fulcro del processo di scrittura, ossia il tema della Rivolta, della sua oscillazione tra area della legittimità e della legalità. Ebbene: oltre al lavoro sul testo brechtiano e sul mito in generale, Motus continua con quell'istanza di realtà che aveva caratterizzato la scrittura nel progetto (X) /cs, per cui dai nodi testuali si dilatano frammenti emersi durante le

improvvisazioni con gli attori, stimolati a confrontarsi con la propria esperienza rispetto al conflitto generazionale, nonché alla politica del paese in quel momento, e che Daniela Nicolò ricuce come sempre in modo trasversale. La messa in scena, per cui si sceglie, continuando su una linea già intrapresa in *(X) lcs*, di rimanere ancora nell'ambito delle culture suburbane, prevede di impostare l'edificazione della performance, molto fisica, ma parallelamente anche testuale, sullo schema del *contest*, mutuato dalla cultura *hip hop*: nel *contest* gli MC si “sfidano” in un gioco-scontro in forma di dialogo improvvisato, in cui ognuno canta in forma di rap le parole in rima rispetto ad un tema deciso in precedenza. Terrorismo poetico, pratiche di confronto in cui la Rivolta è rappresentata dallo scontro creativo. Dunque, nelle prime tra produzioni di cui ci occuperemo la dinamica alla base dell'edificazione dello spettacolo sarà molto semplice: dialogo espresso in forma di “contest”. In *Alexis. Una tragedia greca lo schema* si complicherà, come vedremo, tornando ad albergare dispositivi tecnologici che fanno da supporto al testo ed alla denuncia che esso porta con sé. Ma andiamo a vedere più da vicino le quattro produzioni.

4.1. *Let the Sunshine in Contest 1*. Trasformare l'indignazione in reazione

La ricerca su una scena in levare, sempre più minimale, iniziata nei progetti precedenti, tocca il vertice nelle tre produzioni che analizzeremo di seguito. La prima è *Let the Sunshine in Contest 1*, portata a termine a Torino, che ha offerto un'ottima soluzione spaziale con la concessione delle ex Officine Grandi Riparazioni: area d'azione ampia per due attori

soli, ma lo spettatore si rende conto sin dal debutto che la presenza dei protagonisti riempie lo spazio senza indugi. Si tratta senza dubbio delle produzioni del gruppo in cui più primeggiano corpo e voce, impostate seguendo schemi cari al teatro di ricerca del dopoguerra, quando il *training* ed il lavoro con l'oggetto permettevano agli attori di trasformare il proprio corpo in materia testuale. Benno e Silvia, (li chiameremo così, senza dilungarci coi cognomi)²⁴⁸, si fanno portatori di una polisemia che tocca corde differenti: entrano ed escono dai testi di riferimento (da Sofocle a Brecht alla Meinhoff, in italiano e tedesco), dai personaggi (Silvia è Antigone, ma anche Eteocle in una scena, Benno è Polinice ed Ismene), dai registri attoriali, poiché da Brecht Motus non mutua solo frammenti testuali, ma “consigli sul metodo” estrapolati dalla sua ricerca sullo straniamento e sul teatro epico, trasformandoli in materiale drammaturgico. Lo spettacolo è attraversato da scene che ricalcano il processo creativo e la ricerca testuale ed il processo creativo in generale portati avanti con gli attori emergono con prepotenza. La struttura testuale è quindi organizzata seguendo più linee: da un lato il rapporto tra fratelli, dall'altro lo stesso interrogativo sulla Rivolta, sul suo senso oggi, transcodificato con le riflessioni di Silvia e Benno sui propri personaggi, sulle osservazioni che ognuno dei due centellina con l'altro, intervallati da simulazioni di scene di guerriglia urbana.

Lo spettatore nell'entrare si dispone, come anticipato, in uno spazio industriale, coi muri incrostati, l'azione non sarà frontale, ma dislocata in buona parte dell'area: Silvia e Benno, soli in scena, vestiti coi felpe e cappuccio tipicamente metropolitani, sembrano cercare di respirare tutta l'aria che lo spazio offre. Braccia, occhi e bocca spalancati, il respiro è sempre più intenso. “Sei pronto?” le chiede lei. “Pronto a cosa?” “Ad

²⁴⁸ Si tratta di Silvia Calderoni e Benno Steinegger.

andare”. Benno si costruisce una bandiera con un palo ed un drappo che era steso al suolo, corre, cerca di muoverla a fatica, mentre Silvia rotola, con grande coscienza del movimento, sul pavimento. È un'introduzione da cui già emerge la forte energia che unisce i protagonisti, Enrico e Daniela li hanno scelti anche per questo, dopo il laboratorio a Mondaino. Poi Benno si avvicina a lei che era seduta sul casco: parla in prima persona, dei suoi dubbi sul personaggio, forse paradigmatici delle domande che fa a se stesso sulla posizione che bisogna tenere di fronte alla Rivolta: sarà interrogativo costante nel progetto, lo attraverserà nei testi e nelle azioni. Aprirà le danze: “Polinice potrebbe dire qualcosa di importante sulla ribellione. Potrebbe dirlo così” intervalla pensieri sul testo alle prove su come agire lo spazio. Poi cita un frammento da Ulrike Meinhoff²⁴⁹: “potrebbe dire quanto è importante che una ribellione parta da dentro, da se stessi...sul perché a un certo punto ha preso le armi, per lottare, per trasformare l'indignazione in reazione”, enfatizza il testo ripetendolo in tedesco. Poi cita la versione di Brecht: “se prendessimo l'altra versione, potremmo dire perché Polinice getta le armi e decide di disertare. Ecco, io non ho ancora deciso che Polinice fare: se quello che diserta o quello che attacca”.

Si passa alla scena di guerriglia: Benno si alza, si copre mezzo viso con un foulard rosso, prende una sedia (ma non è una sedia, è il primo oggetto contundente e pericoloso che capita ad un manifestante), Silvia corre con un fumogeno in mano, non lo lancia. Pausa. Poi aggiunge: “a volte, quando un attore crea una figura potente, andare a raddoppiarla è

²⁴⁹ Ulrike Meinhoff, giornalista, fu una delle storiche componenti del nucleo denominato dalla stampa Bader – Meinhoff, proprio come derivazione dai suoi esponenti più di spicco. Il gruppo sin chiamava RAF, armata rossa rivoluzionaria ed i suoi componenti furono arrestati (alcuni, tra cui la Meinhoff, morirono durante l'incarcerazione, in circostanze sospette). Menzioniamo il personaggio ed i contorni entro cui si muove per rendere più esplicita la dimensione fortemente connotata entro cui si dibattono gli attori nel tentativo di edificazione del proprio personaggio: lotta armata o diserzione?

sempre un po' un problema. Forse certe cose è meglio farle nella solitudine". Vediamo che il discorso slitta tra un piano testuale e l'altro: la domanda sulla tragedia di partenza e conseguentemente sulla Rivolta, sul gesto illegale, ma legittimo. E poi la domanda sul teatro. Intervallate dal fluire della conversazione di due giovani attori come immortalati nei *frames* delle prove, in alcune tappe di un processo di scrittura che cercano di riprodurre davanti allo spettatore.

Si cambia scena: Silvia diventa Eteocle, un personaggio che ammette non le piace, ma che almeno imbraccia le armi e va a combattere, mentre Antigone "arriva sempre troppo tardi". Vestiti entrambi con tute che richiamano alla mente la polizia anti-sommossa, così come i manifestanti più audaci che si coprono per non farsi individuare, simulano lo scontro tra fratelli: entrambi col casco, uno avanza con un bastone tenuto orizzontalmente (è un "cordone" della polizia), gesto minimo ma efficace, l'altro come manifestante che non cede di fronte all'autorità delle forze dell'ordine. Cadono entrambi, come nella versione sofoclea. La versione di Brecht sarà subito ripresa da Silvia, a voce soffusa, in una scena di straniamento in cui, prodiga di dettagli, narra la morte di Polinice disertore per mano di Creonte che "lo afferra, macchiato del sangue del fratello e lo fa a pezzi". Benno simula la scena, con un registro opposto a quello di Silvia: da un lato racconto per un pubblico razionale, dall'altro *pathos* vissuto con lo stomaco. Silvia continua a recitare il testo brechtiano, quando appare Benno di spalle, con parrucca bionda. "Ismene sei tu?" "Ho bisogno che mi aiuti". "Ma sarai colta a violare la legge" le risponde la sorella meno coraggiosa, che aggiunge: "lo eseguo gli ordini. Sono costretta a farlo". E dove Ismene si tira indietro, Antigone incalza: "A violare la fede, quella no, non sarò colta". Rompe bruscamente il registro, il racconto sussurrato, e dice all'altro "ma sai che mi piace un sacco che stai di schiena? lo Ismene me la immagino così, una che sta di schiena al

pubblico, sta in quinta quando parla. Mentre Antigone è una che parte da qui, dal centro dello spazio” comincia a correre verso il “proscenio” e urla “Io sono Antigone, vaffanculo”. “Ma questo lo diresti tu o lo direbbe anche Antigone?”. Silvia non risponde. Poi, con voce che rompe ulteriormente il registro: “Facciamo il resto del dialogo. Non consigliarmi...e tieni alla tua vita”. Questo “non consigliarmi” sembra rivolto all'altro attore, metateatro insomma, ma è in realtà una ripresa del testo brechtiano: per una volta l'attrice non rompe il tono del discorso con una sfasatura propria del teatro epico, che cerca di scioccare lo spettatore per non farlo immedesimare, ma approfitta del testo e scivola fluidamente dal dialogo con l'altro *performer*, verso il testo brechtiano.

La ricerca sulla parola, su come emetterla, su come enfatizzarla, non è mai stata così forte nel percorso di Motus fin qui analizzato: il testo emerge prepotente, seppur non integralmente, con il filtro della riflessione degli attori sull'edificazione da costruirci intorno. I tre *contest* sono in forma di dialogo, con un protagonismo anche per il corpo, per azioni minimali, ma potenti, sicuramente emerse durante le improvvisazioni e con la difficoltà, come Silvia stessa dice, di riproporle al pubblico, di rappresentarle. Dopo alcune scene con preminenza del dialogo, si presenta una scena che mette in evidenza la grande presenza di entrambi gli attori. Benno si sdraia al suolo, come morto in una manifestazione. Silvia, recitando il pezzo in cui lei e Creonte si scontrano (“confessi?” “confesso e non lo nego, era la legge di un mortale”), lo abbraccia, lo cinge con le braccia, lo trascina (*Syrma Antigones* è il titolo del totale in cui questo particolare si incunea), poi prende tutto quello che c'è in scena per coprirlo, anche le sedie al pubblico.

“Per l'amore io vivo, non per l'odio”, ripete Antigone, che si siede sul sedile che campeggia a centro scena dall'inizio, accende un fumogeno giallo. Intanto Benno si scrolla di dosso i pezzi della sua sepoltura: è nudo.

Si alza, invoca l'aiuto del pubblico: "Ecco, questo è un momento, quando mi cago addosso. C'è un sacco di gente che ti guarda, e io dovrei dimostrare qualcosa. Ma cosa devo dimostrare?" Parla in tedesco. Poi ricomincia ad invocare il pubblico "Mi potete aiutare? Qualcuno ha una proposta? Io me ne vado da qui..." Si allontana, mentre il pubblico si avvicina a Silvia, che sta dietro un microfono. Gli dà fuoco ed inizia a cantare "Let the sunshine": avvolta dalla fiamme, solo il suo viso emerge nel buio. Il pubblico partecipa, canta con lei, vero coro. Nel frattempo arriva anche Benno che si è vestito. Applausi.

4.2. *Too Late. Contest 2*

L'impianto del primo *contest* segue anche nel secondo, dove la scrittura drammaturgica si edifica sulle stesse colonne portanti: la relazione di coppia, questa volta padre-figlio, il conflitto generazionale affrontato scivolando dal testo brechtiano a quello sfociato in scena dalle improvvisazioni esercitate durante le prove. Si sposta l'asse quindi: dai fratelli, dalla giovinezza e dalle domande tipiche di questa sulla Rivolta, si passa allo scontro generazionale, in cui Vladimir Aleksic, vecchio nome della "banda", impersona l'autorità, mentre Silvia è ancora Antigone. Inizia però come Emone: il pubblico si siede nello spazio, ancora minimale, spoglio, ai lati di quella che sarà l'area dell'azione. Come nell'altro *contest* Silvia, con parrucca e baffi, inizia, chiedendo a Vlada: "Sei pronto?" "Sì" "Pronto a cosa?" "A cominciare", risponde lui. "Creonte" "Figlio mio". Si sono presentati. Silvia propone la modalità dell'incontro: "Io propongo di fare come nei *contest hip hop*, si gira la bottiglia e quello che viene

indicato è il primo che danza”. Gira la bottiglia, è il turno di Vlada. Posizionati l'uno di fronte all'altra si vengono incontro, si abbracciano, lui la stringe quasi a soffocarla: è già una dichiarazione d'intenti. Poi una sfasatura, ormai costante negli spettacoli di tutto il progetto, attraversa l'azione, straniandola: si lasciano andare ad un esercizio tipico delle scuole di teatro, abbaiano l'uno contro l'altra, lui aggressivo, possente, lei con la voce più acuta. Si azzuffano per una maschera di plastica. Commentano l'esercizio, rivelando la finzione. “Io dentro mi sento un cane grosso, ma poi quando abbaio sono un cagnolino”. “Ma anche un cagnolino può fare paura”. “Io non voglio fare paura: voglio essere ascoltata”.

Si siedono, conversano, si raccontano ricordi, si guardano le mani (“Assomigliano a quelle del mio papà): è un altro di quei momenti in cui la relazione tra gli attori, l'intesa che soggiace nelle dinamiche di gruppo, emerge, semplicemente. Poi di nuovo si commenta il proprio personaggio, il processo che porta a costruirlo:

Secondo me ci sono due Creonti. Quale potrei fare? Voglio dire: ce n'è uno molto pulito, molto calmo, che non si sporca, che ha sempre il controllo della situazione (uno tipo Andreotti, Cossiga, Milosevic: che non uccidono mai con le proprie mani, ma c'è qualcuno che ha ucciso per loro). Oppure uno molto presuntuoso, che ha il culto del corpo, arrogante e presente. Putin, o il vostro presidente del consiglio.

“Però devi scegliere chi vuoi fare. Se no, non so con chi ho a che fare” risponde Antigone, “Secondo te Creonte cosa pensa di Emone e Antigone. È contento che lui gli si opponga così apertamente? Per te paternità è possesso o amore?”. Forse la risposta l'ha già avuta nell'abbraccio del debutto.

Salta al testo brechtiano: “Tu hai molto potere, la città si sta organizzando”, continua, mescolando il testo brechtiano con frammenti

propri: gli si oppone apertamente, è un Emone forte, che però nel giudizio di Creonte risulta “schiavo di donna”. Nel frattempo Vlada si adagia sotto al tappeto giallo che attraversava tutto il corridoio dell'azione. Silvia inizia a colpirlo violentemente con un drappo: ha abbandonato di nuovo il testo di riferimento, usa parole sue, con ferocia “Ho visto come l'hanno trattata sul posto di polizia. Vecchio di merda”. Si cambiano schemi e registro, ma il nucleo è quello: la ribellione dei giovani di fronte all'autorità, ma non è una ribellione “senza causa”, è atto legittimo, determinato da un cattivo uso del potere da parte degli adulti. Si dipinge la A di anarchia sul petto (indossa pantaloncini verdi e un *gilet* aperto, Vlada è vestito da padre di famiglia borghese). “Confesso che l'ho fatto e non lo nego: era la tua legge, di un mortale, ed io rispetto a te, sono solo un po' più mortale”. Grida, sottolinea le parole: sono il nucleo della versione di Brecht, frammento di una riscrittura che non tradisce la tragedia sofoclea se non in pochi momenti, e questo è uno di quelli. L'ideologia del drammaturgo tedesco si rivela in pochi passi, di cui Motus approfitta.

Vlada intanto è salito in platea, la guarda, la sfida: “Che cosa aspetti? Che cosa aspetti?”. Lei gli salta addosso, lui si toglie la maschera, rivelandone un'altra sotto. “Perché ne hai due?” “Te l'ho detto, non so quale delle due fare. A te quale piace di più?” “La terza”, risponde lei. Vlada si sdraia, a viso aperto, le chiede: “Questa?” Lei gli dipinge la faccia, inizia a raccontare del suo mondo, della vita in famiglia, del quadro col bellissimo tramonto che c'è sul telefono a casa sua. Di come, quando la sua famiglia mangia, il televisore sia sempre acceso. Vlada racconta un suo ricordo: in Serbia, quando c'era la guerra, lui e Damir andavano sulla montagna dietro Belgrado, a vedere le bombe cadere. Anche lì il cielo sembrava bello, “hanno fatto anche delle cartoline: Belgrado by night”. Ironia serba, ma a Silvia l'ironia non piace: “ci vuole ironia per fare tutto: per fare teatro ci vuole ironia, per fare politica ci vuole ironia. La nostra

nuova camicia di forza”.

Ricominciano a recitare le scene estratte da Brecht: appunti in mano, voce soffusa, finzione ancora svelata. Ancora le parole messe in rilievo, seppur in un'atmosfera da “prove all'italiana”: “Era la tua guerra, non la guerra della patria. Chi insegue il potere beve acqua salsa, non può più smettere. Ieri il fratello, oggi a me”. Sono parole che verranno spesso evidenziate negli spettacoli, parole cruciali. Vlada-Creonte invita i presenti a non intervenire, Silvia, come Antigone controbatte, invita all'azione. E qui subentra di nuovo il suo pensiero: “Io ho un po' di problemi con il testo, con tutto questo patriottismo: cioè io quando penso all'Italia mi vergogno, mi sento orfana, molto più orfana di lui”.

“Ma tu quando fai lei...”, ricomincia Vladimir. “Io non faccio lei”. “Cioè: tu, quando fai il testo, cosa senti?”. Risponde Silvia, con poche parole, ma così efficaci nello scavare dentro, nell'espone al suo pubblico l'importanza del teatro come strumento di conoscenza: “Io sento che mi ascolto e ci credo. Sono più le volte che mi ascolto in scena che quando parlo nella vita reale”.

Musica. Si cambia scena: Vladimir seduto al tavolo – scrivania, Silvia, con mantello che ricorda quello di (X) Ics, corre. “L'autorità” dietro la scrivania osserva l' “uccello con le ali troppo corte”, (così si definiva lei nel primo contest) nel tentativo di volare. Cerca di fermarla, la chiama, la rimprovera, mentre lei incalza con dei “No”. Vladimir, abbandonato il registro brechtiano, crea un registro personale, è un Creonte-Zio contemporaneo, che usa un lessico, un linguaggio ed un tono dalla connotazione altrettanto circoscrivibile: “Di' “zio io odio i froci”. Di' “zio, per me sei come un padre”, di' “zio, come hai passato la giornata?”. Sorridi, non stare di schiena. Scendi giù dal tavolo. Non farmi ripetere le cose”. Silvia gioca su un trapezio. “Smettila di fare così, sembri drogata. Smettila di pitturarti”. Si mette la maschera, si trasforma di nuovo in “cane”, va sotto

al tavolo ed inizia ad abbaiare, mentre Silvia è salita sul tavolo.

“Vlada, di che colore erano?”. “Cosa?” “Le bombe, a Belgrado?”. “Bianche, gialle. Ma in televisione si vedono verdi”. Silvia gioca col tavolo, lo gira, mostrando la parte inferiore al pubblico: c'è la locandina dell'Antigone del Living. Si rimette gli abiti di Emone, intanto Vlada, con la maschera di Berlusconi, scende dalla platea, dove era andato mentre Silvia enunciava ancora i versi di Brecht, “per l'amore io vivo non per l'odio”. Questa è la sua risposta sulla lotta. Sparano a Vlada, che cade stramazzante, ripetendo più volte la scena. Dietro di lui un cartello bianco. Silvia – Antigone, “nata per amare”, gli si avvicina: disegna un fumetto sul foglio bianco. Due figure, con sole e mare sullo sfondo. È forse la sua risposta su quale Creonte preferisce?

4.3. Iovadovia. Antigone Contest 3

Lo spettacolo presenta già dal debutto una differenza con gli altri due *contest*: si torna ad un impianto più complesso: nello spazio, e parliamo di spazio, non di posizione frontale al pubblico, sono presenti una tenda da campeggio ed uno schermo video rotondo al lato. Torna il cane, già presente nel *contest* precedente, in cui Silvia e Vlada si azzuffano in uno dei classici esercizi di teatro, che oltretutto commentano. Silvia questa volta lotta col cane, che rappresenta forse l'autorità costituita. Finita la scena va a disporsi nella tenda: nel video posto affianco è possibile vedere cosa sta facendo al suo interno. Si tinge le mani con colore nero e disegna un omino stilizzato sdraiato sul pavimento: è Polinice e con l'altra mano va a compiangerlo, ricompiendo il gesto che l'ha condannata, mentre recita i versi brechtiani. Anche in questo spettacolo Silvia passa da un registro personale ai versi

brechtiani: “Guardatemi...non potrò più vedere il sole”, esclama prima di simulare con le mani una scena in cui vogliono portarla via dal corpo del fratello.

Si cambia: sempre nella tenda guarda diretta al video, si tinge i capelli con al vernice nera. Poi prende una foto: è *Alexis*, il ragazzo ucciso dalla polizia ad Atene, evento che qui viene introdotto e che sarà protagonista del prossimo spettacolo. “Ho trovato in internet questa foto, insieme ad una notizia. Normalmente i media non ne parlano, dice che un poliziotto ha sparato ad Alexis Grigoropoulos, il ragazzino anarchico che è stato ucciso due anni fa ad Atene. Il suo amico che era con lui al momento della sparatoria, non ricordo come si chiama, ma potrebbe essere anche lui un Tiresia, ha deciso di non testimoniare, adesso lui ha diciassette anni, dodici meno di me, ecco: lui è scomparso ed ha scritto una mail a suo padre, dove dice di avere paura, di sentirsi sotto sorveglianza a di non avere più fiducia nella giustizia. TIRESIA NON VEDE, PER AVER TROPPO VISTO”.

È chiaro già dal principio che lo spettacolo sarà nuovamente impostato sulla denuncia, ma non solo: anche il processo creativo entra prepotente, come già negli altri *contest* e Silvia aggiunge una riflessione sul personaggio: “Voi, voi, voi: Antigone parla sempre di voi...forse capisce il suo sé, separato da tutti questi voi.

Di nuovo il cane all'attacco: metafora ancora forte della sua lotta contro il potere costituito. Poi si interroga ancora su Antigone: la immagina fiera, dice, camminare a testa alta. Si avvicina al pubblico, punta il faro contro una spettatrice, le chiede di interagire, edificando un dialogo in cui ha la parola chi ha la luce in faccia. Poi aggiunge: “Quando faccio due personaggi, non riesco a fare due voci, mi sento ridicola”. Vediamo che passa da un registro all'altro: il testo di Antigone, la sua riflessione sul testo e sulla lotta, l'ampliamento del discorso con frammenti estratti dalla contemporaneità.

“Senza marito, maledetta”, aggiunge e rientra nella tenda: “Di notte,

quando sono in macchina da sola e guido, la musica è il mio Tiresia, quello che mi fa tenere le mani sul volante e che mi indica la strada. E adesso dove sei Tiresia?” prende il microfono a lo porta ad una spettatrice, che si rivelerà poi Gabriella Rusticali. “Sei pronta? Are you ready?” le fa la domanda iniziale, quella introduttiva che ha fatto già a Benno e poi a Vladimir. La porta al centro, la illumina. Gabriella canta un pezzo di Johnny Cash, mentre Silvia rientra nella tenda ed esclama: “Viventi, vi compiango per quanto vedrete”. Prende il foglio su cui era scritto l'articolo riguardante la morte di Alexis e crea una canoa di carta: è un'immagine forte, un segno che ci ricollega non solo ad un famoso testo di Barba, ma che già preannuncia forse il senso di quello che Motus ci vuole dire sull'arte: la morte di Alexis servirà a qualcosa e l'arte sarà uno dei veicoli per portare a termine questo compito.

Poi chiede a Gabriella di leggerle un testo: è un frammento tradotto da Judith Malina, un testo di Tiresia: “sembra perfetto per te”. Torna nella tenda, mentre Gabriella legge il testo. “Si può immaginare un dialogo tra Antigone e Tiresia?”, rivelando tutti gli interrogativi che si è posta sul testo: il dialogo tra i due non è descritto, non esiste infatti, e lei aggiunge: “Forse possono sentirlo solo gli animali”, e mette un tappeto sonoro con canti di uccelli. Esce seminuda dalla tenda. E nuovamente il cane, che abbaia forte, mentre lei scappa su un balcone e dà fuoco alla canoa di carta. Ha paura: Antigone è sola, il suo gesto l'ha confinata nella solitudine della caverna, “senza amici che potessero consolarla”.

Momento finale: entra nella caverna, si ricopre con della carta argentata. E lì inizia il suo dialogo con Tiresia:

“Gabriella, ti ricordi cosa mi hai detto a proposito di essere colpevole?”

“Dicevo che se uno ha il coraggio di essere colpevole, crea conseguenze. Agire crea conseguenze. E adesso c'è bisogno di azioni esemplari, azioni tragiche. Il nostro paese è in grado di creare il tragico, ma poi lo trasforma in farsa. Adesso è il momento di trasformare il tragico in

lotta”. Motus riallaccia il discorso al contemporaneo, questa volta direttamente connesso al nostro paese e non è la prima volta che la critica lo attraversa: anche Silvia appunterà che si sente lontana da questo patriottismo, non si sente di difendere la sua politica.

Intanto Silvia grida dalla tenda: “Do something”. Il discorso è sempre più compromesso, non si tratta più di parlare di processo creativo, ma di chiedere una reazione al pubblico, di esporsi in prima persona.

Ancora Gabriella – Tiresia rivolta a Silvia – Antigone, immortalata negli ultimi momenti della sua condanna. È sola, richiusa nella tomba – caverna – tenda:

“Sei pronta? Hai paura Antigone? Hai paura dei fantasmi? Hai paura dei fantasmi dalla tua famiglia? Delle ombre che vedi sulla parete? Dei topi che verranno a mangiarti i piedini nel buio? Non essere spaventata tesoro. Tu sei forte. Se ti trovi lì è perché l'hai voluto tu, hai fatto tutto da sola. Lo dicono anche i Vecchi. Perché altrimenti non hai ucciso Creonte? Tu che eri pronta a qualsiasi sacrificio? Tu che volevi la lotta? Tu, la più splendente delle vergini? Avevi paura di prendere il potere? Avevi paura che il potere compromettesse? Insomma in fondo, dimmi, l'hai fatto per te stessa o per gli altri? Rispondimi: sei un'assassina o una che muore?” Torna l'interrogativo di Motus introdotto da DeLillo ne progetto *Rooms*, spunto autoreferenziale che il gruppo non ha mai disdegnato.

Intanto Silvia nella tenda si ritinge totalmente di nero. Intanto nel video scorrono parole che abbiamo già ascoltato in *Too Late*: “vogliono che scompriamo. Ma io voglio essere ascoltata...e non voglio andar via”. Fine.

È uno spettacolo in cui la natura duale che abbiamo visto negli altri è più mitigata, nonostante la presenza di Gabriella Rusticali. Importante l'introduzione di quest'ultimo frammento testuale sulla responsabilità: l'azione produce conseguenze, qualsiasi azione. “Do something”, grida Silvia. Riporta allo spettacolo del Living in cui si mette l'accento sulla responsabilità

collettiva e sul peso politico sia della cittadinanza in generale che dell'arte in particolare, un peso che verrà enfatizzato nella prossima produzione, dove l'uccisione del giovane anarchico non sarà solo accennata, ma sarà attraversata con un taglio più documentario. Andiamo a vedere come.

4.4. *Alexis. Una tragedia greca: tra Brecht e gli scontri di Exarchia*

Alexis. Una tragedia greca (2010) rappresenta, all'interno del progetto, lo spettacolo che nelle intenzioni iniziali doveva configurarsi come tappa finale, ma fu poi seguito da *The Plot is the Revolution*, con Judith Malina e Silvia Calderoni come protagoniste, intente a raccontare il loro percorso intorno alla costruzione di un personaggio denso come Antigone.

L'impianto dello spettacolo si presenta da subito, dinnanzi allo spettatore che abbia già visionato le altre tappe, come più complesso e caratterizzato da un ritorno ai dispositivi tecnologici: se nei primi tre *contest*, concepiti spazialmente come un'immersione nel pubblico e pronti per essere "trasportati" ed innestati in qualsiasi spazio che potesse supportarne un simile schema (complice anche la semplicità di base, costituita dalla forte presenza fisica delle coppie di attori-protagonisti), ebbene, se nelle prime tre produzioni il pubblico si ritrovava a contornare letteralmente l'azione, quasi a fungere da coro, in *Alexis* la messa in scena è frontale e si ritorna all'uso del video, nella modalità che Motus ha già scoperto col progetto Pasolini, ossia come sorta di indagine documentaria, alternata al gioco di supporto e accompagnamento delle azioni: tra poesia

e realtà si montano le immagini che faranno da sfondo all'evento.

La scrittura scenica risente, dunque, della maestria che il gruppo ha raggiunto, mescolando le vecchie istanze in cui la “melodia dello sfondo” acquisisce un valore di supporto fondamentale per il montaggio finale dell'opera, con un impianto illuminotecnico sempre pronto a far da sostegno al tappeto sonoro ed ai movimenti in sincrono degli attori, un disegno spaziale che, per quanto non sia più rappresentato dai ricercati moduli degli inizi, torna ad essere protagonista seppur nel suo minimalismo, con interessanti soluzioni in cui l'appoggio del disegno luci diventa complementare: siamo ancora in quella modalità, eredità di certo teatro politico su cui abbiamo abbondantemente introdotto (quello di Piscator e Brecht, per intenderci), in cui i dispositivi tecnologici e gli elementi scenici in generale, sono concepiti per supportare un messaggio fortemente connotato.

E proprio rispetto al testo è opportuno fare una introduzione, prima di passare all'analisi spettacolare più diretta. Alla base delle strategie di scrittura troviamo, come spesso ci è accaduto con *Motus*, delle linee che si intersecano, creando più piani paralleli: alla base lo stesso discorso che ci ha accompagnati nei *contest*, ossia un doppio lavoro intorno al tema della Rivolta e del conflitto tra generazioni, articolato su un piano direttamente connesso al testo brechtiano e su un altro nato dalle improvvisazioni degli attori. Le coppie che abbiamo già incontrato permangono, dissolte in un disegno complessivo in cui entra un altro elemento: durante le prove, è Silvia Calderoni stessa a raccontarlo nello spettacolo, arriva la notizia della morte di un giovane anarchico per mano della polizia ad Exarchia, quartiere ateniese famoso per la forte presenza di anarchici e per le iniziative di lotta contro un sistema che con la crisi economica internazionale ha ridotto il paese sul lastrico. Questo terzo elemento sarà innestato nello spettacolo, che sfocerà in una sorta di

inchiesta sui “fatti”. Motus decide di andare direttamente sul posto, telecamera in mano come sempre: dal viaggio si ritornerà con tanto materiale registrato e con Alexandra Sarantopoulou, nuova entrata che farà parte dell'opera, raccontando da testimone oculare “quei giorni” nel quartiere²⁵⁰.

Lo spettacolo, come anticipato, gioca dunque sull'alternanza di scene che, nel montaggio finale, appaiono dinnanzi agli occhi dello spettatore come cartoline, che si susseguono l'una con l'altra con un effetto quasi di dissolvenza a separarle. La prima è avvolta dal buio, con tre neon rossi sul pavimento, sul proscenio appare la sagoma nera di Silvia, accompagnata da un doppio livello musicale: da un parte una musica industriale, che batte il ritmo del suo movimento, sempre più forte, sempre più concitato ed incessante, dall'altra la voce roca di The Boy, con “Pyrovolismos sto prosopo” sembra quasi presagire la tragedia. Silvia inizia a raccontare: mischia ricordi, snocciolati con abbondanza di dettagli, del suo arrivo ad Atene, poi di cosa ne sarà stato di Antigone ed Edipo nel loro viaggio d'esilio.

Sul video intanto appaiono dei piedi, che camminano sempre più veloci, sempre più in crescendo, inquadrati in questa loro ricerca, mentre Silvia riprende il movimento bio-meccanico con cui aveva esordito. Intanto ricomincia il racconto sull'arrivo ad Atene, introduce l'entrata in scena di Alexia, incontrata su una terrazza di Exarchia per intervistarla ed ingaggiata di lì a poco. Sul video intanto scorrono immagini del quartiere, soprattutto manifesti, *stencils* e locandine, tutti dallo stile molto urbano, molto *underground*: le due li raccontano, Silvia aggiunge che quando arrivò lì, (“era agosto, c'erano quaranta gradi”) e guardò questi muri, così densi

²⁵⁰ Sarà poi sostituita da Gabriella Rusticali - Tiresia. Gli altri interpreti sono ancora Silvia Calderoni – Antigone, Benno Steinegger-Polinice, Vladimir Aleksic-Creonte. Il nome completo di Alexis è Alexandros Adreas Grigoropoulos.

di segni, trovò subito una forte connessione con quello che era il progetto in generale.

Appare l'immagine del giovane Alexis, sorridente: la scritta mette in luce la tragedia legata a quel sorriso "spento a causa di pallottole sparate da gente senza rimorso", si legge. Pausa. Silenzio. Quasi un attimo di cordoglio.

Altra cartolina, altro "frame": scena minimale, nero lo sfondo, rosso il suolo, Vlada in piedi (ricordiamo che in tutto il progetto Vladimir Aleksic rappresenta un po' l'autorità, prima Creonte, poi la polizia) guarda un corpo steso sul pavimento. Subentra Antigone, pronunciano poche frasi tratte da Brecht, ma di impatto: "Morire per te non è morire per la patria". Se già la scelta del testo brechtiano serviva a connotare fortemente la posizione del gruppo rispetto al tema, le poche espressioni tratte dal testo ed innestate in contesti che ne fanno emergere la forza, si profilano come ulteriori armi per comunicare la propria idea: guerra ed imperialismo da un lato, giovinezza e Rivolta dall'altro, con la ferma coscienza che alcune parole servano solo a mascherare quello che si nasconde dietro a certi meccanismi: "è la tua guerra", non quella della patria, pronuncia Antigone con orgoglio.

Ma non sono solo le parole di Brecht ad emergere, è anche il suo metodo che Motus prende in prestito, dinamica che abbiamo già incontrato in precedenza: nella prossima scena, come nel prelude dell'opera brechtiana, Silvia – Antigone racconta di quando faceva le prove, doveva piangere il fratello Polinice, una telefonata avisò della morte di un giovane negli scontri di Atene. In questa scena si condensano e si intersecano le linee drammaturgiche: Brecht da un lato, la realtà dall'altro. Al centro Silvia, che guarda ed abbraccia il corpo morto del giovane e congiunge tutti i fili: racconta con forte immedesimazione di come si possa creare una scena simile: "si appoggia la guancia sul cuore dell'altro",

piange. Rompe il pianto improvvisamente, creando una di quelle classiche sfasature che il drammaturgo di Amburgo suggerisce per evitare che lo spettatore si lasci contaminare dal *pathos*: passa dalla *mimesis* all'epica, ed il racconto diretto è ugualmente interrotto dalla sua voce elettronica, che grida “assassini. Siete un branco di assassini. Una morte serve ad evitare altre morti. Una morte serve ad evitare altre morti?”.

Si cambia ancora scena: Alexia racconta del giorno in cui Alexis fu ucciso, del caos che si precipitò su Atene e su Exarchia in particolare, della pressione della polizia che faceva cordoni sempre più imponenti, del governo e dei media ufficiali che minimizzavano. Silvia mette dello scotch rosso in platea, evocando quegli spazi proibiti, interdetti ai più, quasi a configurare il divieto sul corpo del giovane dissidente: perché Alexis è un moderno Polinice e Silvia lo sottolinea subito dopo, quando sarà faccia a faccia col poliziotto Vlada raccontando l'evento come testimone oculare: “la mamma di Alexis ha detto che lo hanno ucciso due volte: una con la pallottola della polizia, la seconda quando lo hanno lasciato giacere sul suolo, come un topolino”.

Intanto Benno-Polinice simula una protesta-guerriglia, prendendo oggetti, lanciandoli, con lo sfondo che non può che evocare tensioni e fuochi. Le scena che si stanno susseguendo sono una ricostruzione di quell'evento e Motus le edifica ricorrendo a più escamotage: il racconto diretto di Alexia, con le immagini filmate ed Exarchia sullo sfondo; il racconto di Silvia, come in un commissariato, il mimo di Benno: scene dalla modalità differente, senza una temporalità lineare, si sovrappongono supportandosi a vicenda, mettendo ancora l'accento sull'ingiustizia operata dalle forze dell'ordine, che appaiono sempre più come nel manifesto si profilavano: “gente senza rimorso”.

E si incalza ancora: quadrato rosso su sfondo nero, il “luogo del delitto”, solo una sagoma campeggia in questo vuoto così denso, una

sagoma con felpa e cappuccio. La voce di Alexia proclama le ultime parole di Alexis: “mi hanno colpito”. Il corpo cade. Si rialza, ricade. Simula il proprio abbattimento. Una volta. Due. Tre. Sempre più incalzante, sempre più contundente. Sempre più commovente.

Alexia e Silvia entrano in scena, contornano il corpo. Silvia spezza di nuovo il racconto, con un gioco meta-teatrale che spezza la *mimesis* e spiega il processo creativo: “pensavo che questa morte sarebbe stata il fulcro della tragedia. Invece no, il fulcro è nella reazione che ha suscitato”. Passa ancora lo scotch rosso in platea. “la questione che pone Giorgio Agamben è: “quale vita vale la pena di essere vissuta?” aggiunge: “Lo Stato non può decidere”. Forte, chiaro il posizionamento di Motus: la *governance* dello Stato, che come Agamben sottolinea nella modernità si appropria di spazi, quelli dei “messi al bando”, che nell'antichità le erano interdetti, non può entrare in spazi in cui solo la morale può esercitare il governo, in cui l'etica non può cedere il posto ad autorità di sorta.

Silvia continua il suo discorso, che si delinea come chiusura: “Noi come artisti, come possiamo porci di fronte a tutto questo? L'ARTE NON BASTA”. Scandisce con chiarezza. Subentra Benno: “e quindi che facciamo, torniamo sul palco?”.

Ancora Vladimir dietro alla scrivania: Antigone enuncia, brechtianamente: “perché chi insegue il potere beve acqua salsa, non può smettere. Ora che mi hai cosa farai? Mi ucciderai?”. Una voce in sottofondo pronuncia alcune frasi -chiave: “sangue del mio sangue”, intervallate con le immagini di Silvia in video nell'atto di provare a costruire il suo personaggio: “perché Antigone dice sempre “voi”. Ancora scena di guerriglia, mentre Benno-Emone cerca di parlare col padre Creonte-Vladimir.

Silvia racconta ancora del loro arrivo ad Atene, dell'incontro con Padre Spyriton, a cui non ha avuto il coraggio di chiedere: “Chi è Antigone

per te oggi?”. Padre Spyriton racconta che pochi mesi prima una statua rappresentante Antigone è stata rubata. E che nel luogo in cui sono Pausania racconta che Antigone abbia trascinato il copro del fratello, in greco antico *Syrma Antigones*, è da lì che prende il nome il progetto. Aggiunge un aneddoto: per questo motivo molti bambini, in quel posto, vengono chiamati Antigone e Polinice.

Silvia e Benno simulano ancora una scena di guerriglia. Lo sfondo è arancia, il colore che le città prendono in queste occasioni. Silvia invita il pubblico: “e se invece che in due fossimo in tre?” e poi quattro, cinque, sei, finché non ci sono più spettatori ad aggiungersi alla cerimonia salendo sul palco e mimando l'eventuale lancio di oggetti. “è sempre bello quando non siamo in due...” chiude Silvia. E per evitare che la scena evochi nello spettatore l'idea che per Motus la violenza sia la soluzione, Benno chiude mimando il lancio di una pietra: in rallenti, si gira come il “discoboro” delle statue greche della classicità. Lascia cadere il masso, lascia andare la violenza: inneggia a una Rivolta creativa, ad un terrorismo poetico.

Abbiamo assistito, con quest'ultimo capitolo dedicato all'analisi di un progetto produttivo di Motus, all'approdo a interrogativi forti con risposte altrettanto dense. Il gruppo esplora il tema della rivolta e si chiede che valore e che posizione assuma l'arte in questo contesto. Ebbene: solo l'azione produce conseguenze. “Do something” griderà Silvia in *Iovadovia*, terzo *contest* indagato: vedremo nel prossimo capitolo quanto questa istanza si sia rivelata feconda. Al pubblico si assegnano responsabilità, si chiede di intervenire: ma è un intervento colorato di creatività. Prima una canzone, poi la simulazione di una scena di guerriglia, che potrebbe sembrare un invito alla lotta armata, se non fosse per l'ultima, efficace immagine proposta da Benno Steinegger: con un grosso masso in mano fa per scagliarsi con violenza, ma poi lo lascia cadere. È questa la risposta ultima a tutte le inquietudini che

hanno attraversato il progetto, inquietudini che sfoceranno in una azione che nuovamente definirà la nuova (?) dimensione assunta da Motus, quel terrorismo poetico che rileviamo come paradigmatica per una nuova definizione di teatro politico.

CAPITULO VIII

“Poetic terrorism” Contest 2

“La rivolta culturale dei beni comuni”

Numerosi sono quelli che si immergono interamente nella politica militante, nella preparazione della rivoluzione sociale. Rari, rarissimi, quelli che per preparare la rivoluzione, se ne vogliono rendere degni.

Georges Friedmann

Per quanto critiche possano essere la situazione e le circostanze in cui vi trovate, non disperate; è proprio nelle occasioni in cui c'è tutto da temere che non bisogna temere niente, è quando siamo circondati da pericoli di ogni tipo che non dobbiamo averne paura, è quando siamo senza risorse che dobbiamo contare su tutte; è quando siamo sorpresi che dobbiamo sorprendere il nemico.

Sun-Tzu, *L'arte della guerra*, citato da G. Debord nei *Commentari alla società dello spettacolo*

Teatri vuoti e inutili, divisi per etichette, categorie e pubblico. Festival di settore, fatti da gente del settore, con gente del settore e poco settore, tutto sempre uguale. Fondi pubblici mal distribuiti, soppressione di enti inutili, scioperi del lunedì, accise sulla benzina. Attori senza diarie e sussidio di disoccupazione, stabili con buchi di bilancio, direttori scelti perché piacciono alla mamma del sindaco. Molta tutela del diritto d'autore, nessun rispetto dei saperi delle maestranze e dell'intelligenza del pubblico. Burocrati ben saldi, artisti senza soldi. Politica del grande evento, Teatro della miseria. Manca l'epica, manca la crudeltà, manca Dioniso.

E fu così che un giorno di giugno si occupò un teatro del mille settecento ventisette per attuare una rivolta culturale.

Antefatto di *Teatro Valle Occupato. La rivolta culturale dei beni comuni*

In questo capitolo usciremo nuovamente dalla dimensione spettacolare, per entrare in quella organizzativo-produttiva. Dopo aver fatto il punto sul sistema teatrale italiano, sempre più in crisi come conseguenza della politica culturale di Berlusconi, creeremo un raccordo tra la situazione del teatro italiano nel biennio 2009-2011 e quella che si verrà a determinare come l'ondata di proteste nel globo, sfociata in numerosi occupazioni. Tra queste vedremo quella del Valle a Roma, che si proporrà realmente feconda non solo per la qualità dell'offerta formativa e culturale che menzioneremo brevemente, ma per il tentativo di istituzione di un nuovo soggetto giuridico, che mette al centro del dibattito una gestione aperta e partecipata dei luoghi della conoscenza. La Fondazione Teatro Valle Bene Comune, le cui principali istanze analizzeremo dettagliatamente nel capitolo, è forse la proposta più interessante nel rapporto tra teatro e *polis* così come si è delineato negli ultimi decenni.

Con l'occupazione si rivendica lo spostamento dell'asse del piano della legalità a quello della legittimità (per questo definiremo quest'atto come "Antigone a Roma"), con l'affermazione "come l'aria come l'acqua" riferita ad un bene della conoscenza si crea un ulteriore precedente che andremo esplorare con grande interesse.

1. Teatro e polis

Abbiamo affrontato, nel capitolo introduttivo della nostra ricerca, la questione della relazione del teatro con la città, da cui è emerso che il teatro è ontologicamente politico, proprio per la posizione che occupa, e che sempre ha occupato, nella fondazione di una comunità. Scorrendo la

storia delle arti sceniche, dalla tragedia attica del V sec. a. C., passando per il teatro religioso del Medioevo, a quello di corte e poi al secolo del “Gran Teatro del Mondo”, che ha visto nascere ed esprimersi il genio di Calderón, Racine e Shakespeare, è affiorato un altro dato rilevante: la grandezza della produzione drammaturgica è direttamente proporzionale alla potenza politico-militare dello Stato - Città in cui questa si inquadra, confermando il concetto di egemonia gramsciano, per cui le classi dirigenti perpetrano il proprio dominio assumendo nelle proprie fila una classe intellettuale organica al potere, la cui funzione è quella di creare e mantenere il consenso.

Ma cosa succede oggi che la politica risulta incapace del ruolo gestionale che le spetta e si rimette sempre maggiormente allo “spettacolo”, inteso non più come produzione artistica funzionale al Potere (quasi ci mancano quei tempi!), ma a siparietti di serie B in cui il protagonismo è assunto dallo stesso capo del governo? Stiamo scrivendo quando ormai il ventennio berlusconiano è terminato, e in Italia nel frattempo si sono susseguiti tre capi del governo non eletti democraticamente, ma designati dai “poteri forti”, un comico ha trionfato alle elezioni regionali ed europee, la politica culturale diventa sempre più secondaria nelle agende di chi guida il paese. Nel capitolo che stiamo per affrontare saremo cronologicamente inquadrati negli anni che vanno dal 2009-2013, quando ancora la destra capeggiata da Berlusconi governava il paese lasciando in eredità danni difficili da riparare in diversi settori: a noi interessa la politica culturale, e vedremo nei prossimi paragrafi quanto l'esercizio nefasto del potere da parte del governo di centro-destra abbia influito sulle vicende che racconteremo. “Quando l'ingiustizia diventa legge, la resistenza diventa un dovere”, torniamo a ripetere parafrasando Brecht, poiché ancora di Rivolta tratteremo, questa volta nella cornice di un “qui e ora” il cui perimetro viene stretto e determinato ulteriormente,

rispondendo alla domanda che Silvia Calderoni rivolgeva al suo pubblico nel progetto precedente: “Chi è oggi per te Antigone?” Antigone la troveremo a Roma, ma andiamo per gradi.

Si tratta qui di individuare innanzitutto cosa cambia nel rapporto tra teatro e *polis*, per farlo ci serviremo del saggio di Mimma Gallina in *Passione e Ideologia*. In merito al tema, il rapporto del teatro con la città e come si sta sviluppando/trasformando oggi, individua tre assi tematiche da approfondire per trovare una risposta al quesito (Gallina, 2012: 157):

- 1) il rapporto del teatro con il governo della città;
- 2) il rapporto del teatro con il tessuto socio-territoriale della città;
- 3) il rapporto del teatro con il pubblico, inteso come collettività ampia e composita.

In merito al primo è opportuno riflettere su un punto in particolare, ossia quello dell'accesso: “teatro per tutti”. È un concetto che ha subito particolari trasformazioni dal dopoguerra in poi: con la fondazione del Piccolo a Milano, accompagnata dal reclamo di Streheler e Grassi: “recluteremo i nostri spettatori nelle scuole e nelle fabbriche”, si proponeva di aprire i teatri ad una fascia di utenza più ampia possibile²⁵¹. Immutato per decenni, ha subito un cambio strutturale negli ultimi lustri: quel “per tutti” è diventato infatti, conseguentemente alla politica del

²⁵¹ Il programma della stagione d'avvio recitava: “Recluteremo i nostri spettatori per quanto più è possibile tra i lavoratori e tra i giovani, nelle officine, negli uffici, nelle scuole, offrendo semplici e convenienti forme di abbonamento per meglio saldare i rapporti tra teatro e spettatori, offrendo comunque spettacoli di alto livello artistico a prezzi quanto più è possibile ridotti”. Importante l'annotazione di Guazzotti: anche qui la direzione verso cui si rivolge l'estensione non è intesa in termini demagogici, ma riflette lo spazio potenziale in cui reperire nuovi spettacoli e da cui attingere la legittimità democratica dell'iniziativa; vuol dire, semmai, che le categorie degli spettatori non debbono essere individuate sul piano delle consuetudini bensì su quello del lavoro, cioè sulla loro attiva partecipazione alla socialità; e che la composizione e la integrazione dei gruppi deve avere come substrato questo minimo comune denominatore di un comportamento di cittadini attivi, per i quali le scelte e non le abitudini possano agire da stimolo” (Guazzotti, 1965: 49).

“decentramento”, non solo proposto per l'apertura dei Teatri d'Arte a tutti i cittadini, ma sposta le intenzioni dalla passività all'attività dello spettatore, che diventa nuovo protagonista con la ribalta del teatro sociale e dell'animazione teatrale negli ultimi dieci o quindici anni²⁵². Si tratta di individuare, nelle politiche governative:

il perimetro delle responsabilità della pubblica amministrazione, del governo della città, nei confronti del teatro. È un limite flessibile, evidentemente, ma che va individuato, trovando un punto di equilibrio fra la necessità di salvaguardare l'indipendenza degli artisti – che non è mai una cosa scontata – e la necessità di garantire il “servizio”, in particolare tenendo le fila e garantendo una corretta diffusione dell’ “hardware”: di un sistema di luoghi (teatri, sale), di punti di riferimento e di aggregazione, di “presidi” necessari, vitali per il territorio (il complesso dei territori: socio-urbanistici) di una città (Gallina, 2012: 158).

Per ciò che concerne il secondo punto, ossia il rapporto del teatro col tessuto sociale della città, Gallina individua nelle modalità del teatro sociale d'animazione uno dei risvolti più positivi e importanti nell'evoluzione del teatro “per tutti”:

L'interpretazione della funzione del teatro come servizio (che non è superata), è andata nella direzione di percorsi e progetti che si rivolgono, o hanno per protagonisti, specifiche comunità e ambiti territoriali. Le finalità della partecipazione e dell'aggregazione si sovrappongono (anche se non di rado interagiscono con successo) con quelle estetiche. Penso alle diverse aree di teatro sociale e di comunità, così articolate che la definizione suona limitante, e anche al teatro civile (e politico)” (Gallina, 2012: 159).

Che si tratti di comunità chiuse o aperte, di laboratori o eventi commissionati con spettacoli pagati, per carceri o anziani o nelle periferie, questo è il teatro d'arte realmente “per tutti” (dove dovrebbe trovare posto

²⁵² Mimma Gallina individua soprattutto nel teatro amatoriale, che in alcune regioni (vedi Veneto) ha addirittura soppiantato, nelle politiche governative e nei contributi pubblici, quello professionale, una delle possibili nuove ribalte del teatro “per tutti”.

anche il discorso legato all'interculturalismo). Rispetto alla politica francese, sia per ciò che concerne la fondazione di un teatro stabile, che per ciò che riguarda la decentralizzazione e il sovvenzionamento del teatro sociale (e anche lo spazio interculturale, di attori e spettatori), accumuliamo ancora ritardo, lo abbiamo già ribadito e lo torneremo a ribadire.

Le linee tematiche aperte da Mimma Gallina ci aprono nuovamente l'orizzonte al versante d'oltralpe, e questo dei "luoghi alternativi" destinati alla cultura e al teatro è uno degli assi che ci riporta allo studio di Hamidi-Kim, la quale individua in questa pratica una delle modalità della III *cit *, in cui il teatro diventa mezzo per la "refondation de la communaut ", come risposta alla "dépolitisation de la soci t  et de l'art":

Ce que l'on appelle parfois, faute de mieux, les "lieux intermédiaires", paraît difficilement qualifiable du fait de l'extr me diversit  des expériences. Pourtant certains mots cl s reviennent comme des leitmotiv pour décrire ces lieux et pratiques artistiques: circulation, décloisonnement, hybridation, chantier, échange, défrichage, décentrement... Les points communs se résument en fait à la volont  d'une double ouverture de l'art, le lieu servant de point de rencontre et d'échange entre différentes disciplines et entre les artistes et le public, associé dès l'origine de la création. Celle-ci n'est donc plus donnée à voir comme un produit fini mais comme un processus en cours, ce qui met l'accent sur la notion de travail de l'artiste plus que sur son génie (Hamidi-Kim, 2007: 485).

Ed à qui che convergono non solo gli studi su cui abbiamo impostato la nostra metodologia di ricerca, ma la pratica e la politica scenica di Motus, le cui tracce torniamo a seguire volgendo lo sguardo al di fuori del percorso creativo propriamente detto, ed intraprendendo nuovamente un cammino che ci porta ad indagare processi legati all'idea di "autore come produttore" preconizzata da Benjamin. Abbiamo attraversato, col progetto *Syrma Antigones* il tema della Rivolta nel contemporaneo, stabilendo una

affinità con la IV *cit * descritta da Hamidi–Kim, ci avviamo adesso a chiudere il cerchio delineando l'analogia di questo frammento della parabola di Motus con la III *cit *, pur consapevoli che si tratta ancora di un perimetro aperto, che ammette una certa porosit : definiamo questa fase, l'ultima della nostra investigazione sulle orme della compagnia riminese (e ne rintracciamo l'origine senza dimenticare di specificarne il nomadismo), come fluttuante tra la realt  di “lutte politique” e quella di “refondation de la communaut ”.

Come avviene quest'ulteriore passaggio? Con un atto che interpretiamo come ennesima dimostrazione della volont  del gruppo di configurarsi come fautore di un “poetic terrorism”, esercizio a cui si   pian piano avvicinato e che si   espresso nel progetto scorso attraverso l'interrogativo su Antigone, sulla Rivolta nel contemporaneo affrontata con gli occhi dei giovani, e che adesso ci riporta circolarmente a quelli che sono gli esordi, tratteggiati nella mappatura storica, in cui il collettivo, la “banda senza capi”, praticava il proprio teatro non solo con la sperimentazione linguistica, ma gi  “politicamente” inteso, almeno come lo vogliamo definire in questa sede: con la convinzione che cambiare la struttura di produzione, (in Italia di impianto ottocentesco, come visto), era necessario per poter emergere senza compromessi con le leggi di mercato o di partito. E si creavano quindi reti di circuitazione dei saperi e delle esperienze, “isole nella rete” che ci ricollegano con il definitivo atto di “terrorismo poetico” a cui la compagnia approda: l'occupazione del Teatro Valle a Roma, nel giugno del 2011, motivo che ci permette di chiudere doppiamente il cerchio, poich  ci riconduce al contributo di Mimma Gallina ed alla terza linea di approfondimento proposta per carpire gli elementi salienti del rapporto odierno tra teatro e *polis*, l'area della relazione col pubblico. L'occupazione del Valle rappresenta, soprattutto per la proposta giuridica relativa al “bene comune” che ne   scaturita, per la gestione

partecipata che presuppone, una delle novità più salienti in questo senso, proprio perché implica una novità assoluta nella dialettica dell'istituzione teatrale con la cittadinanza, e delle politiche governative che ne potrebbero derivare come conseguenza di questo precedente:

Nuove forme di partecipazione a volte sono collegate a nuove forme di militanza: il teatro si collega e diventa espressione dei movimenti o si fa movimento (e anche qui il web gioca un ruolo fondamentale): gli spettatori del Valle sono parte di quel movimento, e sono molte le compagnie e gli spettacoli che hanno individuato un mercato "extrateatrale", che affonda nei movimenti (nuovi o meno) o cerca direttamente la cosiddetta società civile (Gallina, 2012: 161).

Torniamo alle proposte dei Teatri d'Arte del dopoguerra, tra cui il già menzionato Piccolo, che proponeva quasi al suo pubblico di "arruolarsi", attraverso la "misericordia e nobiltà" del nostro sistema teatrale, l'abbonamento (Gallina, 2012: 160). Ma la questione non riguarda solo la captazione di un pubblico "popolare" (unitario per quanto eterogeneo), né solamente l'utilità del "Teatro Pubblico Servizio": qui si tratta di gestione partecipata, si sconfinava da temi etico-estetici alla creazione di un nuovo soggetto giuridico, spostando ulteriormente l'asse ed inserendo il teatro nella categoria dei "beni comuni". Prescindendo dalla classica dicotomia pubblico/privato, infatti, con i "beni comuni" il potere decisionale si decentra, configurandosi come oggetto malleabile orizzontalmente: non più rappresentanza, (quella costituita dalle giunte comunali, provinciali o statali che decidono sui sovvenzionamenti o sulle direzioni artistiche), ma "potere costituente" nelle mani dell'assemblea. Andiamo a vedere più nel dettaglio come si è evoluto questo discorso, cominciamo con "un po' di storia", ripercorrendo brevemente le tappe che concernono proprio il teatro inteso come pubblico servizio.

2. Il Teatro come Pubblico Servizio: un po' di storia

Ripercorriamo nei prossimi paragrafi la storia del teatro inteso come pubblico servizio, cercando di entrare nel merito della sua gestione da parte delle amministrazioni cittadine e lasciando in secondo piano questioni prettamente estetiche (sempre con la coscienza che corrano comunque parallele): cominceremo dal 1947, data della fondazione del Piccolo Teatro di Via Rovello a Milano, primo teatro stabile in Italia, che sopperisce ad un ritardo di più di due secoli rispetto alla Francia (duecento sessantotto anni prima nasceva la Comédie Française a Parigi), desumendo dalla ricostruzione aspetti legati proprio allo statuto del teatro ed alla responsabilità che la gestione pubblica (e la politica dei partiti) ha ricoperto nell'arco del cinquantennio seguente. Siamo in quell'area che abbiamo escluso dalla traiettoria di Motus, intesa come modo politico della propria vocazione teatrale: quella ecumenica, termine usato da Mario Apollonio, uno dei fondatori del Piccolo, per designarne le ambizioni (parola ricorrente anche nella sua traiettoria accademica, lo vedremo), *cit * con cui abbiamo cominciato la nostra mappatura storica e su cui riapprodiamo nel finale della nostra investigazione, senza per  l'obiettivo di far rientrare il gruppo in quest'area, ma piuttosto per creare una comparazione, proprio sul piano gestionale-organizzativo, con quella che rappresenter  la novit  assoluta non solo in Italia, ma a livello europeo, per ci  che concerne la gestione partecipata di un teatro: questa la novit  della proposta del Valle Occupato, che non si rimette pi  n  ai privati n  allo Stato, *ergo* ai partiti, e lo vedremo con il cosiddetto "affaire" Apollonio, affrontando la questione dell'entrata – uscita del primo creatore di una cattedra di Storia del Teatro in Italia, allacciata proprio a dinamiche di partito, perch  di questo si tratta: di egemonia mantenuta con la scusa

della “cultura”. Perché le sovvenzioni ed il sistema della “mancia” a tutti rappresentano proprio questo: il Monopolio dello Stato, e quindi della politica di partito, su qualsiasi progetto teatrale.

La novità configurata sul piano giuridico dalla “rivolta culturale dei beni comuni” portata avanti dal Valle ed appoggiata da Motus è essenziale proprio per questo: sposta l'asse della gestione dal verticale all'orizzontale, proponendo che siano gli artisti stessi a maneggiare l'assunto, pianificandone la struttura in accordo con quelli che dovrebbero essere gli schemi anche nella società a cui il teatro si rivolge: “refondation de la communauté” attraverso le arti sceniche, intese come teatro “per tutti”, e non si tratta solo di accesso, ma sul tema approfondiremo prossimamente, adesso affrontiamo “un po' di storia”.

2.1. La fondazione del Piccolo Teatro di Milano: “Teatro, Pubblico Servizio”, “alla stregua della metropolitana e dei vigili del fuoco”

Nei paragrafi a venire utilizzeremo l'espressione Teatro Pubblico Servizio in svariate occasioni, per più di una ragione: si tratta, semanticamente, della chiave di volta che ci permette di leggere la questione dell'importanza del teatro nella comunità, quella politicità ontologica che è stata rivendicata da grandi uomini di teatro in Europa nel secondo Novecento²⁵³ e su cui si impernia la discussione che affronteremo col nuovo soggetto giuridico proposto dagli occupanti del

²⁵³ “L'idea di un teatro inteso come *pubblico servizio* è una delle maggiori conquiste del secondo Novecento nell'ambito delle *performing arts*” (Locateli, 2015: 171).

Valle; trattasi del titolo di un famoso articolo di Paolo Grassi, pubblicato sull' *Avanti* il 25 aprile del 1946, con cui esigeva che le amministrazioni considerassero il luogo teatrale essenziale come una “necessità collettiva”; infine, *Teatro Pubblico Servizio* è il titolo della raccolta di saggi di Stefano Locatelli (2015) su cui poggia questa parte della nostra investigazione e che abbiamo scelto, tra la densissima letteratura al riguardo, per due ragioni: approfondisce proprio sugli esordi e sulla nascita del primo stabile d'Italia ed implica nello studio anche la dissertazione sul ruolo della politica di partito e sul concetto di egemonia gramsciana, *focus* che ci interessa particolarmente rispetto alla nostra ipotesi.

Ma cominciamo col famoso articolo di Grassi, che rilancia la questione, tra l'altro non inedita, del teatro come bene irrinunciabile per la comunità, tema che dal dopoguerra è stato dibattuto a livello europeo, proponendo “l'incorporazione del teatro entro le logiche del *welfare*: bene irrinunciabile per la collettività, che si deve dunque rendere *accessibile* alla collettività attraverso il sostegno della mano pubblica” (Locatelli, 2015: 172). Andiamo a citare proprio l'articolo di Grassi sull' *Avanti*:

Ragioni culturali ma soprattutto ragioni economiche tengono lontano il pubblico dal teatro, mentre il teatro, per la sua intrinseca sostanza, è fra le attività la più idonea a parlare direttamente al cuore e alla sensibilità della collettività, mentre il teatro è il miglior strumento di elevazione spirituale e di educazione culturale a disposizione della società. Noi vorremmo che autorità e giunte comunali, partiti e artisti si formassero questa precisa coscienza del teatro, considerandolo come una necessità collettiva, come un bisogno dei cittadini, come un servizio pubblico alla stregua della metropolitana e dei vigili del fuoco, e per questo preziosissimo pubblico servizio nato per la collettività, la collettività attuasse quei provvedimenti atti a strappare il teatro all'attuale disagio economico e al presente monopolio di un pubblico ristretto, ridonandolo alla sua vera antica essenza e alle sue larghe funzioni (Grassi, citato in Locatelli, 2015: 172 -173).

Mentre Grassi parla dell'importanza del teatro, “alla stregua della

metropolitana e dei vigli del fuoco”, Jean Vilar, in Francia, parlava nelle sue rivendicazioni di “gaz, eau, electricité”, enfatizzando quindi maggiormente il carattere essenziale e necessario che gli si voleva attribuire. La differenza linguistica che rileviamo nei testi non è casuale: ai tempi in cui Grassi parlava Milano era stata devastata dalla guerra, proporre il luogo teatrale come dovuto per la città era un'utopia, lo vedremo nelle difficoltà che si accompagneranno alla creazione del Piccolo. La Francia accumulava un anticipo sia per ciò che concerne la sperimentazione ed il ruolo della regia, sia per la gestione del fatto scenico da parte delle amministrazioni. Citiamo un frammento testuale da Vilar:

Dieu merci, il y a encore certains gens pour qui le théâtre est une nourriture aussi indispensable à la vie que le pain et le vin. C'est à eux, d'abord, que s'adresse le Théâtre National Populaire. Le T.N.P est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité. (...) Notre ambition est donc évidente: faire partager au plus grand nombre ce que l'on a cru devoir réserver jusqu'ici à une élite. Enfin la cérémonie dramatique tire aussi son efficacité du nombre de ses participants (Vilar, citato in Locatelli, 2015: 173).

A solo un anno dall'articolo citato, il Piccolo Teatro di Milano viene fondato²⁵⁴, grazie alla concessione dei locali di un vecchio cinema (a luci rosse) di proprietà del Comune: l'amministrazione comunale si impegna nella cessione dello spazio, senza però implicazioni economiche di sorta. Al sindaco spettano le firme sui documenti, ai gestori la ricerca del denaro.

²⁵⁴ “14 maggio 1947. Quando l'orchestra della Scala diretta dal maestro Perlea eseguì la Serenata di Mozart avanti che si alzasse il sipario sulla scena dell'Albergo dei poveri di Gor'kij, un'onda intensa di commozione e un fremito contenuto di entusiasmo si propagarono fra i presenti nella piccola sala di via Rovello. Il Piccolo Teatro di Milano, che stava nascendo con il privilegio di ricevere 'a suon di musica' l'augurio e l'investitura dell'arte dal teatro maggiore ormai consacrato alla storia, poteva anche sembrare il felice coronamento, il traguardo della normale ascesa di una idea 'ufficiale', un momento costruttivo e trionfante dello spirito civico. La città, infatti, era lì, testimoniata dai presenti e l'avvolgeva con il suo consenso” G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Einaudi, Torino, 1965.

Così recitano alcuni degli articoli dello statuto dell'Ente, firmati dall'allora sindaco Greppi (Locatelli, 2015: 44):

ART 18 – L'Ente è amministrato da un Consiglio di Amministrazione composto dal Sindaco di Milano e di altri otto membri dei quali quattro designati dal Consiglio Comunale (...).

ART 21 – Il Presidente del Consiglio di Amministrazione è di diritto il Sindaco di Milano e rappresenta l'Ente in giudizio nei rapporti con terzi; ha la firma sociale. La sua azione quale Presidente dell'Ente non impegna finanziariamente il Comune di Milano.

ART 24 – Il Consiglio d'Amministrazione nomina una volta ogni due esercizi una commissione direttiva tecnico artistica formata da quattro membri la quale determina e predispone il programma tecnico artistico del Teatro.

Il Piccolo Teatro viene istituito “senza che il comune abbia ad assumere responsabilità di sorta”: si implica infatti nell'unico aggravio costituito dalla concessione gratuita dei locali di Via del Broletto, ma sarà la richiesta fatta direttamente allo Stato a sopperire alle spese per il mantenimento delle attività teatrali. La parabola del primo stabile italiano, che sarà seguito a ruota nel cinquantennio seguente da altri municipi, quello che sarà uno dei poli culturali e teatrali d'Europa (con l'introduzione dell'inedito concetto di regia critica in Italia, nonché le storiche messe in scena di testi brechtiani e la rivalutazione del nostro repertorio drammaturgico), comincia in salita: saranno anni, quelli a seguire, caratterizzati dalle acrobazie economiche, risolte anche grazie all'aiuto del soprintendente alla Scala Ghiringhelli, che fece ottenere cospicui prestiti e garanzie fidejussorie al Teatro di Via Rovello. Ma è un'epoca ormai diventata storia: oggi l'Ente Piccolo, fondato nel 1957, gode di cospicui finanziamenti dal Comune, dalla Regione, dallo Stato. Perché bisogna ricordare che, nonostante le mancanze del FUS, fiumi di denaro pubblico scorrono attraverso le varie amministrazioni: “riteniamo che la cifra, nel

complesso, sia almeno un paio di volte quella dell'intero FUS" (Locatelli, 2015: 188). Perché, lo vedremo a breve, i soldi per la cultura nel nostro paese vengono spesi, eccome, ma male: questo è il reale problema in Italia, nucleo di un sistema che si trascina da secoli e che tende a privilegiare e proteggere le "caste" che non vedono intaccato il proprio status e per cui si dilapidano cifre da capogiro, mentre le piccole realtà fanno fatica ad emergere, se non in mezzo ad un mare di difficoltà legate alla mancanza di spazi, di diritti dei lavoratori e, non ultimo, di cultura teatrale da parte dell'Italiano medio, per cui il teatro, solo coi propri proventi, non riesce a sopravvivere. Questa è una delle ragioni per cui le arti sceniche siano appannaggio delle classi sociali più abbienti, e non parliamo solo di fruizione, per quanto i biglietti per poter assistere a spettacoli lirici siano realmente inaccessibili. Ci riferiamo alla pratica del teatro, inteso come professione: diventare un buon regista, attore, organizzatore (oltre che tecnico), richiede tempo, soldi ed energie preclusi alle classi medio-basse. Va de sé che la questione dell'egemonia e l'interrogativo già posto con *Can the Subaltern speak?* emergono quasi spontaneamente a questo punto del discorso: il teatro è un arte elitaria in tutti i sensi, allora a cosa serve proporlo come "arte per tutti" se con questo si intende solo diminuire il prezzo del biglietto? A cosa serve aprire le porte ai subalterni se poi si ritrovano a visionarsi "rappresentati" sul palco da chi non ha mai realmente condiviso le loro difficoltà? È un discorso tanto banale quanto limpido nella sua semplicità. Ma ci torneremo in seguito, prima facciamo un breve *excursus* che ci sarà utile per comprendere maggiormente le dinamiche nascoste, ma essenziali, soggiacenti alla gestione pubblica dei teatri (ma potremmo estenderlo senza indugi all'arte in generale, soprattutto a quella più popolare, la televisione, vero strumento di egemonia esercitata sulle masse da chi detiene il potere).

2.2. Il “caso Apollonio”: tra Ecumenismo ed Egemonia

Locatelli sottolinea nel suo saggio di come la nascita del Piccolo sia contornata da molte leggende, causa il fatto che la ricostruzione storica sia basata più sulle memorie di Grassi e Streheler, che su ricerche a studi affidabili e realmente critici. Conseguenza di questa mancanza è la sottrazione, “una memoria distorta, anzi una vera e propria rimozione”, da quasi tutti i contributi, di un'importantissima figura tra quelle che hanno contribuito all'istituzione di questa realtà e che non casualmente non risulta menzionata nella densissima letteratura (addirittura la parte con la sua immagine è stata strappata nella foto “ricordo” dei fondatori): si tratta di Mario Apollonio, creatore della prima cattedra di Storia del Teatro in Italia, nella fattispecie quella dell'Università Cattolica di Milano (Locatelli, 2015: 53)²⁵⁵.

Analizzare il “caso Apollonio” più da vicino ci servirà per carpire i dettagli più sotterranei soggiacenti all'istituzione di un teatro pubblico, soprattutto per ciò che concerne il già menzionato concetto di egemonia gramsciano. Per stessa ammissione di Grassi, “la designazione dei componenti la commissione è avvenuta da parte dei partiti politici” (Grassi, citato in Locatelli, 2015: 40), scrive in una lettera a Ferrieri, il quale si congratulava per l'ottenimento dei locali, ma si lamentava per essere stato tagliato fuori da un progetto che anche lui aveva a lungo cullato (si era

²⁵⁵ Nel testo di Guazzotti, per esempio, proprio nel capitolo intitolato “Il manifesto del Piccolo: formazione del pubblico e teatro d'arte” (1965: 47-53), il nome di Apollonio non è menzionato.

interessato proprio a quei locali). Ebbene, Locatelli è molto esplicito al riguardo: “Teatro come *pubblico servizio* viene da subito a significare teatro in cui vengano rappresentate le diverse forze politiche italiane”. Attenendoci al 1947, anno dei fatti in questione: la scelta di Apollonio del consiglio direttivo era dettata innanzitutto da meriti accademici, si trattava infatti del maggiore studioso italiano di teatro dell'epoca, legato ad una istituzione come l'Università Cattolica di Milano (in cui di lì a qualche anno fonderà la già citata cattedra di Storia del Teatro), inoltre:

La nomina dei quattro commissari venne forse suggerita dallo stesso Grassi, e probabilmente dettata da una volontà strategica di accreditamento del Piccolo Teatro presso il governo centrale, ottenibile (forse pensava Grassi in quei mesi) solo a patto di coinvolgere nel direttivo una personalità che fosse espressione dell'area culturale cattolica la più vicina possibile alla Democrazia Cristiana. Va da sé che la scelta di Mario Apollonio è dettata da queste ragioni (Locatelli, 2015: 55).

Nell'*Epistolario Grassi 1947 – 1959*, consultato dall'autore, sono contenute lettere di Grassi ad Apollonio, in cui lo esorta a “vigorese forze di propaganda attraverso l'Università Cattolica”, nonché a “iniziare una fertile opera di persuasione nell'ambito dei gruppi dei democristiani” (Grassi, citato in Locatelli, 2015: 57). Nonostante la “precoce tensione” tra Apollonio e gli altri membri del consiglio, questi si fa carico della stesura del manifesto programmatico, della composizione del prologo in forma di dialogo, della collaborazione nella scelta del repertorio. Rivendica però, in quanto “ideologo” del nuovo teatro, un ruolo di prim'ordine nella scelta del repertorio. Come studioso, Apollonio dedicò molte energie alla proposizione di una cultura “eclettica, pluralista ed ecumenica”, centrata sul “ternario drammaturgico” costituito da poeta, attore e pubblico, quest'ultimo “coro tacito e intento”:

Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori, quel che è nella sua necessità primordiale: il luogo dove la comunità, adunandosi liberamente a contemplare e a rivivere, si rivela a se stessa; dove s'apre alla disponibilità più grande, alla vocazione più profonda: il luogo dove fa la prova di una parola da accettare o da respingere: di una parola che, accolta, diventerà domani un centro del suo operare, suggerirà ritmo e misura ai suoi giorni (Apollonio, citato in Locatelli, 2015: 60).

Nella concezione di Apollonio, “il teatro è soprattutto ‘parola partecipata’ a un ‘coro’, che non è il pubblico inteso come entità indifferenziata, ma un ‘gruppo’ che offre la sua disponibilità a compiere un cammino comune, lasciandosi sollecitare da un'immagine, in seguito a un ‘atto di libertà individuale’ di adesione a tale gruppo” (Locatelli, 2015: 61)²⁵⁶.

Ecumenismo della cultura quindi, “festa, comunità, coro”, che nel manifesto programmatico doveva fortemente essere radicato nella città: “Teatro della *polis*, cioè politico, cioè di quell'*agorà* ideale, di quella platea generale che una città, se tale sia riconoscibile, è in modo permanente” (Bertani, in Locatelli, 2015: 62). Le tensioni tra Apollonio ed il resto del consiglio direttivo del Piccolo si risolveranno con la sua uscita a pochi mesi dalla fondazione del teatro di via Rovello.

Ricapitolando: la parabola del primo stabile d'Italia inizia economicamente in salita, ma si risolve con i più cospicui finanziamenti da parte delle pubbliche amministrazioni. Al suo interno è possibile estrapolare l'esempio paradigmatico dell'entrata-uscita di un teorico del

²⁵⁶ Una decina di anni dopo, in *Storia, dottrina, prassi del coro*, Brescia, Morcelliana, 1956, “coro è il gruppo umano che celebra in sé l'immagine, l'accerta nella sua vita di relazione, le assicura il viaggio nel mondo dei vivi, un itinerario storico, l'inserirsi in un linguaggio dove i rapporti semantici e suggestivi siano codificati (...) il rapporto che si stabilisce è dunque fra la libertà creativa dell'immagine e la responsabilità attività della partecipazione”, partecipazione intesa come “impegno profondo dell'essere” (Apollonio, citato in Locatelli, 2015: 61).

teatro come Mario Apollonio, fagocitato dai giochi politici che per forza di cose soggiacciono ad una istituzione così rinomata ed importante. E qui approdiamo al concetto di egemonia, che è invece il vettore su cui stabiliremo un'altra traiettoria: quella del rapporto tra cultura e potere negli ultimi cinquant'anni. Su questo proposito Locatelli è chiaro: il sistema teatrale italiano, già in panne e ancora più in crisi nell'ultimo lustro, non si è retto, sulla "presunta" spartizione tra DCI e Sinistra, ma ha una deficienza strutturale che deriva dalla sua base fondante, ossia dal fascismo. Quella del "compromesso storico *ante litteram*" tra le due principali tendenze politiche della prima repubblica è una "delle più grandi mistificazioni storiche della nostra età contemporanea", una ben costruita leggenda, "quasi il tentativo di rendere effettivo il discorso gramsciano sulla presa di potere dell'intellettuale nella società" (Locatelli, 2015: 159). Il problema del nostro sistema teatrale non è il com'è, "ma come è stato", continua ancora Locatelli: "tutte le volte che un sipario si apre, lo Stato interviene", aggiunge parafrasando Grassi. Lo Stato ha il reale monopolio del teatro, e questo attraverso delle dinamiche di sovvenzionamento che provengono dall'epoca fascista, per cui, soprattutto attraverso il FUS, il governo centrale consegna la "mancia" alle diverse realtà teatrali, denaro consegnato "a pioggia", privilegiando soprattutto gli Enti Lirici e lasciando totalmente scoperte le giovani compagnie²⁵⁷: "sia chiaro, non siamo contro il sostegno pubblico al teatro. (...) Il teatro non può prescindere dal sostegno della collettività, il finanziamento pubblico al teatro è *necessario*". La critica riguarda "le modalità con cui quel sostegno è stato

²⁵⁷ Tra le nuove realtà gli ultimi a goderne sono stati l'ATIR di Serena Sinigaglia e il progetto URT di Jurij Ferrini, entrati nella lista del Ministero più di dieci anni fa.

e continua a essere dato” (Locatelli, 2015: 160)²⁵⁸.

Abbiamo dunque ripercorso, brevemente va detto, la questione del rapporto tra teatro e *polis* con uno sguardo rivolto al presente e ai suoi mutamenti (grazie al contributo di Mimma Gallina), nonché con un *focus* particolare sulla realtà più paradigmatica del nostro paese, ossia il Piccolo, primo teatro stabile, che colma il ritardo con gli altri paesi sia per la proposta di “teatro d'arte per tutti”, sia per il respiro europeo che il suo repertorio e le messe in scena di Streheler hanno dato alla tradizione nostrana nel dopoguerra. Ebbene, da questo *excursus* sono emersi dei dati che è opportuno tornare a sottolineare prima di entrare nel vivo del discorso: io primo riguarda gli intrighi politici che si nascondono dietro un'Istituzione del genere, gestita da poteri pubblici e sulla carta volta a potenziare la relazione tra arti sceniche e tessuto cittadino, nella realtà strumento di propaganda nelle mani dei partiti: ecumenismo ed egemonia si fondono nel caso Apollonio, paradigmatico dei teatrini soggiacenti dietro al “teatro per tutti”.

In secondo luogo: il sistema teatrale italiano soffre di un *deficit* strutturale che non dipende dalla mancanza di fondi, ma da come vengono elargiti i fiumi di denaro pubblico spesi per la cultura. Ed il problema si concentra proprio qui, sulla gestione della cultura, sui modi quasi ottocenteschi con cui ognuno si fa carico dei propri oneri.

²⁵⁸ Non entreremo nel merito puramente economico della questione, ma citiamo l'osservazione che Stefano Locatelli pone in nota, riguardo alle contraddizioni e ai buchi di bilancio: “il teatro va sostenuto dallo Stato perché non può sopravvivere entro le logiche di mercato; gli stipendi dei più alti livelli invece devono seguire il mercato. La coerenza è importante per far valere le proprie ragioni a livello politico: se un teatro non può sopravvivere dentro una logica pura di mercato, i dirigenti si devono rendere conto che del mercato non possono avere tutti i vantaggi, visto che non ne sopportano *in toto* gli oneri” (Locatelli, 2015: 161).

3. “Quando l'ingiustizia diventa legge...”. Il preludio delle Rivolte

Nei prossimi paragrafi cercheremo di stabilire in primo luogo una continuità tematica con le precedenti dissertazioni sul tema teatro/*polis* e organizzazione/finanziamento alla cultura; dall'altro creeremo una connessione con il tema della grande ondata di protesta che, proprio a cavallo del progetto *Syrma Antigones*, ha attraversato l'Europa, sfociando in Italia nella inedita proposta degli occupanti del Valle, che creano un soggetto giuridico nuovo, in cui la pratica del potere viene diffusa orizzontalmente e la gestione partecipata scavalca la vecchia dicotomia pubblico/privato, disegnando un quadro che vede nella rete, e non più nella gerarchia, i propri contorni d'azione.

Delineeremo quindi dapprima i tratti su cui approda la questione Teatro Pubblico Servizio, ossia la stagione 2009/2010, in cui il FUS fu drasticamente ridotto e l'ETI soppressa, facendo infervorire gli animi dei lavoratori dello spettacolo, già provati dalla legislazione italiana e da un sistema da sempre in panne. Nello stesso periodo confluiscono le proteste in lungo e in largo per il pianeta: la crisi economica, il protrarsi delle disuguaglianze sociali e le continue involuzioni per ciò che riguarda i diritti umani fanno scattare la molla della Rivolta a livello globale. Cercheremo di raffigurare le linee che si intrecciano in quest'ultimo lustro, comprendendo discorso sociale e culturale, anzi: è proprio la rivendicazione della cultura intesa come bisogno sociale il nucleo su cui forgeremo i paragrafi a venire. Ma prima tracciamo i contorni storico-sociali su cui si erge la nuova Rivolta: come anticipato, continueremo il nostro discorso sul sistema teatrale italiano, arrivando alla stagione “calda”, il 2009/2010, che fece

scattare nei lavoratori dello spettacolo la molla del non plus ultra, approdata all'occupazione di vari spazi, tra cui spicca quello del più antico teatro funzionante di Roma, il centralissimo Valle, quello di Mozart e Adelaide Ristori, quello in cui esordirono, nel 1925, i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello.

Ma le proteste, in quegli anni, non provenivano solo dal campo culturale: la globalizzazione ed il neo liberalismo sono sfociati in una crisi economica che ha accentuato maggiormente le disuguaglianze e la forbice sociale, non solo tra Occidente e Terzo Mondo, ma anche negli stessi paesi ricchi: prima di entrare nel merito delle proteste disegneremo la cornice teorica su cui fa perno, in un certo senso, l' "indignazione", termine non casuale, (si tratta del nome che nel 2011 il movimento spagnolo ha scelto per caratterizzare il proprio moto di sdegno), configurando in linea generale i punti salienti su cui si staglia l'orizzonte che il processo di globalizzazione economica e politica ha delineato. Si tratterà, ne siamo coscienti, di una sorta di mappatura che non può (e non deve, non è il centro della nostra ricerca), comprendere tutti i contenuti ed i vettori tematici che ne potrebbero scaturire, ma ci sembra d'obbligo farla correre parallela a quella del definitivo "crollo" del sistema teatrale italiano, che ha reso sempre più precari tecnici ed artisti. Precariato: questa è la parola – incubo che ricorre in lungo ed in largo per il globo, forgiata dalla globalizzazione di cui sopra, l' "ingiustizia" contro cui giovani e non si scagliano in questi anni in cui le tensioni sono lungi dal risolversi. Ma prima di analizzarne la portata, chiudiamo il cerchio sul concetto di Teatro Pubblico Servizio, "come la metropolitana e i vigili del fuoco", poiché proprio da questa ondata di sdegno nasceranno nuovi prospetti, sia sul piano teorico che su quello pratico.

3.1. La stagione 2009/2010: quando (purtroppo) si tornò a parlare di teatro

La stagione 2009/2010, quella a cavallo della creazione del progetto *Syrma Antigones*, sarà il preludio dei rivolgimenti su cui approfondiremo e che sono il nodo del capitolo. Andiamo per gradi: Locatelli intitola il paragrafo dedicato alla questione “Quando per alcuni giorni, agli inizi del 2009, in Italia si parlò di teatro sulle prime pagine dei giornali” (2015: 150). In effetti il 2009 cominciò con fiumi di parole, dedicate purtroppo al teatro, su tutti i maggiori periodici nazionali. Diciamo purtroppo perché i motivi di questa ribalta non sono positivi: si comincia con l'annuncio della drastica riduzione del FUS (linfa del nostro sistema teatrale) da parte del governo Berlusconi: i 460 milioni del 2008 sarebbero diventati 380 nel 2009. A questo si aggiunse l'abolizione dell'ETI, (Ente Teatrale Italiano, di matrice fascista), considerato inutile dal governo²⁵⁹.

Le reazioni si riversarono *in primis*, come accennato, sulle testate nazionali. Fu un articolo di Baricco che fece scatenare una mole di polemiche inedite per quegli anni (non dimentichiamo che il teatro rimane un arte d'*élite*, fatta eccezione per il *music hall*, unico genere che riesce ancora a chiamare a sé un consistente numero di spettatori):

Quel che bisognerebbe fare è creare i presupposti per una vera impresa privata nell'ambito della cultura. Crederci e, col denaro pubblico, dare una mano, senza moralismi fuori luogo. Se si hanno timori sulla qualità del prodotto finale o sull'accessibilità economica dei servizi, intervenire a

²⁵⁹ “Ma se guardiamo al resto d'Europa, cosa vediamo? Che succede lo stesso un po' ovunque. Basti pensare che, in Inghilterra, una istituzione gloriosa come l'Arts Council (che, tra le altre cose, gestisce sostanzialmente il corrispettivo britannico del nostro FUS) si è vista ridurre i finanziamenti per il 2010 del 5% e subirà un taglio complessivo di circa il 30% nei successivi quattro anni” (Locatelli, 2015: 148).

supportare nel modo più spudorato. Lo dico in modo brutale: abituiamoci a dare i nostri soldi a qualcuno che li userà per produrre cultura e profitti. Basta con l'ipocrisia delle associazioni o delle fondazioni, che non possono produrre utili: come se non fossero utili gli stipendi, e i favori, e le regalie, e l'autopromozione personale, e i piccoli poteri derivati. Abituamoci ad accettare imprese vere e proprie che producono cultura e profitti economici, e usiamo le risorse pubbliche per metterle in condizione di tenere prezzi più bassi e di generare qualità. Dimentichiamoci di fargli pagare tasse, apriamogli l'accesso al patrimonio immobiliare delle città, alleggeriamo il prezzo del lavoro, costringiamo le banche a politiche di prestito più veloci e superagevolate (Baricco, citato in Locatelli, 2015: 152)²⁶⁰.

Alla “provocazione” risposero in tanti²⁶¹, ma Baricco non metteva in realtà in discussione i finanziamenti del FUS, non proponeva di azzerarli, quanto più, sulla linea dello stesso Locatelli, ma anche di Grassi, di ristrutturare gli schemi con cui questo denaro viene elargito. Lo stesso Grassi, infatti, all'indomani della nuova legge sulle sovvenzioni, la “Legge Andreotti” sul teatro (Decreto Legislativo 20 febbraio 1948, n. 62), aveva scritto un articolo per *Sipario* nel gennaio-febbraio 1948, intitolato *Teatro corporativo?*, su cui apriamo un breve squarcio:

Dopo lunghe sedute e molti sforzi, sta per essere varata la nuova legge sul teatro (...). Una volta «estorta» allo Stato per la povera scena di prosa una sommetta di alcune centinaia di milioni di lire, cosa farà il competente Servizio? Distribuirà le “sovvenzioni” alle compagnie, in misura maggiore o minore non importa: darà da vivere a tutti e tutti saranno contenti (...).

Con le “sovvenzioni” si attua inoltre un ritorno all'“ancien régime” e bisognerebbe proprio che questa tecnica della carità dello Stato al teatro avesse funzionato a dovere, perché se ne debba riprendere l'uso corrente. Ordunque, “sovvenzioni”. Cioè, aiuti agli onesti e ai disonesti, alle iniziative sane e a quelle assurde, agli organismi solidi e alle imprese trasparenti, alle idee serie e alle megalomanie,

²⁶⁰ L'articolo di Baricco si intitola *Basta soldi pubblici al teatro. Meglio puntare su scuola e tv*, «La Repubblica», 24 febbraio 2009. Dopo le polemiche lo scrittore puntualizzò in *Il cambio di scena che serve alla cultura*, «La Repubblica», 4 marzo 2009.

²⁶¹ Tra gli altri si segnalano gli interventi su <http://www.ateatro.it>, in cui F. D' Ippolito scrive, *Caro Baricco, che ognuno cerchi di fare al meglio il proprio mestiere. In risposta all'intervento sulla “Repubblica”*; A. Balzola, *La vocazione suicida della cultura italiana. Rispondendo alla proposta di Baricco di azzerare i fondi statali per il teatro*, M. Gallina, *Il polverone Baricco. Impressioni aspettando che si diradi*.

all'arte e alla non arte (Grassi, citato in Locatelli, 2015: 154).

Grassi menziona le “grandi compagnie dal respiro internazionale” come le piccole realtà di provincia, che non portano “nessun contributo alla nostra scena di prosa”: sottolineiamo che il problema, lo abbiamo visto in filigrana sin dagli esordi, con l'approfondimento sui Teatri '90, è che nel nostro sistema “chi è dentro è dentro, chi è fuori è fuori”, citando ancora Locatelli, per cui potremmo approfondire sulla questione in modo più particolareggiato, ed estrarre le conclusioni opposte: le piccole compagnie ed i piccoli teatri fanno fatica ad aprire il sipario due volte, i grandi Enti Lirici godono di aiuti che potrebbero sostenere *in toto* l'intero sistema italiano (sarebbe interessante fare una ricerca su quanto costa una prima alla Scala, senza entrare nel merito dei soldi spesi per ristrutturarne la sede). Quello su cui ci interessa premere, però, è un altro punto: il sistema teatrale, già in panne da decenni, nella stagione 2009-2010 crolla, lasciando ulteriormente nel precariato i lavoratori dello spettacolo. Ma è una situazione che non riguarda solo il mondo della cultura: nei prossimi paragrafi cercheremo di presentare il panorama politico-economico e sociale che, parallelamente a quello che succedeva nell'area del sapere, si stava sgretolando come conseguenza del liberalismo selvaggio portato avanti nell'ultimo secolo senza che i governi intervenissero per salvaguardare un certo *welfare*. La *governance*, lo confermeremo con gli studi che prenderemo in considerazione, non viene più maneggiata dallo Stato e dal potere esecutivo e legislativo che dovrebbero agire per il bene comune: no, la *governance* slitta ad un livello sempre più preoccupante in quelle “mani invisibili” rappresentata da poteri finanziari ed economici su cui neanche la politica ha ormai più l'autorità per intervenire. Vediamo di scandagliare la questione più nel dettaglio e cerchiamo di capire da dove

provengono la precarietà di diritti in cui le classi sociali subalterne stanno precipitando con una velocità esponenziale, a scapito delle acquisizioni basiche ottenute con forse secoli di lotte. E bisogna sottolineare che ricchezza e benessere non stanno scomparendo: si stanno redistribuendo in favore della classi abbienti, divaricando maggiormente la forbice già esistente.

3.2. In principio fu la globalizzazione...

Precariato, dunque, che fa rima con “insicurezza”. La situazione di crisi e conflitto riguarda infatti i destini compresi da Nord a Sud del mondo, soprattutto come conseguenza della globalizzazione: è a partire da questo concetto, che abbraccia politica, economia ed ecologia, che svilupperemo il paragrafo, supportati dagli studi di Basu per ciò che concerne l'economia, di Bauman, con il suo “occhio” sociologico, per arrivare più concretamente al tema del territorio inteso come “bene comune”, per cui approderemo alle rivendicazioni di Vandana Shiva, una delle figure di punta dell'ecologia mondiale. Lo abbiamo detto: si tratta di una schematizzazione che non ha la pretesa di esaurire l'argomento, ma era

opportuna per introdurre i paragrafi che seguono²⁶²: i reclami in campo sociale e culturale, o meglio, la rivendicazione della conoscenza alla stregua dell'acqua, sarà il fulcro della protesta che protagonizza quest'ultimo capitolo della nostra ricerca.

Nel suo più recente libro, *Oltre la mano invisibile. Ripensare l'economia per una società giusta* (2013), lo studioso Basu opera un interessante parallelismo tra letteratura ed economia: così come Kafka, ne *Il Processo*, presenta una situazione in cui non è possibile far capo a nessuna autorità centrale cui far ricorso di fronte all'accusa di un crimine, nell'economia opera una “mano invisibile” che determina e condiziona il mondo degli affari e il mercato, (mentre in politica “la mano invisibile” si manifesta spesso coi sistemi totalitari). Nel suo testo l'autore si sofferma sulle grandi teorie economiche, a partire da Smith, da cui ha preso avvio il capitalismo contemporaneo, passando per la “Scuola di Chicago”, alla base dello sviluppo del capitalismo americano ed europeo, a cui appartengono economisti liberali e neo liberali come Friedman, Stigler, Buchanan, Simons. Trattasi degli esponenti che influenzeranno le politiche di Reagan e Thatcher, per cui l'economia deve essere lasciata libera di espandersi senza che lo Stato intervenga. Basu è convinto che “la disuguaglianza contemporanea è legata, per certi aspetti importanti,

²⁶² Le selvagge politiche neoliberali scaturite nell'appiattimento politico-economico a livello globale hanno prodotto tale e vasta letteratura che sarebbe necessario uno studio solo su questo tema. Prenderemo in esame ricerche che hanno come base un modello metodologico economico, sociologico ed ecologico, ma potremmo affidarci anche ad altri ambiti, come la filosofia del diritto o la storia. È opportuno tornare a menzionare l'articolo di F. Fukuyama (1989), in cui prefigurava, dopo il crollo del blocco sovietico, la “fine della Storia”, ossia un mondo senza conflitti ideologici apparenti. Gli rispose S. Huntington, che nel suo articolo “The Clash of Civilizations?”, in *Foreign Affairs*, vol. 72, n° 3, 1993 (22-49), (ripreso anch'esso in un libro nel 1996, *The End of Civilizations and the Remaking of World Order*) delineava uno scenario differente, intessuto di conflitti di altra natura: l'attacco terroristico alle *Twin Towers* sembrava dargli ragione, ma la tesi di Fukuyama riprese piede soprattutto nella proposta di J. R. Macey–G. P. Miller espressa nell'articolo “The End of History and the New World Order: the Triumph of Capitalism and the Competition between Liberalism and Democracy”, in *Cornell International Law Journal*, 25, 1992 (277-303).

alla globalizzazione” (2013: 236). Il problema sorge quando le regole non sono affidate alle leggi dello Stato, restando prive di una reale *governance*:

L'efficienza e l'equità di un'economia di mercato sono strettamente connesse alla natura della *governance* e delle istituzioni collettive di una società. In assenza di un governo o di qualche forma di azione collettiva, è probabile che il mercato precipiti in un disordine hobbesiano e che la disuguaglianza e la povertà si estendano a livelli intollerabili. La povertà che esiste oggi nel mondo ha dimensioni inaccettabili. Se il mondo non esplode contro questa ingiustizia è per via degli smisurati sforzi intellettuali profusi per farla apparire accettabile. Mi piace pensare che verrà un momento in cui, ripensando al mondo d'oggi, gli esseri umani si chiederanno come potessimo tollerare una situazione del genere (Basu, 2013: 231–232).

Purtroppo oggi l'economia governa la politica e la subordinazione di questa al mondo economico determina e condiziona la stessa democrazia e la libertà di scelta: si potrebbe addirittura affermare che la globalizzazione politica è più indietro di quella economica (Basu, 2013: 267)²⁶³. Per farsi un'idea di come l'economia governi la politica è sufficiente guardare a ciò che può fare la Banca Mondiale per capire diverse situazioni che si sono venute a creare nei paesi del Terzo Mondo, dove lo sviluppo è legato ai fondi della banca mondiale, che sono gestiti

²⁶³ Sul tema della *governance* ha scritto anche Rodotà nel suo *Il diritto di avere diritti* (2012), in cui afferma chiaramente il ruolo della globalizzazione e dei mercati nella riduzione dei diritti e nella progressiva diminuzione della democrazia: “i casi più clamorosi e drammatici di violazione di diritti individuali e collettivi” (2012: 58). Proprio riguardo alla legislazione si scaglia contro il tentativo di riduzione del ruolo di giudici e legislatori: “Il vero problema, allora, non è tanto quello di riportare i rapporti tra legislazione e giurisdizione ai paradigmi noti, e sovente usurati, o di considerare con sospetto la dimensione dei diritti fondamentali. Il contesto attuale è piuttosto quello di una realtà nella quale la comunità degli affari sta producendo un suo diritto comune, sbrigativamente identificato come *lex mercatoria*, commissionata ai professionisti della tecnica giuridica, con riduzione della regola a una delle tante merci acquistabili sul mercato. E questo modo di produzione mostra come i grandi interessi economici non cerchino più la mediazione delle istituzioni politiche, ma agiscano ormai in presa diretta anche sul versante della produzione delle regole” (2012: 67).

dalla grande finanza ed hanno il potere decisionale sui paesi dell'America Latina, dell'Africa, dell'Asia, dove la ricchezza si concentra sempre maggiormente nelle mani di pochi. Rafforzare la struttura democratica di queste istituzioni è una delle sue proposte, sempre con la coscienza che la globalizzazione andrà avanti e che possiamo solo cercare di migliorarne gli aspetti: “ci dobbiamo impegnare perché tutte le nazioni, ricche e povere, abbiano la stessa voce in capitolo, almeno in quelle organizzazioni che teoricamente hanno il compito di giocare un ruolo di mediazione nell'economia mondiale o nelle relazioni internazionali” (2013: 279–280).

Di disuguaglianza e povertà parla anche Bauman nel suo *Danni collaterali. Disuguaglianze sociali nell'età globale* (2013), in cui cerca di trovare cause ed effetti di una disuguaglianza che affonda le sue radici nella storia, per cui ripercorre l'intero percorso di civiltà dell'uomo, dall'*agorà* al mercato, dalla nascita della democrazia al libero mercato:

le libertà politiche e le libertà di mercato sono strettamente collegate tra loro, si alimentano e si rafforzano a vicenda—oltre a necessitare le une la presenza delle altre; e che la libertà dei mercati, la quale è alla base della crescita economica e la promuove, è, in definitiva, la condizione necessaria, nonché l'*humus*, della democrazia politica (Bauman, 2013: 6).

Rileva la nota dolente dei regimi cosiddetti democratici, in cui vige una “contraddizione tra la formale universalità dei diritti democratici (riconosciuti in egual misura a tutti i cittadini) e la possibilità men che universale di riuscire a esercitarli effettivamente; in altre parole, la discrepanza tra la posizione giuridica di un cittadino *de jure* e le effettive

opportunità godute da un cittadino *de facto*” (Bauman, 2013: 7)²⁶⁴. Disuguaglianze che crescono esponenzialmente, non solo tra paesi ricchi e poveri, ma anche nell'Occidente stesso: un esempio sono le topografie delle città, divise in “zone residenziali” e “zone ghettizzate” o periferiche, per escludere l'Altro, lo straniero, il diverso. Perché andiamo verso un mondo “esclusivo” più che “inclusivo”, e questo si gioca sulla paura, vera caratteristica della “modernità liquida”²⁶⁵. Incertezza e paura che il potere politico tenta di mitigare attraverso le leggi, non riuscendoci, poiché questa viene enfatizzata attraverso i *media*, che fomentano il terrore per il diverso, facendo apparire il mondo e la società in preda al panico e alla disperazione.

Viviamo in un mondo privo di etica, la stessa che dovrebbe condizionare e promuovere la coscienza morale e la “responsabilità verso l'Altro, mentre a dominare è il consumismo, sempre più padrone dei rapporti umani”. Proprio il rapporto tra consumismo ed etica si ripercuote sull'uso delle risorse del pianeta: le risorse sono limitate, il mondo occidentale le spreca sempre di più, creando vere e proprie emergenze (come quella dell'acqua, su cui torneremo), da cui nasce la proposta della “crescita zero”, che tende a stabilire la crescita dei consumi o a limitarli a un livello ecologicamente sostenibile. E questo ci porta all'ultima parte del

²⁶⁴ Apriamo una finestra su quello che sarà un punto nodale delle nostre conclusioni: il discorso sulla reale acquisizione ed esercizio dei propri diritti da parte dei cittadini potrebbe creare un'interessante connessione con il già citato saggio di Spivak *Can the Subaltern Speak?*: il subalterno può parlare sulla carta, ma nella pratica non ha i mezzi né per costruire il proprio discorso, né per essere ascoltato, (e potremmo ricollegarci anche alle ricerche di Van Dijck su Potere e Discorso, in cui, senza mezzi termini, si asserisce una verità tanto limpida quanto inquietante: chi parla per il subalterno? Nel mondo accademico si versano fiumi d'inchiostro sulle questioni razziali o di genere, ma le cattedre sono occupate in genere da uomini bianchi eterosessuali di classe medio-alta).

²⁶⁵ Al concetto di “società liquida” si oppone, negli studi di Bauman, quello di “società solida”, caratteristica della modernità e determinata da una struttura che, una volta costruita, non ammetteva cambiamenti. Trattasi, per esempio, del sistema socialista e comunista (basate su uno stato forte e solido), nonché del capitalismo stesso.

testo di Bauman, che analizza il problema del male nel mondo, soffermandosi in particolare sulla Natura, introdotta da un riferimento al libro di Giobbe ed alla “spaventosa casualità della Natura”, che nell'antichità rappresentava la “volontà di Dio”. Con l'età moderna l'uomo perde il suo disincanto nei confronti della Natura, che perde la sua “maschera di divinità”, e comincia il processo di dominio su di essa, soprattutto attraverso la tecnica: è lì che alcuni filosofi rintracciano le origini del Male (Heidegger, per esempio)²⁶⁶: “una *techne* (un prodotto, in definitiva, del potere dell'immaginazione umana) che fugge ben oltre i poteri dell'immaginazione umana e che a sua volta travolge, asservisce e disattiva quella capacità umana che l'ha resa possibile” (Bauman, 2013: 168). Siamo ormai onnipotenti che non riescono ad essere padroni di se stessi.

Globalizzazione e rivendicazioni sulla natura confluiscono nella attività pratica e teorica di Vandana Shiva, figura di punta dell'ecologia mondiale, centrata soprattutto sulla denuncia contro l'eco-imperialismo delle multinazionali, che tendono a compromettere non solo gli equilibri eco-sistemici della terra, ma che praticano una pressione economica sui paesi del Terzo Mondo tale da provocare l'indebolimento dei contadini, ormai costretti o a vendere le proprie terre alle Multinazionali o a usare pesticidi e prodotti chimici per incrementare la produzione. L'accusa è contro il processo di globalizzazione in atto, nonché contro la

²⁶⁶ Sul tema dell'origine del Male l'autore traccia diverse vie: “la personalità autoritaria” che privilegia la crudeltà (cita Adorno); quella del “condizionamento sociale”, di cui parla Arendt e ravvisabile nelle tragedie dei totalitarismi e dei campi di sterminio. Menziona anche la “tragedia della cultura” di cui parla Simmel e che consiste nella mancanza di etica e morale. Sono temi, ed autori, che abbiamo incontrato con Antigone, in cui, grazie alle *Lezioni di Sociologia* di Adorno, Horkheimer (1966), abbiamo brevemente affrontato il nodo progresso-tecnica ed il conseguente indebolimento della moralità derivata dall'intensificazione della tecnica stessa nella vita della *polis*. Trattasi anche del tema centrale della riflessione di Severino (1990), che è opportuno almeno menzionare, che vede nella tecnica la distruzione del concetto di metafisica e quindi dell'essere.

privatizzazione dei beni comuni quali terra, acqua e atmosfera: famose sono le lotte di Shiva soprattutto per la difesa del suolo, del clima e delle fonti energetiche sostenibili. Propone un ritorno alla coscienza della Madre Terra, con un ribaltamento esemplare: non più *homo aeconomicus*, ma *homo humanus*, ossia protagonista del suo destino nel mondo. Il suo ultimo libro, *Fare pace con la Terra* (2012) inizia col grido disperato rivolto all'uomo ed alla sua guerra dichiarata al Pianeta: “che affonda le radici in un'economia che non rispetta i limiti ecologici ed etici, i limiti alle inuguaglianze, all'ingiustizia, all'avidità, alle concentrazioni finanziarie” (2012: 11). Le *corporations* sono passate dal controllo del petrolio a quello dell'acqua e del cibo (e quindi delle popolazioni stesse), attraverso la manipolazione genetica (vedi l'imposizione di semi geneticamente modificati che la Monsanto sta perpetrando attraverso una politica economica aggressiva e subdola). Secondo l'autrice è in atto una vera e propria guerra alla Terra, iniziata nel '600 con la rivoluzione scientifica e realizzata due secoli dopo con la Rivoluzione industriale (capovolgimenti dall'ideologia maschilista). Propone di ritrovare l'equilibrio tra ecologia ed economia: del resto entrambi i termini hanno come radice etimologica la parola greca *oikos*, che significa “casa”, e quindi luogo della convivenza pacifica, per cui è necessario un cambiamento di paradigma: “occorre una visione del mondo non più parcellizzata e riduzionistica, ma interconnessa e olistica; un approccio alla conoscenza che rifiuti la violenza, lo stupro e la tortura e che dialoghi con la Terra e le sue creature, un'accettazione della biodiversità degli approcci cognitivi: quello delle donne, delle comunità autoctone, delle nostre antenate” (Shiva, 2012: 25). Shiva è contro la privatizzazione dell'acqua, operata tramite l'acquisizione, da parte delle grandi corporazioni, della *green economy*, risultante dell'economia globalizzata, che riduce il territorio a merce, cioè a zone redditizie sul piano economico:

Oggi la globalizzazione, una forma di neo colonialismo, conduce agli enormi espropri di terreno in India, Africa, America Latina. La terra è sottratta per realizzare investimenti speculativi, urbanizzazione speculativa, miniere e fabbriche, superstrade e autostrade. L'esproprio del suolo è l'ultimo atto di un'operazione che inizia con l'indebitamento e che spesso finisce con il suicidio dei contadini (Shiva, 2012: 43).

Dalla coscienza dell'importanza di riprendersi la Terra, considerandola come un "bene comune" (*common* in inglese) nascono molti movimenti per la sovranità dell'uomo sulla Terra stessa: l'autrice si sofferma sulle lotte a Gopalpur per la costruzione di acciaierie, quelle di Nadrigam per l'industria chimica, l'impianto a gas che la Reliance vuole immettere sul territorio di Dadri etc.

In Italia un referendum del giugno 2011 sancisce che l'acqua è un "bene comune", e dice "no" al nucleare. È lì che continua la nostra storia.

3.3. Dalla "Primavera Araba" a Occupy Wall Street: mappa dell' "indignazione"

Anche l'Italia ha un suo precursore per ciò che riguarda l'*amor loci* e la nascita dei movimenti per la Terra: trattasi di Carlo Petrini, che ha fatto della sua vita una missione contro ogni forma di globalismo, nonché per un ritorno ai valori del territorio e del mangiare genuino. Nasce per opera sua, nel 1989, Slow Food, allo "scopo di far acquisire dignità culturale alle tematiche legate al cibo e la mondo della gastronomia": grazie a questa proposta si è sviluppato un movimento internazionale che si batte per elevare la cultura alimentare dei cittadini, contro l'omologazione dei saperi,

contro l'agricoltura intensiva e le manipolazioni genetiche²⁶⁷.

Ma, tornando al discorso sul territorio e sui beni comuni, è il referendum legato all'acqua che ci interessa come spartiacque tra preludio all'indignazione e protesta vera e propria. Siamo nel 2011: il globo è stato attraversato da manifestazioni più o meno violente, legate allo sdegno verso le piega che i meccanismi della globalizzazione hanno generato. Nei paesi del Maghreb è dapprima l'Egitto ad insorgere, deponendo Mubarak. È la volta, poi, della Tunisia e via via fino a Libia (dove il dittatore Gheddafi viene scovato e linciato dalla folla in ottobre) e alla Siria. Non stiamo qui a discutere sugli intrighi politici nascosti dietro a questa “primavera”, non è quello che ci interessa. Ci interessa sottolineare come l'atmosfera fosse diventata ormai propizia per atti più contundenti rispetto al “semplice” manifestare. Parliamo dell'occupare: negli Stati Uniti nasce Occupy Wall Street, piattaforma diffusa attraverso le reti sociali che occupa il tempio della finanza; in Spagna gli “Indignados” occupano varie piazze nelle città più importanti (a Barcellona la centralissima Piazza Catalunya sarà occupata per mesi)²⁶⁸. In Italia un referendum del 13 giugno 2011 sancisce un sonoro “no” al nucleare, nonché il volere dei cittadini rispetto all'acqua: è un bene comune, come la commissione giuridica formata da Ugo Mattei

²⁶⁷ Il *The Guardian* ha inserito Petrini tra le cinquanta persone che potrebbero salvare il mondo, e non è un'esagerazione. Oltre al successo ottenuto da *Slow Food* a livello internazionale, è uno degli attivisti più accaniti di Terra Madre, associazione che promuove il ritorno ai prodotti della terra e che ogni due anni organizza incontri con pescatori, agricoltori e allevatori di tutto il mondo per discutere tematiche legate al cibo ed alla biosostenibilità. Ha creato, con l'Università di Torino, la Facoltà di Scienze Gastronomiche, nonché scritto numerosi libri, tra i quali menzioniamo *Le ragioni del gusto* (2001), *Buono, pulito e giusto. Principi di una nuova gastronomia* (2005), *Terra Madre. Come non farci mangiare dal cibo* (2009).

²⁶⁸ “L'atto di occupare ha viaggiato dalle città del Nordafrica alle piazze dell'indignazione spagnola, attraverso i quartieri in fiamme di Atene fino agli # occupy statunitensi. Non c'è stato contatto tra i corpi, solo vibrazione pura. Un fenomeno di risonanza. Contesti diversi, obiettivi e modalità differenti hanno attivato, quasi contemporaneamente, pratiche simili. I movimenti globali riaffermano il gesto dell'occupare con un nuovo significato, scavalcando la dimensione puramente negativa della protesta e dispiegando la tensione costituente di pratiche che rivendicano sovranità” (AA. VV – 2012: 8).

e Stefano Rodotà aveva sancito²⁶⁹. E qui si ricongiungono tutti i fili del nostro discorso: stiamo parlando di un atto che congiunge protesta e cultura, fortemente legato al territorio, al luogo di cui si rivendica una nuova tipologia di governance, quello che in Francia Hamidi–Kim inquadra nella terza *cit *: rispetto alla seconda *cit *, quella ecumenica, troviamo una proposta “formul e et manifest e de manière beaucoup plus concrète et plus pragmatique. L’espace public désigne ici une entit  politique “géographique” si l’on peut dire, liée au fait de vivre tous ensemble très concrètement, au sein du même espace, sans que celui-ci soit confisqu  par quelques uns” (Hamidi–Kim, 2007: 486). La dimensione giuridica quindi entra prepotentemente nel discorso: non pi  spazio gestito dai poteri privati o pubblici, ma “luogo alternativo”, auto - gestito, paradigmatico di quello che dovrebbe essere il mondo fuori.

²⁶⁹ La proposta per una riforma del Codice Civile in materia di beni pubblici era gi  stata attivata nel 2003, ma il cambio di governo nel 2005 posticip  la sua organizzazione sino al 2007. La “commissione Rodot ”, formata dai giuristi Rodot , Mattei e Lucarelli emette nel giugno 2007 la relazione in materia di ripristino del codice civile, (vecchio di sessantaquattro anni), in cui si legge: “Dal punto di vista dei fondamenti, la riforma si propone di operare un’inversione concettuale rispetto alle tradizioni giuridiche del passato. Invece del percorso classico che va “dai regimi ai beni”, l’indirizzo della Commissione procede all’inverso, ovvero “dai beni ai regimi”. La novit    rappresentata soprattutto da una nuova configurazione giuridica per ci  che concerne la distinzione tra pubblico, privato e comune, in cui emerge una nuova, fondamentale, categoria, quella dei beni comuni, “che non rientrano *stricto sensu* nella specie dei beni pubblici, poich  sono a titolarit  diffusa, potendo appartenere non solo a persone pubbliche, ma anche a privati. Ne fanno parte, essenzialmente, le risorse naturali, come i fiumi, i torrenti, i laghi e le altre acque; l’aria; i parchi, le foreste e le zone boschive; le zone montane di alta quota, i ghiacciai e le nevi perenni; i tratti di costa dichiarati riserva ambientale; la fauna selvatica e la flora tutelata; le altre zone paesaggistiche tutelate. Vi rientrano, altres , i beni archeologici, culturali, ambientali”. Per un approfondimento sul tema si consiglia di visitare il sito del Ministero della Giustizia http://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_12_1.wp?contentId=SPS47617 (Consulta: agosto 2015).

4. Seppellire Edipo, dissotterrare Antigone

L'atto di occupare diventa quindi una pratica che entra prepotentemente nelle soluzioni previste da quella frangia, via via più densa e numerosa, di persone che vogliono gridare “basta”, configurandosi ed estendendosi a macchia d'olio: nei paragrafi che seguono ci occuperemo dell'Occupazione del Teatro Valle a Roma, prima di una serie che in Italia costituirà una sorta di “costellazione”²⁷⁰. Ne abbiamo inquadrato il contesto “sociale”, impregnato di lotte, proteste e manifestazioni in tutte le aree del Pianeta. Ne individueremo soprattutto la novità, rappresentata dalla creazione di un nuovo soggetto giuridico, la “Fondazione Teatro Valle Bene Comune”: esamineremo la proposta, cercando di compararne la portata con le teorie sui Beni Comuni, che negli ultimi anni hanno prodotto numerosa letteratura, relativa soprattutto a beni territoriali e ambientali. La novità del Valle è proprio questa: la cultura e la conoscenza sono messe sullo stesso piano dell'acqua e dell'aria, e con ciò torniamo alle rivendicazioni di Grassi e Vilar, che auspicavano ad

²⁷⁰ Sicuramente conseguenza delle leggi proibitive al riguardo, in Italia la pratica dell'occupazione non ha mai goduto di grande vitalità, soprattutto se paragonata a paesi come Spagna, Germania o Inghilterra. L'occupazione del più antico teatro funzionante della capitale assume dunque ancora più rilievo e si propone come paradigma realmente poderoso per altre situazioni e città che non hanno esitato ad imitare il gesto che definiamo come “Antigone a Roma”: perché di questo si tratta, di rivendicare la legittimità di un atto, per quanto illegale. Abbiamo visto che il sistema teatrale italiano è in panne e le giovani compagnie (ci riferiamo al teatro ma è un modello che si può riprodurre per altri ambiti) fanno fatica ad andare avanti soprattutto per mancanza di spazi. Ebbene: non c'è città che non abbia il suo teatro abbandonato. Nel libro autografo del Valle Occupato appare il risultato di una ricerca effettuata al Valle durante la permanenza organizzata con venti giovani architetti e lo studio Nowa: emerge una mappa del paese in cui primeggia “un intero patrimonio architettonico svuotato di senso” (AA.VV, 2012: 14). Sotto la spinta del Valle si è registrata la proliferazione di un modello, la “moltiplicazione di mondi”, derivante da un effetto contagio che non si è fatto attendere: Teatro Valle e Cinema Palazzo a Roma; Teatro Coppola a Catania, Teatro Garibaldi a Palermo; Asilo della Creatività a Napoli; Sale Docks e Teatro Marinoni a Venezia ed infine Macao a Milano, alla cui occupazione ha attivamente partecipato l'intero nucleo Motus (negli annessi la testimonianza di Daniela Nicolò a proposito di questo “evento”).

un “Teatro Pubblico Servizio”, più della metropolitana, più della centrale del latte, il diritto alla conoscenza è visto ora come inalienabile. Ci soffermeremo quindi proprio sul punto della “gestione partecipata” e sulla diffusione orizzontale del potere, non senza fare un *excursus* su un altro fondamentale punto: le modalità decisionali, con un assetto “assembleare” che rifugge da pratiche di rappresentanza per ripiegare sulla modalità “un voto, una testa”, perché all'interno della parabola del Valle Occupato emerge forte la volontà di trasformare lo spazio del teatro in un paradigma di quello che si vorrebbe fosse la società fuori dallo spazio stesso, riconducendoci, come anticipato, alla terza *cité* delineata da Hamidi-Kim, che propone la rifondazione della comunità attraverso la pratica scenica compresa in un tutte le sue sfumature:

“La présence de l'art n'est plus éphémère, elle vient donner une seconde vie – peut-être censée rédimer la première – aux lieux symboliques associés à l'exploitation des classes laborieuses urbaines. De même la localisation géographique de ces lieux est toujours significative de la volonté d'intégrer l'art à la ville, et à la vie de ses habitants, ainsi que de la volonté de refonder la communauté (Hamidi – Kim, 2007: 486).

Analizzeremo di seguito dapprima la proposta sui “beni comuni”, con uno sguardo d'insieme sul tema; passeremo poi ad un breve approfondimento sul tema dell'organizzazione interna al teatro; infine presenteremo l'offerta “culturale e formativa” che il Valle Occupato ha inseguito nei suoi tre anni di occupazione (giugno 2011 – agosto 2014), che include incontri, seminari, formazione e la co-produzione di due progetti: “Macello di Giobbe”, condotto da Fausto Paravidino e “Animale Politico Project” con Motus.

4.1. Antigone a Roma

Occupare il Valle ha significato per noi mettere in discussione la definizione di ciò che è legale e di ciò che è illegale, ridefinendo il piano dalla legalità alla legittimità
Dal libro del Teatro Valle Occupato

Il 13 giugno 2011 al referendum indetto dal governo una fitta percentuale di popolazione dice “no” al nucleare, nonché un sonoro “sì” all'acqua come “bene comune”: è qui che nasce la connessione col discorso presentato in precedenza sul “risveglio” dei cittadini rispetto a tematiche che per molti anni erano rimaste appannaggio degli addetti ai lavori e che nell'ultimo lustro, complice, come già detto, la globalizzazione ed i suoi effetti nefasti, ha dato *l'input* per la reazione. Questa reazione, nel mondo della cultura, si è fatta sentire forte a Roma, dove un folto gruppo di operatori dello spettacolo, stanchi della politica amministrativa del governo, ha deciso di unirsi al resto del mondo con quella pratica fino a poco prima impensabile, quasi rendendone inconcepibile la non messa in atto: parliamo dell'occupazione, nella fattispecie l'occupazione del più antico teatro in funzione di Roma, il Valle. Definiamo quest'atto di disobbedienza, di resistenza, di messa in discussione dell'esercizio del potere facendo un parallelismo proprio con l'atto di Antigone, un atto che sposta l'asse dell'azione dal piano della legalità a quello della legittimità: “la forza/energia impiegata dal corpo nel compiere il gesto modifica lo spazio, sfida la staticità delle regole, osa disobbedire. Osa trasformarsi. Laddove c'era una parete ora c'è una finestra, laddove c'era una fila ordinata ora c'è una comunità, il recinto è abbattuto, lo spazio è reso *pubblico*” (AA. VV, 2012: 8).

Il fatto che si tratti di un teatro centrale non è secondario: spazio cittadino appannaggio della classi abbienti, nonché di tramite tra i “poteri forti”, si configura come quella “zona esclusiva” di cui parlava Bauman. L'obiettivo, tra l'altro, è sottrarlo a questa esclusività, aprirlo alla cittadinanza, farne reale *agorà*²⁷¹. E torniamo a citare l'utile studio di Hamidi-Kim:

L'occupation, souvent illégale, des bâtiments, manifeste l'expression d'un refus citoyen de la spécialisation des centres villes autour des fonctions commerciales et de services, déportant toute l'activité et tout l'habitat populaires vers les franges urbaines, ou dans le faubourg. En affirmant le caractère public d'un centre ville, par exemple dans le cadre d'une opération de réhabilitation, la mobilisation des habitants et des artistes prend une valeur politique forte (L'extrait, citato in Hamidi-Kim, 2007: 489).

L'idea iniziale degli occupanti era di permanere nello spazio per qualche giorno, ma vista la risonanza ottenuta dall'azione, abbastanza inconsueta per dei lavoratori che mai avrebbero pensato di compiere un gesto così forte, e soprattutto visto l'appoggio denso della cittadinanza, si decide di continuare: ogni sera il teatro è pieno, giornalisti, addetti ai lavori, spettatori e appassionati di teatro, addirittura politici arrivano nello spazio che ha ripreso a vivere, dopo che il governo ne aveva annunciato la privatizzazione (i contratti stavano per scadere, la manutenzione era quasi nulla da tempo).

In linea col resto del mondo si compie un atto di “terrorismo poetico”: le rivendicazioni sui diritti e sulla dignità si fanno sentire un po' ovunque, anche in campo giuridico e accademico, come visto nei saggi presentati

²⁷¹ “ Il teatro si è spalancato alla città. Si è fatto *agorà*. *Agorà* è la prima piazza politica fondata sul comune. È più pratica che luogo fisico, è anzi spazio vuoto al centro della *polis*” (AA.VV., 2012: 11).

(che non esauriscono di certo l'argomento)²⁷². È un atto di protesta creativa, che ci riporta a quegli inizi di Motus descritti nella parte iniziale della nostra ricerca, quando si definivano i gruppi emergenti come “isole nella rete”: giovani che, invece di manifestare il proprio dissenso con pratiche di sovversione, praticavano la creatività come gesto di Rivolta contro un sistema teatrale che li relegava in seconda fila. Ed approdiamo nuovamente in uno spazio che si configura come rifondazione della comunità attraverso la pratica scenica. Ma prima di seguire con l'offerta formativa e culturale che il Valle Occupato ha offerto alla città di Roma, scendiamo nel dettaglio della rivendicazione fondamentale che si è sviluppata in questo senso, ricollegandoci non solo al discorso sui “beni comuni” legati alla riscoperta dell'*amor loci*, ma creando una sorta di parallelismo col “Teatro Pubblico Servizio” delineato in partenza: ebbene, il teatro non è più considerato “alla stregua della metropolitana”, ma “come l'acqua, come l'aria”²⁷³, cavalcando l'onda dello sdegno manifestato dagli italiani al referendum. È una nuova acquisizione, quasi un'utopia, come lo era stata la proposta di Grassi e Streheler nel lontano 1947: così utopica che le Istituzioni risponderanno con un sonoro “no”. Ma questo succede

²⁷² Tra questi è opportuno menzionare alcune parole tratte da un saggio di Patel: “Per riconquistare la politica, anche noi dovremo far leva su più immaginazione, più creatività e più coraggio. Dovremo tenere a mente che i trionfi della democrazia non provengono dalle urne, ma dalle circostanze che rendono quella democrazia possibile: uguaglianza, responsabilità delle proprie azioni e la possibilità della politica (...). Un futuro sostenibile avrà bisogno di mercati che dovranno però essere tenuti sotto controllo, per evitare che le motivazioni, le passioni e le risorse che alcune persone traggono da essi continuino a corrompere il resto della società e del pianeta. Dobbiamo imparare a vedere, valutare e amministrare il mondo in maniera più democratica, renderci conto che la proprietà e il governo sono molto più malleabili di quanto non abbiamo mai ritenuto possibile. Questa, a conti fatti, sarà un'impresa collettiva, per quanto infinitamente più remunerativa dell'odierna società di mercato. Non è cercando individualmente la felicità che riusciremo a trovarla: essa potrà scaturire soltanto dalla libertà di vivere insieme e di partecipare a quella politica democratica che ci aiuterà a dare il giusto valore al nostro futuro comune” (Patel, 2010: 198-199).

²⁷³ “Il primo argomento per contrastare le logiche violente del neoliberismo è affermare che l'arte e la cultura non sono intrattenimento, bensì diritto primario su cui non si negozia” (AA. VV, 2012: 21).

nel 2014, nel frattempo si susseguono eventi, proposte e manifestazioni che portano il Valle Occupato sulle testate nazionali ed internazionali, nonché alla conquista di differenti premi²⁷⁴.

Nell'altro testo che abbiamo usato come base metodologica, l'occupazione del Valle viene menzionata in più di un'occasione: Katia Ippaso dedica il suo contributo interamente al Valle: *A Roma è scoppiata una bomba* (Ippaso, 2012: 118-128). Mimma Gallina la ritiene la proposta più interessante per ciò che riguarda il rapporto teatro/*polis*, sottolineando la rivendicazione sull'importanza della cultura e della conoscenza, alla stregua di acqua ed aria:

Il teatro come l'acqua! Necessario. Un'affermazione in linea, ma più forte, più suggestiva del teatro come il gas, o la centrale del latte, che ha sostenuto l'idea di "servizio pubblico". Nel caso specifico -il Valle- il bene comune è una conseguenza, o una sintesi fra una tradizione -quel teatro e la sua storia- e il diritto di fruirne nel presente (e in una dimensione contemporanea), diritto che le trasformazioni politico-organizzative hanno negato. Potremmo discuterne molto, ma di certo le implicazioni teoriche e pratiche di quest'occupazione sono un bel contributo per il teatro italiano oggi (Gallina, 2012: 156)

Così invece De Marinis:

Sempre a proposito del passaggio dal teatro politico alla politica del teatro, non può mancare un riferimento a quello che secondo molti rappresenta il più importante evento teatrale italiano del 2011: la pacifica e operosa occupazione del Teatro Valle di Roma, che ormai dura da molti mesi e promette di lasciare – se saprà resistere a compromessi al ribasso e a snaturamenti – un segno non effimero non soltanto nella nostra scena ma anche, più ampiamente, nella nostra società, con l'ipotesi di un'autogestione dal basso da parte dei lavoratori dello spettacolo (attori, autori, tecnici,

²⁷⁴ Tra questi, NEL 2011, l'Ubu, il più importante premio teatrale italiano, "per l'esempio di una possibilità nuova di vivere il teatro come bene comune"; il Premio Salvo Randone "come migliore evento teatrale del 2011"; l'Euromed, "per il dialogo tra le culture" e, *last but not least*, nel 2013, l' ECF Princess Margriet Award.

impiegati) costituitisi in associazione (De Marinis, 2012a: 24) (corsivi dell'autore).

Come anticipato, è opportuno fare una ricognizione su quella che è stata la maggiore proposta del Valle Occupato, ossia la rivendicazione del teatro come servizio pubblico, “come l'acqua come l'aria/ riprendiamoci il Valle”. La teoria dei “beni comuni” si è inserita nel percorso del Valle da subito, sotto proposta degli stessi giuristi Rodotà e Mattei, ma è vero anche il contrario: la vicenda del Valle Occupato ha dato linfa alla questione, configurandone nuovi approdi. È lo stesso Mattei che ne afferma la portata in un suo intervento – contributo nel testo edito dagli occupanti stessi:

A un anno dall'occupazione del teatro Valle di Roma vale la pena di riflettere sul senso giuridico – costituzionale di una strategia politica, quella della riconquista dei beni comuni della creatività, che sta articolandosi in tutto il paese e che mi pare costituisca lo specifico italiano della lotta globale di liberazione dei popoli contro la follia neoliberale. Il contributo dell'occupazione del Valle a questo processo è stato semplicemente decisivo perché qui, per la prima volta, la dimensione giuridica ha riconquistato un ruolo costituente nei processi di occupazione (Mattei, 2012: 26)²⁷⁵.

Continuiamo dunque facendo un *excursus* sulla teoria dei “beni comuni”: prenderemo come base teorica un articolo di Guido Viale, da cui

275

Lo scritto di Mattei per il libro del Valle si intitola *Pubblico e privato svelati. Il contributo del Teatro Valle Occupato alla teoria dei beni giuridici* (2012: 26-35). Lo stesso Mattei delinea le condizioni generali che hanno reso propizio il successo di questa occupazione: la trasformazione del neoliberismo, “entrato prepotentemente in una dimensione cognitiva”, rende i lavoratori della conoscenza la classe più idonea a ricoprire questo ruolo di avanguardia; le condizioni generali della “primavera italiana”, con il già più volte citato referendum; la declinazione in chiave di “beni comuni” di una molteplicità di lotte in Italia: dall'acqua, al lavoro, al territorio, all'università; le condizioni dei luoghi: la nobiltà del sito stesso e la debolezza del governo postfascista di Roma; l'esaurirsi dell'egemonia neoliberale, sfociata nello “scetticismo verso le privatizzazioni”.

disegneremo delle declinazioni di tipo teorico volte ad approfondire sul tema, soprattutto concernenti i “beni comuni” così come si sono delineati in Italia, pioniera in questo senso. L'articolo di Viale, ci serve come base metodologica in quanto si presta perfettamente al ruolo che ricoprirà in questo segmento della nostra investigazione. Andiamo a scoprire cosa soggiace a quest'ultima, e decisiva, fase del percorso di Motus che stiamo analizzando.

4.2. “Autorganizzare ed Autogovernare”

Il piano è quello dell'acquisizione di sovranità
Teatro Valle Occupato

I lavoratori e lavoratrici dello spettacolo che hanno occupato il più antico teatro della capitale affermano: “Occupiamo un teatro come gli operai occupano una fabbrica. Intendiamo questa frase in senso letterale. Sull'esempio delle fabbriche sudamericane parliamo di autogoverno per esplicitare che il piano è quello dell'acquisizione di sovranità” (2012: 10).

Al centro della proposta degli occupanti del Valle c'è la volontà di proporre un nuovo schema riguardante *in primis* l'organizzazione dello spazio stesso: di fronte ad un governo sempre più preda della simulazione e dello spettacolo, inteso come siparietto di serie B; di fronte alla continua dismissione di saperi e mestieri sempre più al servizio di cinema e televisione al servizio di un discorso egemonico scadente, pena il precariato per chi non ceda al compromesso, si è mossa la molla per una nuova tipologia acquisitiva dei meccanismi di produzione culturale:

Proprio questo poderoso ingranaggio spettacolare (luogo di economie forti e di accumulo dei profitti) ha anche per la prima volta suggerito un'evocazione di potenza di un precariato cognitivo atomizzato e sommerso. Come possono le resistenze individuali trasformarsi in una soggettività di lotta? Nominarci lavoratrici e lavoratori dello spettacolo –precari e intermittenti, artisti, tecnici e operatori di diversi settori e linguaggi– ha prodotto questa trasformazione” (AA. VV, 2012: 9).

E continuano rivendicando i motivi per cui “chi ama e crea arte, cinema, teatro può, meglio di chiunque altro, occuparsene”. Ragioni di passione, dunque. Ma non solo: il discorso si lega soprattutto alla produzione, seconda motivazione per cui si afferma il diritto all'autogoverno da parte degli artisti:

Il secondo articola il conflitto nell'industria culturale e creativa sul piano della produzione. Sempre più produrre equivale a creare, è la vita stessa che è messa al lavoro. Autogovernare allora è un modo per riappropriarci dei tempi e dei modi della produzione, producendo senso dentro i linguaggi e differenti relazioni dentro il lavoro. La sfida è questa: un modello basato sulla cooperazione, sull'autonomia artistica, intellettuale ed economica può creare linguaggi, opere, narrazioni diversi? Può restituire valore a quel lavoro vivo continuamente espropriato? Può tradurre il lavoro d'*ensemble*, caratteristico dei nostri mestieri, in mutualismo sociale? (AA.VV, 2012: 11).

Seguiamo entrando direttamente nel nucleo della questione: la diffusione del potere, pratica “orizzontale”, e lo faremo, come anticipato, prendendo come schema di base l'articolo di Viale, da cui dirameremo citazioni e narrazioni concernenti i “beni comuni”.

4.3. Diffondere potere: i “Beni Comuni”

Come anticipato, ci serviamo del prezioso articolo di Guido Viale per orientarci sul tema, (vasto ormai: la letteratura al riguardo diventa sempre più densa). Cominciamo con uno approccio storico:

C'erano una volta i beni comuni: l'aria, l'acqua, il bosco, il fiume, la spiaggia, i pascoli, e persino i campi, che venivano dissodati e arati congiuntamente dalle comunità di villaggio. Nell'era moderna, il processo della loro appropriazione – e della esclusione di chi ne traeva il proprio sostentamento – è cominciato molto presto con le recinzioni (*enclosure*) dei pascoli in Inghilterra, che Marx pone a fondamento del meccanismo di accumulazione primitiva del capitale. Ed è proseguito nel tempo: molte delle rivoluzioni borghesi in Europa hanno messo capo a un processo analogo, per non parlare della conquista del West in Nordamerica, a spese delle popolazioni indigene, o del colonialismo, che ha globalizzato questa pratica (Viale, 2012)²⁷⁶.

Sulla questione delle *enclosure* si è occupato Harding in un suo famoso studio (1968)²⁷⁷, in cui traccia una mappa diacronica che va dal Medioevo alla modernità, mettendo però in rilievo come le recinzioni siano servite per evitare che le terre andassero in rovina per via di un loro cattivo utilizzo e di un sovrasfruttamento da parte della società civile: la privatizzazione delle terre era necessaria, per cautelarne il funzionamento. Lo studio di Harding si prospetta quindi in un'ottica liberale. Ma secondo Viale si tratta di un ossimoro: “ perché un bene in tanto è comune in quanto la sua gestione è sottoposta a un insieme di regole condivise

²⁷⁶ Riportiamo in questo paragrafo le citazioni dall'articolo di Guido Viale senza numerazione, in quanto il testo è stato estrapolato dal sito <http://www.inchiestaonline.it/economia/guido-viale-i-beni-comuni-non-sono-il-bene-comune/>

²⁷⁷ G. Harding, *The Tragedy of the Commons*, “Science”, 162, 13 dicembre 1968, pp.1243-1248.

finalizzate innanzitutto a preservarne e a potenziarne la qualità. Per esempio, i suoli e i boschi dell'Inghilterra oggetto *di enclosures* nel processo di accumulazione primitiva del capitale erano stati fino ad allora gestiti in comune dalle comunità di villaggio secondo regole che per secoli non ne avevano pregiudicato la produttività. Soltanto con l'affermarsi e la generalizzazione di una gestione privatistica e mercantile delle risorse anche ciò che restava di non giuridicamente appropriato è stato apposto a forme di utilizzo competitive che ne hanno causato una più o meno intensa rovina". Lo stesso pensa Ugo Mattei, per cui i "beni comuni", soprattutto legati ai territori demaniali, "costituivano non solo un'importantissima base di sostentamento dei ceti contadini e artigiani, ma anche un sistema politico partecipato e legittimo (naturalmente lasciando da parte ogni mitizzazione romantica) di autogoverno delle popolazioni autoctone" (Mattei, 2011: 11).

Allo studio di Harding si contrappone il premio Nobel Östrom, nel suo *Governare i Beni Collettivi* (2006), la quale afferma invece la capacità dell'uomo all'autogoverno e alla responsabilità collettiva del bene comune. Ciò presuppone che la comunità abbia la consapevolezza del proprio passato e che quindi sia cosciente di "vivere in stretta interdipendenza gli uni dagli altri", consapevole di un unico destino che è quello di formare una comunità che sappia preparare il futuro e infondere nelle nuove generazioni il senso dell'appartenenza al territorio. Territorio che deve essere considerato soprattutto un "bene comune" e non solo un bene da depredare e distruggere. Solo una politica che ponga al suo centro la sostenibilità del territorio e dei suoi beni comuni come l'acqua, le foreste, i mari, i fiumi e ogni suo prodotto legato alla madre terra, è possibile costruire un mondo migliore e una più equa distribuzione della ricchezza. Ma arriviamo all'Italia: abbiamo già esposto le vicende della commissione formata da Rodotà e Mattei per ciò che concerne i beni comuni in generale

e l'acqua in particolare, e saranno proprio in due giuristi a suggerire agli occupanti del Valle di prendere la strada della trasformazione del luogo fisico del teatro in uno spazio a gestione comune messo a disposizione della cittadinanza. Citiamo un articolo di Rodotà:

I beni comuni sono a “titolarità diffusa”, appartengono a tutti e a nessuno, nel senso che tutti devono poter accedere ad essi e nessuno può vantare pretese esclusive. Devono essere amministrati muovendo dal principio di solidarietà. Indisponibili per il mercato, i beni comuni si presentano così come strumento essenziale perché i diritti di cittadinanza, quelli che appartengono a tutti in quanto persone, possano essere effettivamente esercitati. Al tempo stesso, però, la costruzione dei beni comuni, come categoria autonoma, distinta dalle storiche visioni di proprietà, esige analisi che partano proprio dal collegamento tra specifici beni e specifici diritti, individuando le modalità secondo cui quel “patrimonio comune” si articola e si differenzia al suo interno (S. Rodotà, *La Repubblica*, 5 gennaio 2012).

Importante distinguere tra “bene comune” e “beni comuni”²⁷⁸:

Occorre distinguere nettamente tra il concetto di “bene comune”, senza ulteriori determinazioni, e quello di “beni comuni”; che può anche essere declinato al singolare come bene comune, ma solo se riferito a entità specifiche e circoscritte, anche se globali e diffuse: come lo sono per esempio l'acqua, l'atmosfera, l'informazione, i saperi, la scuola, ecc. “Bene comune” rinvia a una concezione armonica e unitaria della società, dei suoi fini ultimi, dei suoi interessi, della convivenza. Il tema dei beni comuni rimanda invece al conflitto: contro l'appropriazione, o il tentativo di appropriarsi, di qualcosa che viene sottratto alla fruizione di una comunità di riferimento (Viale, 2012).

²⁷⁸ Anche Settis, archeologo che si batte per la salvaguardia del patrimonio culturale ed archeologico, nonché per quello ambientale e territoriale, in uno dei suoi recenti studi, schematizza sulla differenza tra “bene comune” e “beni comuni”: “Il bene comune è un principio immateriale che appartiene all'universo dei valori e include diritti fondamentali: salute, lavoro, istruzione, eguaglianza, libertà; mentre al plurale, i “beni comuni” possono essere cose tangibili (come l'aria, l'acqua, la terra; ma anche proprietà immobiliari), delle quali la generalità dei cittadini o una specifica comunità può rivendicare la proprietà o l'uso” (Settis, 2012: 61).

Viale sottolinea nel suo articolo che la gestione dei beni comuni, seppur ideata da una frangia estrema della sinistra, non è né di destra, né di sinistra, “ma ad essa può partecipare chiunque, indipendentemente dai suoi orientamenti, e la gestione condivisa è per l'appunto un'arena dove le diverse ipotesi o soluzioni proposte si confrontano”. E proprio questo è un altro punto importante sulla struttura interna e sulle modalità di condivisione di un bene comune: “la riappropriazione collettiva di una risorsa come bene comune è sempre un *work-in-progress*, mai completamente compiuto”, afferma ancora Viale. Questo punto è stato messo in pratica dagli occupanti del Valle soprattutto riguardo alla relazione coi fruitori e coi partecipanti alle dinamiche stesse di evoluzione dell'auto-gestione. Ci sembra opportuno menzionare qui la questione dello “Statuto on-line”²⁷⁹: mai finito, sempre a disposizione di chi ne volesse apportare modifiche e cambiamenti, perché “la democrazia partecipativa e la gestione condivisa dei beni comuni si costruiscono sui saperi (tecnici e sociali) diffusi tra la popolazione; ma sono al tempo stesso una scuola

²⁷⁹ Nello Statuto si determinano i punti focali per ciò che riguarda l'organizzazione e la legislazione relative alla Fondazione Teatro Valle Bene Comune: essendo un oggetto fluido, in continuo divenire, un *work - in progress* che trova proprio in questa apertura e non finitezza la sua ragione d'esistere, trascriviamo qui alcune delle sue linee direttive, estratte dal libro autografo del Valle Occupato (2012: 56-79), consigliandone anche la visione della versione *on - line*: www.teatrovalleoccupato.it/statuto-fondazione-teatro-valle-bene-comune. Nello Statuto si determina, quindi: Art. 1: Costituzione; Art. 2: Sede; Art. 3: Durata, Diritti e Doveri dei Soci (definendo la differenza tra “soci attivi”, o comunardi, e “soci sostenitori” (processi di adesione e “comportamento” per essere comunardo e, quindi, poter partecipare attivamente alle dinamiche decisionali della Fondazione); Art. 4: come si diventa “socio sostenitore”; Art. 5: Oggetto. Tutto ciò che è relativo all'attività della Fondazione, dalle finalità (promozione e riconoscimento della Cultura come bene comune; promozione, giuridica e politica, con le altre vertenze per i beni comuni; riconoscimento della soggettività giuridica dei lavoratori intermittenti; pratica artistica di ripudio della guerra e di qualsiasi forma di oppressione e sfruttamento; ricerca nel campo della drammaturgia); Art. 6: Patrimonio: “la ricchezza prodotta dalle lavoratrici e dai lavoratori dello spettacolo del Teatro Valle Occupato ve ben al di là del capitale sociale espresso in euro”; Art. 7: Proventi, sulle entrate della Fondazione e sulla loro gestione; Art. 8: Organi della Fondazione; Art. 9: Assemblea: “la sovranità dell'Assemblea costituisce uno degli elementi più innovativi della Fondazione”: nella nota seguente specificheremo meglio su questo punto; Art. 10: Consiglio; Art. 11: Direzione Artistica; Art. 12: Il Comitato dei Garanti (che non detengono alcun potere esecutivo); Art. 13 Il tesoriere ed i revisori dei conti; Art. 14: Esercizio sociale; Art. 15: scioglimento; Art. 16: Norme Finali.

straordinaria per approfondire, promuovere e diffondere questi saperi”, continua Viale. La partecipazione aperta non è riscontrabile solo in questo meccanismo: l'Assemblea è il luogo in cui la cittadinanza è chiamata a partecipare, esporsi, proporre, dialogare e criticare, “contro le forme ormai sclerotizzate della democrazia rappresentativa”, afferma ancora Viale. Punto focale della reale condivisione del potere decisionale ed organizzativo all'interno del Valle Occupato, riluttante di fronte alle pratiche di rappresentanza: “un voto, una testa”²⁸⁰, perché “nei processi partecipativi, e fino a che non è stato formalizzato e accettato un sistema di regole, non si vota: a partecipare non è mai la totalità dei soggetti interessati e chi partecipa non può pretendere di rappresentarli”, seguendo

²⁸⁰ “L'assemblea, organo politico sovrano della Fondazione, rappresenta l'universalità dei comunardi”: nella nostra personale partecipazione alle vicende del Valle Occupato e nelle discussioni con gli occupanti è emersa da subito e chiaramente l'importanza, anzi l'essenzialità dell'Assemblea quale elemento costitutivo primario dell'autogestione. Appuntamento fisso del lunedì a cui non si poteva e doveva sottrarre chiunque aspirasse a partecipare al *work-in-progress* rappresentato dall'occupazione stessa, sempre indefinita, sempre in fase di evoluzione e poiesi. Le assemblee sono durate dalle poche ore alle quattordici, dipendendo dalle questioni da dibattere. Le votazioni seguivano la modalità di “una testa, un voto”, per cui nessuno rappresentava nessuno, *ergo*: il voto di ognuno aveva la stessa importanza, senza distinzioni tra chi dedicava all'occupazione più tempo ed energia rispetto a chi, per ragioni qualsiasi, non poteva pienamente prendere parte alle mansioni che l'autogestione richiedeva. Ma il fulcro dell'Assemblea non è il voto sulle questioni più basilari: è la partecipazione che si richiede: “la partecipazione dei soci non si esaurisce affatto con il voto, ma si dispiega nell'elaborazione di proposte e iniziative, nella cura costante di tutte la attività del Teatro e nella condivisione delle scelte della Fondazione” (AA.VV, 2012: 69).

ancora Viale²⁸¹. In che modo portare avanti questo discorso sui “beni comuni”, con l'inedita proposta di creare un soggetto giuridico che asserisca l'importanza della cultura e della conoscenza alla stregua dell'acqua? In che modo “istituzionalizzare” l'occupazione, per renderla realmente un gesto di restituzione del teatro alla città? Ebbene, dopo numerose Assemblee, si decide di creare una Fondazione:

Perché una Fondazione? All'inizio la parola stessa ci causava non poche perplessità: le fondazioni sono spesso lo strumento di traffici finanziari poco trasparenti, il grimaldello di selvagge privatizzazioni di beni pubblici ai danni dei cittadini, l'apparato gerarchico e burocratico dello *spoil system*. Ma questa che stiamo costruendo non è una semplice Fondazione. È una Fondazione Bene Comune. Qual è la differenza? La sovranità di un'assemblea dove vige il principio “una testa, un voto” e della quale possa far parte chiunque lo desideri e si riconosca nello Statuto (AA.VV, 2012: 56).

La Fondazione Teatro Valle Bene Comune viene presentata alla cittadinanza il 20 settembre 2013: questa è la data in cui tutti membri del Consiglio Direttivo, eletti dagli stessi comunardi, ne depositano la richiesta alla Questura di Roma, che ha quattro mesi per decidere se accettarne la creazione o meno. Dopo quest'atto pratico viene indetta una conferenza stampa a cui partecipano non solo tanti degli artisti che hanno supportato le vicende dell'Occupazione nei due anni del loro avvicinarsi, ma

281 Sulla questione della democrazia rappresentativa si è occupata, tra gli altri, Nadia Urbinati, difendendone il modello contro l'accusa di configurarsi come ripiego rispetto alla democrazia diretta: la rappresentanza è peculiare della società moderna, in cui forme di partecipazione diretta e rappresentativa si integrano perfettamente. Espone la sua tesi analizzando i concetti di rappresentanza e sovranità, innanzitutto capovolgendo il “luogo comune” su Rousseau, che riteneva che “la sovranità non può essere rappresentata”, “la volontà non si rappresenta”, “i deputati del popolo, dunque, non sono né possono essere i suoi rappresentanti” (Rousseau, 1995: 96). Ebbene, Urbinati afferma che col tempo Rousseau: “finì per accettare la rappresentanza anche come idea di principio”, poiché quella che il filosofo definiva come democrazia elettiva “altro non era che un nome diverso per definire il governo parlamentare o rappresentativo” (Urbinati, 2010: 6). Continua con Montesquieu, Kant, Seyes e Paine, soffermandosi sulla genealogia dei concetti “governo rappresentativo” e “democrazia rappresentativa”, affermando in definitiva che la democrazia rappresentativa è una forma complessa di partecipazione, e sostenendo che è necessario creare un modello di contenimento dei meccanismi di potere che possono sfociare in dispotismo.

numerosi cittadini e, soprattutto giornalisti. Rimarchiamo la densa presenza dei giornalisti perché, nella settimana precedente alla conferenza indetta, il giornale romano “Il Messaggero” ha indetto una vera e propria campagna di discredito nei confronti del Valle, con interviste ad addetti al settore che ne criticavano l'abusività, nonché la sottrazione da qualsiasi pagamento che a loro, invece, è dovuto. È opportuno sottolineare in questa sede alcuni dettagli, prima di passare ad analizzare l'offerta culturale e formativa del Valle Occupato, necessari per carpire alcune delle dinamiche che si intrecciano tra capitalismo–cultura–informazione: *Il Messaggero*, quotidiano romano, appartiene al Gruppo Caltagirone, che si occupa soprattutto di gestione immobiliare. Nei mesi previ alla conferenza stampa, sin era protratta nella Capitale una polemica sulle occupazioni di case popolari e private (di cui molte appartenenti al Gruppo Caltagirone) sfitte: visto il clima di proteste ed indignazione che attraversava il mondo, per la prima volta sembrava che l'opinione pubblica addirittura sostenesse gli indigenti che avevano occupato abitazioni che, per vari motivi, erano vuote da anni. La strategia del giornale emerse chiaramente agli occhi degli occupanti purtroppo con ritardo: quello che al principio sembrava solo un articolo, si rivelò una vera e propria campagna

diffamatoria²⁸². Fu il preludio di quella che sarebbe stata la risposta delle istituzioni alla creazione di un nuovo soggetto giuridico, che avrebbe rappresentato un precedente troppo scomodo e pericoloso: nel gennaio 2014 il prefetto espone il proprio “no” di fronte alla proposta di fondazione. Nell'agosto dello stesso anno, e quasi senza preavviso, il Valle come luogo fisico viene sgomberato, con la scusa di “lavori di ristrutturazione improcrastinabili”. A tutt'oggi (settembre 2015), i lavori non sono iniziati²⁸³. L'offerta del Valle Occupato continua, però, grazie al sostegno esterno e alla cessione di altri spazi. Andiamo però a ricapitolare su quale sia stata la programmazione, ad altissimo livello, che ha animato lo spazio del Valle nei tre anni di occupazione.

²⁸² La sottoscritta partecipava alle vicende del Valle Occupato in differenti momenti. Uno di questi fu nel settembre 2013: il 20 settembre 2013, come sostenitrice nella presentazione della Fondazione Teatro Valle Bene Comune di fronte alla cittadinanza (viva, commossa, numerosa) e alla stampa, (la cui reazione fu altrettanto positiva); poi nel performance configurata durante il *Workshop* sulle “strategie di scrittura urbana” tenutosi nella settimana seguente alla conferenza stampa. Vista la diffamazione protratta dal Gruppo Caltagirone, proprietario solo nella capitale di più di 1000000 di m² di suolo abitabile, si decise di chiudere il laboratorio con una performance proprio di fronte alla sede del quotidiano. L'idea era semplice: scrivere, velocemente, sul suolo l'entità del patrimonio immobiliare del gruppo, spazio “sottratto alla cittadinanza”. Forse complici i microfoni ambientali, la polizia si fece trovare sotto la sede del giornale, per cui la performance ebbe poi luogo nella sede logistica del gruppo: anche lì non tardarono ad arrivare le forze dell'ordine, che chiesero i documenti a tutti i partecipanti presenti (a tutt'oggi non abbiamo ancora avuto notizie sull'evoluzione legale della cosa). Non potendo diffamare né l'offerta culturale, né la manutenzione del luogo fisico, trattato dagli occupanti come un tempio, gli articoli del *Messaggero* sono centrati soprattutto sull'illegalità derivata dal non pagamento di tasse e SIAE. Quello del 19 settembre 2013, giorno prima della conferenza stampa, si può visionare sul sito: <http://spettacoliecultura.ilmessaggero.it/teatro/teatro-valle-siae-fondazione/328158.shtml>

²⁸³ Dinnanzi a problemi di manutenzione e sicurezza al Valle, durante l'occupazione, non si è mai fuggiti, forse più che durante la gestione del comune. *Idem* per ciò che concerne la pulizia: come Barba suggerisce il teatro come “*sanctuary* della metropoli” (Barba, 2000: 55), così venivano trattati gli spazi del Teatro dai comunardi: come un luogo sacro. Così testimonia Katia Ippaso nel suo contributo in *Passione e Ideologia* (2012: 121): “Fino a poco tempo fa Francesco Giro bollava Teatro Valle occupato come centro sociale a cinque stelle. Ora, centro sociale a cinque stelle evoca una cosa di sinistra, di estrema sinistra, una cosa brutta di sinistra, una cosa oscena e sporca. Ma gli occupanti trattano il Teatro Valle come un luogo sacro. Io non l'ho mai visto così lucido il Teatro Valle e lo frequento, appunto, da diversi anni. Lo puliscono, lo lucidano ogni giorno, sono fissati con i problemi della sicurezza”.

5. L'offerta culturale del Valle Occupato: dalla formazione alla co-produzione de "L'Animale Politico Project"

Durante i tre anni di occupazione il Teatro Valle Occupato ha vissuto un momento in cui il suo luogo fisico è tornato ad animarsi, non solo per la presenza costante degli occupanti, sempre intenti a trovare le modalità giuste per restituire il luogo alla città, nonché per convertirlo in una reale centro di ricerca per la ricerca drammaturgica (altro polo di interesse, oltre alla proposta sui "beni comuni"). Altre straordinarie presenze hanno illuminato con la loro esperienza questi tre anni: da Peter Stein, con una conferenza magistrale di cui parla anche Katia Ippaso nel suo contributo in *Passione e Ideologia*; Peter Brook, che con il figlio Simon ha presentato il corto-metraggio *The Tighthrope* e dato una conferenza sul teatro²⁸⁴, ma anche Judith Malina, arrivata da New York per una replica di *The Plot is the Revolution* e che ha voluto cantare con gli occupanti "Bella Ciao"²⁸⁵. Inutile sottolineare che ne abbiamo menzionato solo una minima parte, ma occorrerebbe realmente spazio di cui non disponiamo per abbracciare

²⁸⁴ Peter e Simon Brook hanno entrambi presenziato all'emissione del documentario, in una serata, quella del 12 aprile 2013, a cui la cittadinanza romana ha risposto con una partecipazione degna dei migliori eventi. Una delle modalità introdotte dal Valle occupato nelle serate col pubblico è stato il dibattito tra compagnia e spettatori, sempre successivo allo spettacolo: seduti in cerchio si ponevano quesiti, si cercavano risposte o, semplicemente, si divideva. Anche Peter Brook si è offerto di partecipare a quello che potrebbe essere un reale ecumenismo, al di là del momento spettacolare, in cui ha paragonato l'esperienza di occupazione del più antico teatro di Roma con quella che lui ed il suo gruppo avevano esercitato al Théâtre des Bouffes du Nord a Parigi. Lo ribadisce anche nell'intervista apparsa su *La Repubblica* del 12 aprile 2013, "Spiegherò il teatro ai ragazzi del Valle", consultabile sul sito del quotidiano: http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/04/11/peter-brook-spieghero-il-teatro-ai-ragazzi.html?refresh_ce

²⁸⁵ Judith Malina è approdata a Roma per partecipare alle repliche di *The Plot is the Revolution*, con Silvia Calderoni, Tom Walker e Brad Burgess: il 13 luglio 2015 all'Angelo Mai Occupato, dal 14 -16 al Valle Occupato, nonché ad una conferenza-dibattito aperto alla cittadinanza.

tutto il percorso dei tre anni, corposi ed abbondanti di eventi, incontri, laboratori di formazione. Alle presenze di grandi maestri che sono passati fisicamente nei locali del teatro o che ne hanno sottoscritto e supportato l'esperienza dell'auto-gestione²⁸⁶, si è accompagnata una fitta rete di laboratori sulle maestranze e sull'arte del teatro, nonché le due co-produzioni di cui il Valle Occupato si è fatto direttamente protagonista: “Macello di Giobbe”, condotto da Fausto Paravidino e che ha visto alternarsi negli spazi del teatro laboratori di drammaturgia e messa in scena, sfociati, il 15 ottobre 2014, nella prima al prestigioso “Bozar – Le Palais des Beaux-Arts” di Bruxelles.

A questo si unisce la co-produzione de *L' Animale Politico Project 2011»2068*: percorso la cui scrittura è iniziata con *The Plot is the Revolution*, spettacolo-ponte tra Antigone ed il nuovo progetto. Nel dicembre 2012 al Valle Occupato si tiene un *work-shop*²⁸⁷: *MucchioMisto* è il titolo e vi partecipano giovani scelti tra le numerosissime richieste inviate al gruppo (Roma, Valle Occupato, 10-15 dicembre 2012), la domanda di base è “Where is the Master?”). L'idea iniziale era di lavorare su romanzi di fantascienza di Huxley, *A Brave New World*, e Dick, *A Scanner Darkly*, in cui fosse presente il tema dell'isola, del dentro-fuori, dello sfumarsi nel mondo reale in quello fantastico, ma la scoperta che il titolo di Huxley fosse una frase di Shakespeare catapultò direttamente nel '600, verso quell'ultimo testo del bardo inglese in cui si tratta proprio di temi che possono avere una forte riconnotazione contemporanea, in cui le

²⁸⁶ Citiamo solo alcuni nomi, quelli degli “accademici”: a parte Mattei, Rodotà e Settis, che citiamo in merito alla questione dei “beni comuni”, D. Harvey, É. Balibar, S. Zizek, C. Douzinas, oltre ad un gran numero di artisti di prim'ordine, come Elio Germano, Antonio Rezza e Flavia Mastrella.

²⁸⁷ Al *workshop*, tenutosi negli spazi del Teatro Occupato di Roma, dal 10-15 dicembre, ha partecipato anche la sottoscritta ha partecipato anche la sottoscritta, in qualità di “drammaturga/ricercatrice”: negli annessi una ricostruzione ed un commento sull'evento.

pressioni derivanti dalla colonizzazione imponevano la scrittura di un testo in cui il diverso emergesse come selvaggio: è questo lo spunto su cui elabora Aimé Césaire, il cui testo *Une Tempête* è una riscrittura di quello shakespeariano in chiave postcoloniale: la figura di Prospero viene presentata come personaggio manipolatore, (e Motus lo colloca infatti dietro uno schermo, all'opera nel fare e disfare di un mondo che controlla dal panopticon), in una relazione diversa con col selvaggio Caliban (Cannibale?), in quanto questo non esita a ribellarsi e ad invocare i propri diritti (Césaire ammette di essersi ispirato a Martin Luther King). Il tema dell'isola permane: Motus nel programma di sala espone le coincidenze tra l'isola shakespeariana e quelle su cui molti rifugiati scappano in cerca di una nuova opportunità, in mezzo alla tempesta rappresentata dalla grossa crisi economica e politica che il globo sta vivendo. Citando Sofri, Motus annota che non sono dei disperati: al contrario, bisogna essere carichi di speranza, per lasciare la propria terra, la propria famiglia ed affrontare un viaggio così irto di pericoli. È quello che ha fatto Glen, che è scappato dall'Albania da clandestino per approdare nella propria isola, l'Italia: tempesta per lui ha significato il distacco. Alle loro storie si sovrappone, nella struttura testuale, il discorso sulla propria esperienza artistica, con l'interrogativo ormai costante sul valore politico dell'arte: Ariel – Silvia ed Ilenia – Miranda sono le voci che raccontano realtà come la vita di una compagnia indipendente come quella con cui è “in Motus” da sette anni, la prima; Ilenia come occupante attiva del Valle.

A *Nella Tempesta* segue *Caliban Cannibal*, il cui titolo lascia già presagire su cosa si compone l'immagine-guida e che è stato avviato dopo una laboratorio a Tunisi nel marzo 2013: in una tenda Silvia – Ariel affronta un dialogo con Caliban, interpretato da un giovane dissidente e *blogger* tunisino, Mohamed Ali Ltaief (Dali), che è stato parte delle rivolte della “Primavera Araba” e che si dichiara deluso dall'esito di queste.

Entrambi i progetti hanno una dimensione e connotazione politica forte, con radici ben piantate nell'humus contemporaneo, odierno, in cui le notizie snocciolate ogni giorno dai media sono la molla per girare intorno a temi così dibattuti, e consumati dalla cattiva informazione, con uno sguardo diverso: aprire mondi è uno dei compiti che l'arte può assumersi, oltre che costruire ponti. Se nel primo vengono donate al pubblico delle coperte che verranno poi “girate” verso associazioni umanitarie che le danno agli immigranti della città stessa che ospita lo spettacolo: si sceglie di rapportarsi diversamente al territorio, si invitano gli spettatori a portare coperte, secondo un desiderio di impostare lo scambio scena-sala senza dipendi in scenografie ricercate, ma tornando al riciclo con cui avevano esordito, con una intensità altra, con una consapevolezza maturata in un ventennio di “viaggio”. L'uomo è *zoon politikon*, animale politico, come emerso già in Antigone, in cui la dialettica individuo/polis già prefigurava l'interrogativo presente in quest'ultimo capitolo, in cui si cerca di rispondere alla domanda sulla funzione dell'arte di fronte a certi eventi: il flusso è necessario e l'arte deve farsi strumento per questo transito. In *Caliban Cannibal*²⁸⁸ campeggerà una scritta su un albero posizionato al lato dell'azione inneggiante alla libertà per Gaza, la coperta sarà concettualmente sostituita da una tenda: è lì che Ariel e Caliban incarnano una ricerca testuale in cui ancora l' “Altro” è centro della scrittura. Il viaggio, visto come “resistenza”, accomuna Motus e “Dalì”: il nomadismo è *modus vivendi* di una compagnia sempre “in Motus” , che ha scelto di non avere una dimora fissa (complicando ulteriormente il gioco di parole, potremmo dire *motus vivendi?*), è anche la pratica di vita che la tribù tuareg da cui proviene Mohammed – Dalì – Caliban, che non evita di specificare che in berbero “bait” significa casa e cimitero, ad indicare che il

²⁸⁸ Ci riferiamo all'evento come da noi visionato a Santarcangelo dei Teatri, nel luglio 2014.

movimento per loro è necessario. Un moto che il gruppo affronta con una compattezza caratterizzata dall'apertura, configurandosi come un nucleo che, come "le mat" dei tarocchi, ammette infinite possibilità: "Questo è il nostro modo di essere nel paesaggio artistico... mettere un tappeto, costruire un riparo... Avere comunque una base che ci distanzia, un distacco che sottolinea la nostra identità, senza però chiudere la cerniera. Lasciare aria alla condivisione, all'attraversamento e soprattutto all'accoglienza", dicono nella presentazione dello spettacolo. Creare "Isole nella rete", dunque, configurarsi come approdi. È uno dei propositi per la definizione di una nuova nozione, la nostra, di "teatro politico".

Abbiamo dunque chiuso il cerchio sulla questione dell'autore come produttore", già inaugurata nei capitoli sulle poetiche e che qui torna a manifestarsi con l'inedita proposta degli occupanti del Valle, che non solo chiedono di incunarsi nel processo produttivo, ma ne instaurano uno schema che prevede una apertura e orizzontalità del governo, sgombrando completamente il campo ad ogni possibile ricaduta negli schemi dell'egemonia. Chi detiene nelle proprie mani il potere decisionale sulla cultura e sulla conoscenza, difficilmente lascerà sgombro il campo in favore di una autonomia artistica, per questo l'opposizione dicotomica tra pubblico/privato viene risolta con lo spostamento dell'asse verso il basso.

Nelle conclusioni generali cercheremo di esporre quelli che potrebbero essere i falli di questa proposta, su cui abbiamo riflettuto a lungo.

CONCLUSIONI

Sul “fare teatro politicamente”

Cercheremo di delineare, in queste conclusioni, alcuni punti che avranno l'obiettivo di rintracciare nella pratica del gruppo Motus esposta durante la nostra ricerca quel “modo” del fare teatro politico che ne rappresenta l'essenza. In secondo luogo tenteremo di disegnare un possibile quadro sul sistema teatrale italiano attuale, cercando di definire la nostra nozione di teatro politico, in relazione proprio a questo sistema.

Motus: dal mito di Orfeo a quello di Antigone

Abbiamo attraversato il viaggio di Motus nella scena teatrale italiana, ripercorrendone le tappe decisive sin dagli esordi. Un dato è emerso chiaramente: le istanze politiche del gruppo si sono delineate dapprima nell'ansia sperimentale e nel furore creativo rispetto al linguaggio, posizionandone le opere in un ambito non solo extra-teatrale (ricordiamo che in quell'epoca non si definivano neanche come compagnia teatrale), ma anche ubicandone la poetica e la pratica in quell'area che sin dal primo capitolo del nostro lavoro indichiamo come spazio politico in sé, ossia nella messa in discussione della poetica aristotelica e quindi della *mimesis*. Rifiutare la rappresentazione, principio estetico che rileviamo come uno dei principali mezzi per la conservazione dell'*egemonia*, ci sembra già un collocarsi in una posizione che non richiederebbe altri corollari.

Abbiamo rivelato la vocazione politica del gruppo in quel furore creativo che lo spinge ad interrogarsi su codici e linguaggi, proponendo un teatro che esula da certa linearità narrativa e che si staglia come un tentativo di aprire finestre sul mondo, di porre quesiti: quello che De

Marinis chiama un “teatro di idee”, che “no propone-impone un modo de pensar, sino que más bien empuja a pensar, a reactivar el pensamiento” (De Marinis, 2012b: 603). Teatro di idee quindi, in contrapposizione a teatro ideologico, *quel* teatro di cui nell'introduzione, il teatro la cui definizione artisti e critici rifuggono con sospetto.

Motus quindi fonda i primi lustri del suo percorso riflettendo sui linguaggi, sui metodi narrativi, sul proprio ruolo nel mondo dell'arte: indicativo che chiuda il secolo XX con un intero progetto dedicato al mito di Orfeo, figura dell'artista per antonomasia che col suo canto resiste al dilaniamento delle Baccanti. La sua lettura del mito potrebbe essere paradigmatica di tutta la prima trama che abbiamo cercato di delineare, segmento del nostro vettore in cui l'interrogativo sull'arte ha un ruolo di assoluta preminenza.

È un ruolo che non muta col passare delle stagioni, ma assume altri connotati: in questo senso la figura di Antigone si propone come altro punto paradigmatico che possiamo assumere per interpretare la seconda parte del percorso di Motus, che corrisponde alla terza parte della nostra ricerca. Il proprio ruolo all'interno del mondo dell'arte viene qui ancora indagato, ma cercando di stabilire una dialettica con quello che è il mondo esterno, un mondo dove l'utopia chiede gridando di essere ricercata. In questo senso il collettivo sancisce ancora la sua relazione col mondo, ma è un rapporto che è mutato, conseguenza della continua tensione che il gruppo applica alla propria pratica: “si passa da una fase in cui si cerca di interpretare il mondo ad una fase in cui si cerca di cambiarlo”, affermiamo evocando ancora Brecht.

E proprio Brecht ci riporta al secondo nodo tematico che vogliamo riportare in queste pagine. Nonostante il rapporto con gli autori sia cambiato nella traiettoria che stiamo trattando, scegliendo di prescindere in modo sempre più chiaro, è opportuno stabilire due questioni riguardanti

proprio la scelta degli autori e dei riferimenti da cui si innescano le strategie di scrittura. Abbiamo visto, infatti, che sin dagli esordi l'esercizio di Motus si caratterizza per una visione costantemente rivolta al contemporaneo, nonché per le assurdità e le oscenità che da questo sguardo emergono. Questo con il supporto di “compagni di viaggio” che si manifestano nel panorama artistico e culturale proprio per l'impronta fortemente critica della loro indagine: da Ballard a Baudrillard, da Bacon e Deleuze, a DeLillo e Pasolini, la scelta degli autori su cui lavorare è già indicativa della dimensione in cui il gruppo lavora.

Scelte che si configureranno ancora più esplicitamente negli ultimi lavori, in cui non solo si decide di rielaborare miti e personaggi (Antigone e Calibano) fondanti della nostra tradizione, ma si espone un manifesto programmatico delle proprie intenzioni già nell'orientamento della riscrittura su cui edificare la propria versione. Nel caso di Antigone si ruota intorno al mito creando un forte rimando al testo brechtiano, che si caratterizza, rispetto a quello sofocleo, per la forte impronta ideologica. *La tempesta* shakespeariana poi, sarà attraversata con la lente post-coloniale di Césaire: il personaggio di Calibano serve al gruppo per sancire un riflessione sulla “alterità” che ci conduce direttamente alla prossima questione.

“Non invadiamo. Siamo invasi”

Scegliamo come titolo di questo breve paragrafo un'espressione che il gruppo utilizza per descrivere la propria esperienza nel deserto tunisino. Immersi tra la gente che guarda con un po' di sospetto e un po' di

ammirazione, i “componenti della spedizione” si lasciano contaminare senza protagonismi. È un atteggiamento che rileviamo in filigrana in tutto il cammino esposto e lo additiamo come forte indicatore della dimensione politica in cui Motus lavora.

Si tratta, infatti, di un condotta che rivela come si ubichi rispetto agli incontri che via via hanno caratterizzato e contaminato la propria strada, imprimendole direzioni forse mai auspicate. È indicativo di quella che riteniamo sia una delle eredità più feconde del Novecento: l'incrocio tra arte e vita. Il teatro viene vissuto come strumento conoscitivo, mezzo con il quale operare un cambiamento non solo della società, ma del proprio mondo interiore. Parliamo di quel “lavoro su di sé” di cui tanti si dichiarano teoricamente epigoni ma che realmente pochi possono esibire nella pratica.

L'incontro con Genet e Pasolini, con i bambini dei campi rom, con gli abitanti delle periferie, con i giovani che cercano di combattere la noia imposta dal vuoto degli spazi che li circondano con la creatività, non si rivelerà privo di conseguenze, sarà anzi determinante per far scattare meccanismi altri. Prima di cambiare il mondo bisogna rendersene degni.

“Una certa coerenza tra contenuti e metodologia”

Dopo il MucchiMistoWorkshop a Roma, di cui annettiamo un *report*, Paola, una delle partecipanti, afferma: “ho notato una certa coerenza tra contenuti e metodologia”. Effettivamente il laboratorio era intriso di domande sul politico (“Where is the master?”), la dimensione politica emergeva in più nei contenuti, nella ubicazione (il Teatro Valle Occupato), nel progetto all'interno del quale l'*atelier* veniva a configurarsi (*Animale Politico Project 2011_2068*).

Ebbene, quando parliamo di teatro politico col tentativo di creare una nostra definizione del termine ci riferiamo soprattutto all'atteggiamento di Motus durante il *workshop* in questione, che è uno specchio di quella che è l'impronta del gruppo in tutte le sue composizioni. La dimensione realmente collettiva della scrittura, l'assenza di gerarchie, primedonne e dittature durante il processo creativo, l'importanza di incontri e abbandoni rivela quello che per noi dovrebbe essere uno dei nodi essenziali in una definizione riferita alla politicità del teatro.

Ha senso definire così la propria opera quando si lavora con contributi statali ottenuti tramite tessere e favori di partito di cui si cerca esplicitamente e non di tramandare l'ideologia? Ha senso parlare di subalternità o teatro popolare, "per tutti", quando ci si muove in un ambito governato da *élites* che tentano e ritentano di mantenere la propria supremazia? E che dire dell'atteggiamento divistico di tanti registi che lavorano su Brecht mantenendo poi gli schemi produttivi su livelli che non si rinnovano dall'Ottocento? Potremmo continuare menzionando aneddoti con protagonisti personaggi che trattano i propri attori come subordinati, o con altri che per paura di perdere il proprio potere emarginano i più talentuosi, meccanismi purtroppo tipici del nostro panorama, ma scegliamo di creare una critica costruttiva e di ridurre al massimo la polemica.

"Possono parlare i subalterni?"

Tentando di circoscrivere la suddetta polemica ad uno spazio il più ridotto possibile, non possiamo però non fare una piccola considerazione sul tema della subalternità. Abbiamo accennato alla famosa diatriba

innescata da Sartre, che accusava Vilar di non proporre un “teatro d'arte” realmente per tutti, in quanto il pubblico del suo TNP era fondamentalmente di estrazione piccolo-borghese (intellettuali e studenti *in primis*). Purtroppo però Sartre non si preoccupava altrettanto del pubblico delle sue opere che, spesso popolate da figure marginali, venivano messe in scena nei teatri più *chic* di Parigi.

Torniamo su quest'esempio per ricollegarci ad una questione a cui abbiamo già accennato durante la nostra ricerca: discorso e potere sono inscindibilmente legati e, come rileva Van Dijk nelle sue ricerche, e Spivak conferma, il subalterno viene esplorato nella nostra produzione testuale ed artistica purtroppo con un handicap, che però non gli appartiene direttamente. È un handicap strutturale, che viene dall'alto: si parla tanto di “teatro popolare”, teatro “per tutti”, ma in realtà chi gestisce i teatri? Chi mette in scena *L'Opera da tre soldi* di Brecht al Piccolo?

Ebbene Motus comprende questa dinamica e, seppur non rientri la sua risoluzione tra gli obiettivi primari del suo operare, cerca almeno di appartarsene. Non possiamo dire che entrare nei campi rom e dare le proprie telecamere in mano ai bambini che li abitano sia un gesto con cui si dà voce al subalterno (le immagini girate dai bambini appariranno nei due progetti al centro del VI capitolo), ma è un gesto d'amore che implica una certa politicità. È in questi piccoli dettagli che si può rilevare una vocazione politica che esula da facili postulati ideologici.

Da “isole nella rete” a “isola come approdo”

Se ripercorriamo la teatrografia di Motus guardando le locandine soprattutto nell'appartato dedicato alla produzione, un dato emergerà chiaro: la traiettoria si disegna seguendo una parabola che inizia nei

festival alternativi e negli spazi non deputati al teatro istituzionale (Link e Interzona), si “erge” attraversando la Biennale di Venezia (con *Rooms*) e la commissione da parte del TNB di Rennes (progetto *Pasolini*), per poi arrivare alla co-produzione col teatro Valle Occupato di Roma, *Nella Tempesta*, in cui il gruppo ringrazia realtà come il “comitato per la case popolari” della capitale. È chiaro che il vettore appena disegnato è indicativo di un elemento ben chiaro: dopo il debutto si cerca di crearsi un metodo proprio, che sfocia in un'estetica in cui la padronanza dei mezzi utilizzati dà luogo a spettacoli di grande qualità, permettendo alle opere una circuitazione non più marginale ma che entra con prepotenza negli schemi della cultura “alta”, quella più elitaria, per intenderci. Poi si sceglie di posizionarsi in uno spazio più estremo, chiaro sintomo della direzione assunta dalla compagnia, che ormai non disdegna più un ruolo politicamente ben determinato.

Si compie un passaggio quindi: prima tappa è quella delle “isole nella rete”, etichetta con cui le giovani realtà romagnole nel decennio dei '90 vengono nominate in più sedi del nostro lavoro. Cercando di disegnare un'immagine a cui ricorrere, ci viene in mente una sorta di insieme appartato dal sistema teatrale che le include: “isola” qui assume il senso etimologico che ne definisce semanticamente lo stato, ossia isolamento rispetto a qualcosa. Nell'ultimo tramo il gruppo stesso si riappropria della nozione: col progetto su Shakespeare inaugurato col *workshop* al Valle l'immagine-guida dell'isola sarà molto presente, questa volta però si vuole delineare come approdo. Motus chiede al proprio pubblico di portare delle coperte che saranno poi donate alle piattaforme per i rifugiati delle varie città in cui si replicherà lo spettacolo ed è un elemento di non secondaria importanza. *Caliban Cannibal* è quasi interamente agito in una tenda: ma è una tenda con la cerniera aperta, indicativa del posizionamento che il gruppo vuole stabilire col mondo esterno. Da una parte il nucleo Motus, in

costante lavoro sui propri progetti, dall'altra il mondo a cui si vuole guardare ad a cui ci si vuole predisporre con un atteggiamento d'apertura che in passato si determinava nella dialettica con i linguaggi e che adesso chiede di essere "reale, sempre più reale".

In questo senso Motus potrebbe rivelarsi come una T.A.Z.: zona autonoma artisticamente, auto-gestita lontano da imposizioni politiche ed economiche, temporale nel senso che non ha un luogo fisso, ma fluisce nomadicamente tra spazi fisici e culturali, senza radicarsi in nessun contesto che ne possa definire e circoscrivere le istanze. Ma soprattutto fautrice di "un terrorismo poetico" che cerca di intervenire nel conflitto che sta alla base del mondo odierno con un occhio critico che si propone di costruire, oltre che frantumare. Approdo, appunto.

Sul teatro come pubblico servizio. O come "bene comune"

Abbiamo cominciato la nostra indagine ubicandoci in un luogo preciso: la "festa" rappresentata dalle Grandi Dionisie dell'Atene periclea. Da questo breve approfondimento sono emersi un paio di elementi: in primo luogo, e questo ci riporta all'ultimo capitolo e alla fondazione del Piccolo a Milano (al "caso Apollonio", nella fattispecie) la questione dell'autonomia dell'arte e dell'*egemonia*. Presupporre un teatro politico che goda di finanziamenti statali o che dipenda da giunte comunali o regionali è una mistificazione. La storia ha lo dimostrato: le classi dirigenti si servono dell'arte per perpetrare un discorso che sia a loro funzionale.

Il teatro ha però cambiato i suoi connotati nell'ultimo secolo: da luogo in cui la comunità si rivela a se stessa è diventato luogo in cui l'*élite* si riunisce per concretizzare la propria marginalità rispetto alla comunicazione di massa che oggi è ormai assunta da cinema e

televisione. A questo proposito è veramente interessante la dicotomia che Locatelli stabilisce nel suo già citato studio tra marginalità e marginalizzazione: la prima è un valore, quando si considera il fatto teatrale come luogo intimo dove il gruppo della cittadinanza si rivela a se stesso, diventando realmente coro, la seconda rappresenta l'ennesimo fallo strutturale in cui il teatro è incappato da tempo (2015: 169-170).

Perché la vera deficienza del teatro odierno risiede nel fatto che con l'arrivo di cinema e tv si è appiattito con sempre più grave peso dalla comunità di riferimento. A questo proposito leggevo tempo fa un'intervista di Peter Brook in cui diceva che questo è il problema reale oggi: la gente non riconosce più nel teatro il luogo in cui la comunità si rivela a se stessa. Le mura che lo circondano sono metaforicamente sempre più spesse e nell'immaginario collettivo frequentare i teatri è ritenuto un atto elitario. Perché è vero che il suo linguaggio non è accessibile ai più: la crisi della rappresentazione e la messa in discussione delle coordinate aristoteliche, parallelamente all'intensificarsi dell'espansione degli audiovisivi nella quotidianità della massa, lo hanno relegato ad uno spazio che purtroppo si definisce marginale nell'accezione negativa che Locatelli propone.

Che soluzione oggi si potrebbe proporre rispetto a questa questione?

Potremmo parlare di rifondazione totale del nostro sistema teatrale e dei meccanismi di sovvenzionamento (perché, lo abbiamo detto, i soldi per la cultura si spendono, ma sono fiumi di denaro mal elargiti), entrando nel merito di un dibattito che potrebbe rivelarsi fecondo, ma non in questa sede.

Un punto però opportuno evidenziare: ricorrendo ancora alle considerazioni di Locatelli sulla necessità o meno del teatro oggi (considerazioni che peraltro condividiamo in pieno) si ricorda il problema dell'educazione (2015: 167-170). La vera soluzione al problema risiede qui: prima il teatro faceva capo al Ministero dell'Educazione e questo è già

indicativo della valenza pedagogica che assumeva nella società. Oggi si dovrebbe cambiare per intero la politica culturale e spingere il teatro sempre più fuori dai suoi luoghi deputati. L'animazione teatrale entra in scuole e carceri e in contesti di disagio, rendendo i suoi fruitori realmente partecipi di quella comunione che si instaura nel momento dell'azione. I ragazzi vanno educati fin da piccoli a godere degli spettacoli e questo è evidente quando si va a teatro: non esiste una trasversalità del pubblico, almeno a livello culturale. A teatro ci vanno soprattutto gli addetti ai lavori, giovani o vecchi, poveri o ricchi che siano. Sarebbe quindi necessario inculcare nella gente l'idea che andarci non è privilegio riservato a pochi, che la ricezione può essere ampliata ad un pubblico vasto senza bisogno di essere intenditori. Creare un sostrato di cultura teatrale che nasca già nelle scuole dovrebbe essere al primo posto tra gli obiettivi di chi si propone di cambiare il nostro sistema teatrale.

Spostare l'asse che rende lo spettatore solo come assistente ad un atto e non come partecipante sarebbe un altro punto: venticinque secoli fa si delineava il passaggio dal rito al teatro che oggi sfocia in una degenerazione dell'arte vissuta solo come intrattenimento. Da evento di tipo *liminale*, in cui la comunità elaborava collettivamente i suoi simboli con l'obiettivo del bene comune ad evento *liminoide* totalmente distorto, in cui sono pochi a gestire il capitale simbolico con una tensione rivolta verso la produzione di opere di tipo "gastronomico", volte ad occupare il tempo dei fruitori o al massimo verso la trasmissione di valori che vanno appannaggio delle classi dirigenti per cui gli intellettuali lavorano. E non ci inoltriamo nel discorso dei profitti economici derivati da questa mercificazione dell'arte.

Questo punto ci riporta all'occupazione del Valle e alla proposta di teatro come "bene comune", per il bene comune aggiungeremmo: porre la questioni in termini giuridici di gestione del patrimonio collettivo delle

conoscenza è stato un grande risvolto di questa esperienza, che ha messo l'accento sull'inutilità della dicotomia pubblico/privato e ha spostato l'asse della gestione verso il basso, proponendone un esercizio aperto e ripartito orizzontalmente. A questo proposito è opportuno segnalare alcune considerazioni su quest'esperienza che mi sembrerebbe proficuo annotare in questa sede. Sono riflessioni che hanno occupato tanto del mio tempo in questi ultimi anni. In primo: la gestione di un teatro come bene comune, con tutte le implicazioni giuridiche che ha implicato, mi è sembrata una dei più fecondi approdi degli ultimi anni. Anche l'apertura del teatro alla città, la sua restituzione alla cittadinanza poteva sfociare in un risvolto molto proficuo. Il problema è che si opera sempre un taglia trasversale: si può realmente auspicare al fatto che la gente dalla periferie venga a frequentare un teatro geograficamente così centrale? E lì forse era necessario portare fuori il teatro, instaurare un dialogo fisico con la marginalità. Forse in controcorrente con gli scopi del Valle Occupato, che voleva proporsi come polo di sperimentazione drammaturgica, non come luogo dai rivolti "sociali". Ma questo è un problema legato proprio a quel elemento così elitario del teatro che non ci stanchiamo di ribadire.

Ma il teatro è necessario ed un teatro dalla vocazione realmente politica dovrebbe proporsi di esserlo per tutti, non solo abbassando il prezzo del biglietto: è il corpo a corpo che ne definisce la genetica, per cui è nella fruizione collettiva che va ricercata la dilatazione della sua portata.

Sulla gestione partecipata: anche questo rappresenta un punto che ha impegnato la mia riflessione a lungo. Giusto proporre una pratica orizzontale, condivisione dei saperi. Ma forse sarebbe appropriato che si cercasse un sistema di turnazione degli attori in gioco, per evitare quella radicalizzazione che inevitabilmente porta ad attaccarsi ai luoghi, cadendo nella contraddizione che ne vorrebbe l'apertura. Come una T.A.Z. il nucleo che occupa e gestisce un posto come un museo o un teatro, vero fautore

di un terrorismo poetico e creativo, dovrebbe scomparire e ricomparire in un altro luogo fisico, per mettere a disposizione la propria esperienza senza il rischio, che è reale, di attaccarsi al potere.

Apertura della ricerca

Questo lavoro ci ha permesso di attraversare vent'anni della nostra storia teatrale, accarezzando poetiche, ambiti e discipline diversi tra loro e permettendoci di entrare in un tema che ci interessava fortemente. Chiuso questo capitolo sarebbe altrettanto interessante aprirne un altro. Innanzitutto con lo studio delle ultime opere, quelle che qui non sono state approfondite per ovvi motivi logistici: *The Plot is the Revolution* e *Animale Politico Project*.

Sarebbe molto proficuo creare anche una comparazione tra nuclei tematici più circoscritti: analizzare il progetto *Antigone* con un parallelismo con altre messe in scena di compagnie non solo occidentali, per eviscerare realmente il tema delle Rivolta e della dissidenza nella sua portata globale.

A questo proposito anche la rilettura di Shakespeare e de *La Tempesta* operata da Césaire potrebbe costituire il nucleo di un altro studio, soprattutto se si prendessero in esame produzioni provenienti dal Sud del mondo: una reale prospettiva post-coloniale dovrebbe uscire dai confini teorici del nostro teatro, impostato metodologicamente sempre su schemi che si orientano solo verso il canone occidentale e che riservano la dissertazione inter-culturale alle forse già consumate linee di ricerca orientate verso il teatro erede di Artaud e quello definito antropologico. Creare una cartografia che metta sullo stesso piano Motus e compagnie argentine o africane sarebbe realmente una buona eredità

dell'impostazione generale di questo lavoro.

Allo stesso modo anche una cartografia del teatro politico attuale che tenga in considerazione realtà differenti per impostazione metodologica, linguaggi e discorsi, nonché per provenienza geografica potrebbe rivelarsi come un utile proseguimento del nostro studio.

ANNESI

1. MucchioMistoWorkshop

Roma, Teatro Valle Occupato, 10-15 dicembre 2012

Nella settimana tra il 10-15 dicembre 2012 Motus organizza, in collaborazione col Teatro Valle Occupato di Roma, un *workshop* da cui prenderà il via il progetto Animale Politico. Il *workshop* è gratuito e offre la possibilità, per chi non risieda a Roma, di essere ospitato all'interno del teatro, motivo per cui alla "chiamata" rispondono circa duecento persone, tra cui i Motus devono sceglierne solo quindici. Per il gruppo è così difficile fare una selezione che decide di sdoppiare il laboratorio in due fasi con quindici partecipanti ciascuno: un primo gruppo, più eterogeneo, ed un secondo formato soprattutto da persone con esperienza nell'espressione corporea.

Si chiede ai partecipanti di leggere previamente dei testi: *La tempesta* di Shakespeare, *A brave new world* di Aldous Huxley, *Un tempête* di Aimé Césaire, *A scanner darkly* di Philip Dick. I testi scelti hanno tutti una connessione col tema dell'isola e del dentro – fuori.

Ebbene: faremo in questo breve testo finale solo una ricognizione grafica degli esercizi proposti da Motus, con considerazioni finali, poiché la nostra partecipazione al laboratorio, in qualità di ricercatore-drammaturgo, non ci ha permesso di trascrivere perfettamente tutte le osservazioni scaturite dai partecipanti.

10.12.2012

Riscaldamento e *training* fisico. Esercizi di presentazione.

I esercizio:

“Cosa porteresti su un'isola?” scegliere tre oggetti.

“Cosa ci ha portati sull'isola?” La tempesta: sarà questo per adesso la guida del nostro incedere: per cui costruiamo dei personaggi, con parole e suono. Non deve essere reale o personale, o vissuto, ma immaginario, per cui avanziamo producendo dei suoni e movimenti che descrivano fenomeni atmosferici.

Il gruppo esegue, Motus interviene: non sovrapporre i frammenti, ma cercare di costruire un puzzle.

Secondo passo:

Si aggiungono due microfoni. Al primo va chi vuole descrivere la tempesta ed il paesaggio, al secondo ci si può fare riferimento ai testi che si portavano come lettura previa.

Terzo passo:

Si aggiunge un cerchio bianco al centro del pavimento: dentro va chi fa, fuori resta chi vuole pensare all'azione. Il cerchio è come una pagina bianca.

Interviene Motus: “Quello che succede al microfono non deve essere descritto col corpo, il SEGNO NON DEVE COINCIDERE”.

Quarto passo:

Apparirà una telecamera: il grande occhio che controlla.

Daniela avverte i ragazzi che l'entrata della telecamera cambierà le dinamiche, fare attenzione.

Il esercizio:

Al primo microfono la Tempesta.

Al secondo impressioni proprie: (qualcuno parla del vecchio testamento, un'altra legge il meteo, qualcuno esclama "l'inferno è vuoto e tutti diavoli sono qui, qualcun'altro dice "ho bisogno di un brain storming").

Stop: "Cercare di pulire i movimenti dentro al cerchio. Non possiamo fare finta che qualcuno non ci sia".

III esercizio:

Costruire una cartografia sul cerchio bianco: "non è solo una superficie, portare oggetti"

Qualcuno porta una bici: "è di Ariel, perché ha le piume"; una sorta di radar: ancora di Ariel, "è la sua voce"; documenti d'identità: di Miranda, "perché ha perso l'identità"; poi un bastone per Calibano, "per difendersi"; occhiali, cartine e tabacco: tutto per Ariel.

La giornata finisce: si commenta.

Motus fa un'altra consegna ai partecipanti: visto che il laboratorio è di pomeriggio, domattina prima di arrivare al Valle andare in giro per la strada e chiedere a chi si vuole: "Where is the master?", "Chi è il tuo padrone?". Si pupo registrare come si vuole, tutti useranno il cellulare.

11.12.2012

I esercizio:

Al primo microfono scorreranno le voci a cui è stato chiesto: "Where is the master?"

Al secondo lettura dai testi

Ancora il cerchio bianco: “se sei d'accordo con l'azione entri, se non sei d'accordo rimani fuori”.

Cercare di formare dei grafici col corpo.

Ai lati della scena ci sono due computer su cui si può scrivere da un lato dati, statistiche o descrizione di ciò che succede; nell'altro si può entrare in una dimensione più poetica, riflettere su ciò che sta succedendo nel cerchio e sui testi letti.

Dopo l'esercizio emergono delle domande riflessioni:

- I bisogni fisici sono un padrone?
- Le domande sono state fatte alla Garbatella: quanto si intuisce?
- Il padrone è un'entità palpabile?

Qualcuno dice che è fluido, come la nostra identità.

Qualcun'altro aggiunge che il padrone è un'illusione mentale, di chi ha paura di essere libero. “Mi incuriosisce di più chi ha paura della libertà”. “C'è un padrone dell'officina, ma non del ragazzo che lavora lì”, aggiunge qualcun'altro.

- Fare teatro può essere considerato un padrone? “È un sogno, è molto facile cadere vittima dei sogni...ti scavalca, ti annienta, ti annichilisce”.

Il esercizio:

Si divide il gruppo in quattro gruppi più piccoli, che lavoreranno su ogni personaggio, cercando di farne emergere i tratti essenziali legati all'identità e alla biografia.

Contemporaneamente si riflette sul processo creativo che ha portato all'azione, sotto forma di intervista improvvisata dagli stessi.

12.12. 2012

I azione:

Tenendo i quattro gruppi del giorno precedente, entrano a turno quattro persone che faranno un esercizio tipo *contest hip-hop*. I loro nomi appariranno sullo schermo.

Essendo trasparente Ariel può intervenire quando vuole (ma uno alla volta). Prospero darà le indicazioni.

Motus suggerisce: cercare di cambiare tra una improvvisazione e l'altra, cambiare linguaggio.

ULTIMO ESERCIZIO (sfocerà in un piccolo evento a cui assisteranno i presenti al Valle)

Si dividono tutti a coppie (scelte da Motus) e lavoreranno su due personaggi.

Si utilizzeranno la telecamera e i due computer. Si possono cercare informazioni su youtube (ma non ci sarà audio).

Motus consiglia: ragionare sul punto di vista.

Il primo laboratorio termina con la visione dei lavori emersi.

Si discute alla fine sull'esperienza: la maggior parte delle osservazioni riguarda l'esperienza al Valle, tra le mura del teatro occupato.

Qualcuno esclama: "ho notato una certa coerenza tra contenuti e metodologia". Da qui il titolo di uno dei paragrafi delle nostre conclusioni.

13.12.2012

Secondo gruppo

Gli esercizi che si propongono sono gli stessi dell'altro laboratorio, ma con un *focus* maggiore sui personaggi shakespeariani.

14.12.2012

I azione:

Si forma un cerchio: si chiamano due nomi alla volta, escono i due personaggi: è un esercizio di continuazione del riscaldamento, per capire possibili relazioni.

Il azione:

Creare gruppi di 3-4 persone, legati a un personaggio.

Si può uscire dal teatro e scegliere un posto da fotografare, che sia lo scenario di un personaggio.

Nota: è stato tolto l'invito a fare interviste sul padrone, si va più verso la creazione dell'evento.

15.12.2012

Riscaldamento

I azione.

Creare una intervista sul personaggio, una sorta di minibiografia

immaginaria.

Se qualcuno ha degli elementi nella propria biografia che si avvicinano al personaggio, si possono inserire nel lavoro. Non c'è un protagonista, pensare in collettivo.

I due schermi possono essere usati come materiale per la scrittura (con materiali propri, presi dai testi suggeriti, da altri testi). Si può scrivere inserendolo nella performance o come semplice report.

I gruppi vengono nuovamente decisi da Motus:

Prospero: tre persone

Ariel: due gruppi da tre persone

Caliban: un gruppo da quattro persone

Miranda: quattro ragazze

Alla fine del secondo *workshop* si commenta sui tre giorni.

Il giorno dopo commenterò con Silvia Calderoni su cosa pensano dei questa settimana: emerge la sensazione che sarebbe stato meglio lavorare ad un solo gruppo, perché quando la dinamica prendeva velocità si è dovuta interrompere.

Personalmente sono d'accordo con Paola, ho notato una coerenza tra i contenuti politici ("Where is the master?") e la metodologia: nessuno dei Motus si è mai posto al di sopra, il loro atteggiamento è stato sempre di discreta partecipazione.

2. Contributo di Daniela Nicolò in *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*²⁸⁹

Questo testo giunge in ritardo... Avevo già scritto, ma queste ultime due settimane sono state densissime di nuove esperienze, che ci hanno profondamente coinvolto e trasformato... Siamo appena tornati da Milano dove (oltre ad aver presentato *Iovadovia* al Pim Off) abbiamo preso parte all'occupazione di un nuovo spazio da parte di artisti e attivisti: un grattacielo in via Galvani, (il proprietario è Ligresti!) speculare al Pirelli... Si chiamerà Macao, nuovo spazio "restituito" alla città, bene comune da colmare di proposte per le arti sceniche, ma non solo... Se ne parlerà a lungo perché da ora in poi la geografia culturale di Milano muta radicalmente. Siamo stati lì, ad affiancare questa azione smisurata, e, il secondo giorno di occupazione, dopo aver ripulito un'area dismessa del primo piano, la sera vi abbiamo ambientato una performance, un'ulteriore Antigone "contest" *Motus vs Macao*, fra le macerie della speculazione edilizia Milanese e un pubblico rinnovato ed entusiasta, misto e ben lontano da quello dei teatri/salotto-bene di una certa Milano assopita... Abbiamo deciso di contribuire così, donando una azione, un nuovo "atto pubblico" da ambientare in quello spazio incredibile, nonostante la luce esterna, il vociare continuo delle persone che continuavano a confluire, la corrente elettrica volante... Esserci con il nostro fare. Artistico.

Forse questa è già una sufficiente declinazione di come per noi arte e

²⁸⁹ Casi, S., Di Gioia, E., (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Bologna, Teatri di Vita,, 2012, pp. 200-203.

politica si interlacciano: di quanto è impossibile “separare” il teatro minoritario che ci ostiniamo a continuare, dai fatti del mondo. una impossibilità che si è insinuata come malattia, ossessione, o meglio impegno, che ogni giorno ci fa scoprire qualcosa di nuovo, ci accende di stupore. In un certo senso *il teatro è stupefacente*. E lo scrivo usando la doppia valenza della parola: come *Aggettivo (e participio presente di stupefare)*, cioè: «*ciò che desta stupore, – dal latino stupefacere – ovvero far stupire, riempire di stupore, di attonita meraviglia*»... Per poi spingermi a intenderlo anche come *Sostanza*, quindi *Nome*: «*sostanza naturale o sintetica che, anche a piccole dosi, agisce modificando lo stato di coscienza e lo stato emotivo che, nell'uso ripetuto, determina una condizione di sofferenza somatica e psichica, che si traduce in una condizione di dipendenza, inducendo inoltre nell'organismo una progressiva assuefazione (nel senso che il conseguimento dell'effetto voluttuario richiede l'assunzione di sempre maggiori quantitativi di sostanza, progressivamente sempre più tollerata dall'organismo stesso)*».

Avevo scritto queste note in viaggio, su un aereo, dopo più di 20 giorni di tournée fra città estere, ambienti, persone, lingue, pubblici sempre diversi. E questo è l'altro versante del nostro operare: muoverci continuamente da un contesto all'altro, dalla polvere del gigante building appena occupato, o meglio “liberato”, ai palcoscenici di grandi Festival internazionali. Voli e ti sposti e pensi al continuo mutare e intanto scrivi per un nuovo progetto...sempre in tensione, sempre con i sensi accesi, superattivi. E senti che non stai più vivendo una esistenza “normale”: la percezione del tempo e dello spazio è perpetuamente *alterata*, distorta, vivi, partecipi il mondo alimentato da una energia che si autorigenera, un propellente derivato dagli incontri improvvisi, dai cambi di ritmo dello stare nelle cose, fra le cose, con le cose, per citare ancora il nostro amato Pier Paolo Pasolini. Il teatro ti riempie di stupore e se viene a mancare piombi

immediatamente in uno stato di “sofferenza somatica e psichica”... E allora provi a fare di tutto per riaccendere la visione, “sconvolgere” le prospettive e carpire le ferite, i nodi, le risorse a cui poter dedicare nuove avventure, nuovi “progetti” (così li chiamiamo), nuovi spettacoli dunque... Anche se spesso la parola spettacolo non basta proprio rispetto a quella ricerca di meraviglia che solo l’atto creativo innesca: ma dove trovarla? Per noi esplose nell’impatto con il reale. La meraviglia, quel crogiuolo di sentimenti che ti tiene sveglio, che ti fa dimenticare la stanchezza, che ti succhia e ti dà forza di compiere cose che non avresti mai immaginato... Adesso, più di ogni altro momento dei nostri vent’anni di “dipendenza”, cerchiamo di non essere “assuefatti”, perché il pericolo è questo, schiavitù, ripetizione... Allora per mantenere vivo lo stupore che scaturisce dal fare, dall’inventare nuove forme o linguaggi, la strategia è dirigersi verso l’inaspettato, lo straniero, il diverso da te, rischiando lo smarrimento nel confronto, nello scambio con altri mondi, nell’esperienza attiva, nella “vita activa” per citare la Arendt... E il contatto non può non coniugarsi con un’altra parola: politica.

Quindi sì, *il teatro è politico*, o meglio può e forse *deve* essere politico per sfuggire all’assuefazione, alla dipendenza solipsistica che tende a originare in chi lo fa ha bisogno di sporcarsi del mondo, di scendere a patti con il “fuori” per incidere su chi lo fa e chi lo vede e, prima di ogni altra cosa, rompere la barriera fra chi fa e chi vede... A fine aprile abbiamo “abitato” l’Angelo Mai di Roma con *Mucchio Misto*, un “atelier del fare e vivere insieme”. un esperimento/dono per un luogo indipendente in cui crediamo e che vogliamo sostenere, mai tentato prima: abbiamo invitato 16 giovani performer e altri artisti-amici a vivere gli spazi interni ed esterni del Centro culturale autogestito costruendovi delle dimore in cui vivere, dormire e invitare anche gli spettatori: la sera lo spazio si apriva al pubblico, che non assisteva a un “saggio” da laboratorio, ma si spostava

da una dimora all'altra, coabitando le piccole costruzioni realizzate con materiali di recupero dagli artisti, per ascoltare le loro esperienze e riflessioni, rispondere alle loro domande, in una dimensione intima, informale... di "arte incolta e spontanea". Una esperienza comunitaria di cooperazione e riflessione sul fare artistico che si è magicamente realizzata in un'atmosfera di serenità e rispetto reciproco, senza competizioni o protagonismi. Ne è nato un blog www.mucchiomisto.blogspot.it in cui i partecipanti continuano a riversare approfondimenti e noi ne traiamo linfa vitale per il nuovo spettacolo che si intitolerà, non certo a caso, *animale politico*. Anche questo titolo denota l'operazione, non ci sarà un testo di riferimento, ma un tema, una citazione: quando Aristotele dice che gli uomini sono più politici delle api, non vuole dire che essi sono più socievoli, bensì che posseggono anche altre qualità. Gli animali politici si distinguono da quelli socievoli per il fatto di avere un'attività comune. Foucault ha osservato che «per millenni l'uomo è rimasto quel che era per Aristotele: un animale vivente e inoltre capace di una esistenza politica... *invece l'uomo moderno è un animale nella cui politica è in questione la sua vita di essere vivente...*»...*È in questione la sua vita di essere vivente*, e di "artista", aggiungiamo... a costo di essere retorici. Questo impegno, questo imperativo categorico da sempre, in forme più o meno esplicite, ci induce a non fermarci e chiudere gli occhi.

Ci sentiamo "delusi ma non rassegnati" come scriveva Paul Goodman: il nuovo progetto in cui si iscrive *animale politico* si intitola *Making the plot_Motus 2011>2068* e l'ironico slancio futuro che lo connota segnala che per noi è forse iniziato un processo di non ritorno, che ci scaglia dentro punti caldi del pianeta, per captare forze telluriche e accumulare energie necessarie a vivere «in un mondo in cui non ci si può adattare e a cui non si può rinunciare... *As citizens, as society-makers*».

BIBLIOGRAFIA

1. Teatrografia di Motus²⁹⁰

Stati d'Assedio

Regia: Enrico Casagrande, Daniela Nicolò. Musiche: Roberto Galvani. In scena: Alessandra Carlini, Enrico Casagrande, Emiliano Ceccarini, Daniela Nicolò, con le partecipazioni di Marco Bertozzi, Mimmi Bertozzi, Riccardo Maneglia. Rimini, Cortile degli Agostiniani.

Strada principale e strade secondarie

Ispirato a Paul Klee e Samuel Beckett. Regia: Enrico Casagrande. Musiche: Fernando Del Verme, Domenico Filizzola, Coco. In scena: Emiliano Ceccarini, Daniela Nicolò, Francesco Riccioli. Forlì, "Festival Sogni Onomatopeici", Palestra di Piazzale della Libertà.

Ripartire da lì (1992)

Regia: Enrico Casagrande, Daniela Nicolò. Musiche: Fernando Del Verme. In scena: Emiliano Ceccarini, Daniela Nicolò, Francesco Riccioli, Alan Crescente. Ravenna, "Rassegna in centro c'è spettacolo", 16 settembre '92.

Sistemi Rudimentali performance/videoinstallazione

Regia: Enrico Casagrande, Daniela Nicolò. Musiche: Fernando Del Verme. In

²⁹⁰ Teatrografia di Motus: le date del debutto non specificate non sono state trovate in nessuna teatrografia consultata.

scena: Emiliano Ceccarini, Daniela Nicolò, Francesco Riccioli, Alan Crescente.
Rimini, Ex Chiesa S. Maria ad Nives, 4 dicembre 1992.

Aid. Zona ad alta tensione

Drammaturgia: Daniela Nicolò. Regia: Enrico Casagrande. U-topos scenico: Francesco Riccioli. Super 8: Alan Crescente. Suono: Eugenio Sideri. Luce: Simona Palmieri. In scena: Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, Alessandro Zanchini. Ravenna, Teatro Rasi, 27 maggio 1993.

Kataba performance

Regia: Enrico Casagrande, Daniela Nicolò. In scena: Abdel Kader Bouzaffour, Abdelhak Elbaudui, Daniela Nicolò, Noureddine, Alessandro Zanchini. Ravenna, "Rassegna In centro c'è spettacolo", via Matteotti, 6 settembre 1993.

Cassandra. Interrogazioni sulla necessità dello sguardo

Ispirato a *Cassandra* di Christa Wolf. Drammaturgia: Daniela Nicolò. Regia: Enrico Casagrande. Musiche: Massimo Casadei Dalla Chiesa. In scena: Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, Remigiusz Dobrowolski, Alessandro Zanchini, Abdelhak Elbaudui. San Giovanni in Marignano, "Santarcangelo per Sarajevo", casa di residenza Motus, 30 ottobre 1993.

In-giuria. Accadimento I

Drammaturgia: Daniela Nicolò. Regia: Enrico Casagrande. Musiche: Massimo

Casadei Dalla Chiesa. In scena: Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, Remigiusz Dobrowolski, Alessandro Zanchini, Sabrina e Simona Palmieri. Bertinoro, Ramo Rosso, 8 aprile 1994.

Never see, never find, no end no matter. Accadimento II

Drammaturgia: Daniela Nicolò. Regia: Enrico Casagrande. Video: Tecniche Blu. In scena: Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, Remigiusz Dobrowolski, Alessandro Zanchini, Sabrina e Simona Palmieri. Ravenna, Valtorto Autogestito, 29 maggio 1994.

Onda d'urto. Accadimento III

Drammaturgia: Daniela Nicolò. Regia: Enrico Casagrande. Suono: Eugenio Sideri. In scena: Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, Remigiusz Dobrowolski, Alessandro Zanchini, Sabrina e Simona Palmieri. Senigallia, "Senigallia Arte Viva", 1 agosto 1994.

Strade secondarie

Drammaturgia: Daniela Nicolò. Regia: Enrico Casagrande. Suono: Eugenio Sideri. In scena: Giancarlo Bianchini, Daniela Nicolò, Nicola Fronzoni, David Zamagni, Sabrina e Simona Palmieri. Organizzazione: Cristina Zamagni, Luisa Zani. Roncofreddo (Fc), ExCasa del Fascio, 6 settembre 1994.

L'occhio belva

Ispirato alle ultime produzioni letterarie di Samuel Beckett. Regia: Enrico Casagrande. Messa a fuoco: Daniela Nicolò. Grafica del pavimento: Francesco Riccioli. Entità Sonore: Claudio Bandello, Marco Montanari. Super 8: Motus/Sistemi Rudimentali, David Zamagni. In scena: Giancarlo Bianchini, Enrico Casagrande, Nicola Fronzoni, Daniela Nicolò, Sabrina e Simona Palmieri, Monica Pratelli, David Zamagni. Verona, Stazione Frigorifera Interzona, Ex Magazzini Generali, 2 dicembre 1994.

Catrame. Icone neurotiche sulle autostrade spinali.

Ispirato alla *Mostra delle atrocità* e *Crash* di James G. Ballard.
Regia: END. Scene e suoni: AZT. Immagini: Barbiturici. Grafica e collegamenti: DNA. Con: Giancarlo Bianchini, Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, David e Cristina Zamagni. Longiano, Teatro Petrella, 19 aprile 1996.

Tracce verso Orlando Furioso

Di Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, David Zamagni. Scene e suono: AZT + END. Luci: Enzo Fascetta Sivillo. Musiche: LOST LEGION. Con: Giancarlo Bianchini, Enrico Casagrande, Cristina Negrini, Daniela Nicolò, David Zamagni, Cristina Zamagni. Ispirato a Orlando Furioso di Italo Calvino.
TK. n.1. Rimini, "Iperbolica", QUICK , 31 maggio 1997;
TK. n.2. Asti, "Asti Teatro", palestra comunale, 4 luglio 1997;
TK. n.3. Volterra, "VolterraTeatro", palestra Doccia, 24 luglio 1997;
TK. n.4. Bologna, "Bologna Sogna", Torri di Kenzo Tange, 1 agosto 1997;
TK. n.5. Bergamo, Chiesa Sant'Agostino, 20 settembre 1997;
TK. n.6. Urbino, "Teatri Altrove", Rampa di Palazzo Ducale, 6 dicembre 1997.

O.F. ovvero Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus

Di Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, David Zamagni. Scene e musiche: AZT + END. Luci: Enzo Fascetto Sivillo. In scena: Giancarlo Bianchini, Enrico Casagrande, Cristina Negrini, Daniela Nicolò, David e Cristina Zamagni. Milano, "Teatri'90", Rotonda della Besana, 20 febbraio 1998.

Merry go round

Performance ispirata ad *Orlando Furioso*. Di Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, David Zamagni. Scene e musiche: AZT + END. Luci: Enzo Fascetto Sivillo. In scena: Giancarlo Bianchini, Enrico Casagrande, Cristina Negrini, Daniela Nicolò, David e Cristina Zamagni. Milano, "Subway", Galleria Vittorio Emanuele, 23 giugno 1998.

Overhead Orpheus

Spettacolo conclusivo del workshop ispirato ai *Sonetti ad Orfeo* di Rilke.
Regia: Enrico Casagrande, Daniela Nicolò. Cura: Mirella Violato, Maia Salkic.
Suoni: Giancarlo Bianchini. In scena: Mirza Pasic, Miralem Musabegoric, Sead Zuhric, Ramajana Denanovic, Meida Supuk, Adriana Gligorijevic, Tatiana Mazali, Duarte Barrilaro Ruas, Cristina Negrini, Susanna Scarpa, David Zamagni, Giancarlo Bianchini. Sarajevo, "Biennale Giovani Artisti d'Europa e del Mediterraneo", Skenderje, 8 ottobre 1998.

Aureole

Performance. Regia e musiche: Enrico Casagrande. In scena: Daniela Nicolò e

David Zamagni. Urbino, "Teatri Altrove", sala del Maniscalco, 1 dicembre 1998.

étrange (être-ange)

Performance/installazione ispirata alle Elegie Duinesi di Rainer Maria Rilke.
Regia: Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, David Zamagni. Allestimento: AZT.
Musiche: Enrico Casagrande. In scena: Enrico Casagrande, Cristina Negrini, Daniela Nicolò, David Zamagni. Milano, "Teatri 90", Teatro Franco Parenti, 5 febbraio 1999.

Êtrangeté. Lo sguardo azzurro

Evento speciale per il Festival di Santarcangelo.
Regia e musiche: Enrico Casagrande, Daniela Nicolò. In scena: Giancarlo Bianchini, Enrico Casagrande, Tommaso Maltoni, Cristina e Daniela Negrini, Daniela Nicolò, David Zamagni, Mackita.
"Santarcangelo dei Teatri", 29° edizione, Palazzo Cenci, 3 luglio 1999.

L'occhio belva - remake

Regia: Enrico Casagrande. Messa a fuoco: Daniela Nicolò. Grafica del pavimento: Francesco Riccioli. Entità Sonore: Claudio Bandello, Marco Montanari. Editing suono: END. Fonica: Giancarlo Bianchini. In scena: Enrico Casagrande, Katiusha Fantini, Tommaso Maltoni, Daniela Nicolò, Cristina e Daniela Negrini, Monica Pratelli, David Zamagni. Verona, Progetto "Prototipo" organizzato da Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino e Interzona in collaborazione con "Biennale di Venezia - settore Teatro", Interzona-Ex Magazzini Generali, 7 ottobre 1999.

Orpheus Glance

Dedicato a J.Cocteau e Nick Cave. Drammaturgia e luci: Daniela Nicolò. Regia: Enrico Casagrande. Musica: Enrico Casagrande, Massimo Carozzi. Fonica: Carlo Bottos. In scena: Dany Greggio, Enrico Casagrande, Cristina Negrini, Tommaso Maltoni, Mackita. Bari, Teatro Kismet Opera, 30 marzo 2000.

Visio Gloriosa

Ispirato a *Le parole dell'estasi* di Maria Maddalena de Pazzi. Regia e campo scenico: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Macchine Acquatiche: Tommaso Maltoni e Luca Mazzali in collaborazione con Stephan Duvé. Suoni: Massimo Carozzi, Enrico Casagrande. Fonica: Carlo Bottos. Abiti: Manuella Nisca Bonci, Olivia Spinelli. In scena: Vladimir Aleksic, Anna De Manincor, Catia Dalla Muta, Dany Greggio, Tommaso Maltoni, Cristina Negrini, Anna Rispoli, Damir Todorovic. Roma, Teatro Argentina, 19 Luglio 2000.

Room 393, we'll slide down the surface of things.

Performance ideato nell'ambito del progetto *Rooms*. Ideata e gestita da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Room progettata da Fabio Ferrini. Costruita da Tommaso Maltoni in collaborazione con Dany Greggio. Abitata da Dany Greggio e Cristina Negrini. Prato, nell'ambito di Progetto Alveare/Contemporanea '01, Museo Pecci, 25 maggio 2001.

Vacancy Room

Ideato nell'ambito del progetto *Rooms*. Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Progetto Scenico: Fabio Ferrini. Costruzione della scena: Tommaso Maltoni, in collaborazione con Dany Greggio. Sonorizzazione: Enrico Casagrande in collaborazione con Teho Teardo. Fonica: Carlo Bottos. In scena: Vladimir Aleksic, Renaud Chauré. Eva Geatti, Tommaso Granelli, Cristina Negrini, Damir Todorovic. Produzione: Motus in collaborazione con Teatro Sanzio/Comune di Urbino, Kampnagel Internationale Kulturfabrik di Amburgo, Santarcangelo dei Teatri, Infinito ltd Gallery di Torino e il sostegno di Xing di Bologna, ETI Ente Teatrale Italiano, Provincia di Rimini, Regione Emilia Romagna. Rimini, Santarcangelo dei Teatri, Teatro degli Atti, 6 luglio 2001.

Twin Rooms

Spettacolo ideato nell'ambito del progetto *Rooms*. Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Progetto Scenico: Fabio Ferrini. Editing audio: Enrico Casagrande Fonica: Carlo Bottos, Luci: Daniela Nicolò. Consulenza video: Frederic Fasano, Massimo Salvucci per Studio Nino. Operatori: Barbara Fantini, Frederic Fasano. Mixer video: Tommaso Maltoni. Costruzione della scena e direzione tecnica: Tommaso Maltoni, in collaborazione con Dany Greggio. In scena: Vladimir Aleksic, Renaud Chauré, Eva Geatti, Dany Greggio, Caterina Silva, Damir Todorovic. Una produzione: Motus e La Biennale di Venezia, in collaborazione con Teatro Sanzio/Comune di Urbino, Kampnagel Internationale Kulturfabrik di Amburgo, Santarcangelo dei Teatri, Infinito ltd Gallery di Torino, Xing di Bologna e con il sostegno di Ente Teatrale Italiano, Provincia di Rimini, Regione Emilia Romagna. Venezia, "Temps d'Image" – La Biennale di Venezia sezione Teatro, Teatro Piccolo Arsenale, 9 febbraio 2002.

Splendid's

Ispirato all'omonimo testo teatrale di Jean Genet, ideato nell'ambito del progetto *Rooms*, Ideazione e regia: Daniela Nicolò e Enrico Casagrande. Traduzione: Franco Quadri. Consulenza letteraria e musicale: Luca Scarlini. Abiti: Ennio Capasa per Costume National. In scena: Vladimir Aleksic, Enrico Casagrande, Renaud Chauré, Dany Greggio, Tommaso Maltoni, Francesco Montanari, Daniele Quadrelli, Damir Todorovic e la voce della radio di Luca Scarlini. Produzione: Motus, Kampnagel Internationale Kulturfabrik di Amburgo, Santarcangelo dei Teatri, Teatro Sanzio/Comune di Urbino, in collaborazione con Ente Teatrale Italiano, Infinito ltd. Gallery di Torino, Xing di Bologna, Comune di Rimini, Provincia di Rimini, Regione Emilia Romagna. Roma, "Maggio, cercando i teatri", Grand Hotel Plaza, 3 maggio 2002.

Come un cane senza padrone

Appunti per *L'ospite* ideato nell'ambito del progetto dedicato a Pier Paolo Pasolini. Ideato e diretto da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Cura dei testi: Daniela Nicolò. Editing audio: Enrico Casagrande. Riprese e montaggio video: Simona Diacci. Video contribution engineering: Giovanni Girelli. Fonica: Carlo Bottos. Assistenza tecnica: Michele Altana. Abiti: Ennio Capasa per Costume National. In scena: Emanuela Villagrossi, Dany Greggio e Franck Provvedi. Produzione: Motus, Théâtre National de Bretagne, in collaborazione con Teatro Mercadante di Napoli – progetto Petrolio ed il sostegno di Provincia di Rimini e Regione Emilia Romagna. Napoli, "Petrolio" rassegna curata da Mario Martone, Ex Italsider di Bagnoli, 29 novembre 2003.

L'Ospite

Tratto dal romanzo *Teorema* di Pier Paolo Pasolini. Ideato e diretto da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Consulenza letteraria: Luca Scarlini. Cura delle parole: Daniela Nicolò. Cura dei suoni: Enrico Casagrande. Riprese video: Simona Diacci e Daniela Nicolò. Montaggio video: Simona Diacci e Enrico Casagrande. Motion Graphic: p-bart.com. Progetto scenico: Fabio Ferrini. Costruzione scenografica: Plastikart di Istvan Zimmermann & Amoroso. Responsabile tecnico: Michele Altana, Fonica: Carlo Bottos Progettazione luci: Gwendal Malard. Abiti: Ennio Capasa per Costume National. In scena: Catia Dalla Muta, Dany Greggio, Franck Provvedi, Daniele Quadrelli, Caterina Silva, Emanuela Villagrossi. Produzione Motus e Théâtre National de Bretagne di Rennes, in collaborazione con Festival di Santarcangelo, La Ferme du Buisson - Scène National de Marne-La-Vallée, Teatro Sanzio di Urbino, Teatro Lauro Rossi di Macerata e A.M.A.T e il sostegno di Provincia di Rimini, Regione Emilia Romagna. Rennes, T.N.B. Théâtre National de Bretagne, Salle Serreau, 20 aprile 2004.

Mamma Mia

Performance/reading tratta dal romanzo *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini. Ideato e diretto da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Editing audio: Daniela Nicolò, Enrico Casagrande. Riprese: Simona Diacci e Daniela Nicolò. Montaggio: Daniele Quadrelli e Simona Diacci. In scena: Emanuela Villagrossi. Presenza in video: Emanuela Villagrossi e Daniele Quadrelli. Produzione: Motus e TNB Théâtre National de Bretagne, in collaborazione con Teatro Mercadante - Progetto Petrolio. Roma, 13 luglio 2004.

Piccoli episodi di fascismo quotidiano

Indagini su *Pre-paradise sorry now* di Rainer Werner Fassbinder. Ideazione e Regia di Enrico Casagrande & Daniela Nicolò. Consulenza letteraria e musicale: Luca Scarlini. Assistenza alla regia: Marco Di Stefano. Editing audio e fonica di Nico Carrieri ed Enrico Casagrande. Immagini video di Daniela Nicolò e Simona Diacci. In scena: Dany Greggio e Caterina Silva, partecipazione in video di Silvia Calderoli e Gaetano Liberti. Produzione Motus con il sostegno di L'Arboreto di Mondaino. Mondaino (Rn), Teatro Dimora – L'arboreto. 21 maggio 2005.

A place (that again)

Performance dedicata a Samuel Beckett. Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Riprese: Simona Diacci e Daniela Nicolò. Motion graphic e montaggio video: in scena: Silvia Calderoni e Gaetano Liberti; voci off: Emanuela Villagrossi e Dany Greggio Scandicci. "1906 Beckettcentoanni 2006" Teatro Studio, 6 marzo 2006.

Rumore Rosa

Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Con Silvia Calderoni, Nicoletta Fabbri, Emanuela Villagrossi. Collaborazione di Dany Greggio. Illustrazioni: Filippo Letizi. Visual compositing: p-bart.com. Assistenza tecnica: Pier Paolo Paolizzi. Fonica: Nico Carrieri. Abiti: Ennio Capasa per Costume National. Produzione Motus in collaborazione con Festival delle Colline Torinesi, Drodesea Centrale Fies, L'Arboreto di Mondaino.

Con il supporto tecnico-creativo dell'Istituto Europeo di Design di Milano, IED Moda Lab, IED Arti Visive. Il sostegno di Regione Emilia Romagna, Provincia di Rimini. Torino, "Festival delle colline Torinesi", 7 giugno 2006.

Junkspace

Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. In scena: Silvia Calderoni e Sergio Policicchio. Video compositing Francesco Borghesi. Audio compositing: Enrico Casagrande. Sound design: Roberto Pozzi. Produzione: Motus. Prato, "Festival Contemporanea", Museo Pecci, 5 giugno 2007.

X (ics) – Racconti crudeli della giovinezza [X.01 movimento primo]

Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. In scena: Silvia Calderoni, Nicoletta Fabbri, Dany Greggio, Sergio Policicchio, Alexandre Rossi. In video: Adriano e Lucio Donati, il gruppo musicale Foulse Jockers. Produzione video: Motus & Francesco Borghesi (p-bart.com), in collaborazione con Camera Stylo. Riprese: Francesco Borghesi, Daniela Nicolò, Stefano Bisulli. Video compositing: Francesco Borghesi. Text compositing: Daniela Nicolò. Audio compositing: Enrico Casagrande. Sound design: Roberto Pozzi. Musiche dal vivo: Dany Greggio e Sergio Policicchio. Direzione tecnica: Giorgio Ritucci. Elementi scenografici: Erich Turrone - Laboratorio dell'imperfetto. Luci: Daniela Nicolò. Consulenza architettura: Fabio Ferrini. Produzione Motus, La Biennale Danza di Venezia, Lux-Scène National de Valence (Francia), Theater der Welt 2008 in Halle (Germania), Istituzione Musica Teatro Eventi- Comune di Rimini "Progetto Reti". Con la collaborazione: AMAT, Civitanova Danza, Comune di Fano - Assessorato alla Cultura, Provincia di Rimini - Assessorato alla Cultura, Santarcangelo 07 International Festival of the Arts, La Comédie de Valence. Con il sostegno: Regione Emilia Romagna, Ministero per i Beni e le Attività Culturali Venezia. "La Biennale Danza di Venezia", 27 Giugno 2007.

X (ics) Racconti crudeli della giovinezza [X.02 movimento secondo - Valence]

Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. In scena: Silvia Calderoni, Dany Greggio, Sergio Policicchio, Mario Ponce-Enrile. In video: Adriano Donati, Sid-Hamed Mehta, i gruppi musicali: "Foulse Jockerse" e "Tomorrow Never Came". Produzione video: Motus & Francesco Borghesi (p-bart.com), Riprese: Francesco Borghesi, Daniela Nicolò, Video compositing: Francesco Borghesi, Text compositing: Daniela Nicolò, Sound compositing: Enrico Casagrande, Sound design: Roberto Pozzi, Luci: Daniela Nicolò, Elementi scenografici: Erich Turrone - Laboratorio dell'imperfetto. Consulenza architettura: Fabio Ferrini, Direzione tecnica: Giorgio Ritucci. Produzione: Motus, La Biennale Danza di Venezia, Lux-Scène National de Valence (Francia), Theater der Welt 2008 in Halle (Germania), Istituzione Musica Teatro Eventi - Comune di Rimini "Progetto Reti", Con la collaborazione di L'Arboreto di Mondaino, La Comédie de Valence. Il sostegno di Provincia di Rimini, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, progetto GECO – Ministero della Gioventù e Regione Emilia Romagna, Comédie de Valence-Théâtre de la Ville, Valence (Francia) 15 novembre 2007.

Crac

Ideazione e regia: Enrico Casagrande & Daniela Nicolò. In scena: Silvia Calderoni. Visual design: Francesco Borghesi. Sound design Enrico Casagrande, Roberto Pozzi. Elementi scenici Giancarlo Bianchini/Arto-Zat. Una produzione: Motus. Con la collaborazione: L'Arboreto di Mondaino, Galleria Toledo Napoli, Museo d'Arte Contemporanea MADRE Napoli, Progetto Geco - Ministero della Gioventù Regione Emilia-Romagna. Museo Madre di Napoli, 25 maggio 2008.

X(ics) Racconti crudeli della giovinezza [X.03 movimento terzo- Halle-Neustadt]

Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. In scena: Lidia Aluigi, Silvia Calderoni, Sergio Policicchio, Mario Ponce-Enrile, Ines Quosdorf. In video: Silvia Calderoni, Sergio Policicchio, Denis Kuhnert, Karl Haußmann, Sabine Bock, Toni Bernhardt, Susanne Sudol, Adreas Berger e i gruppi musicali : Foulse Jockers (I), Tomorrow Never Come (F), Types of Erin (D) Bring me to my 2nd burial (D). Produzione video: Motus & Francesco Borghesi (p-bart.com). Riprese: Francesco Borghesi, Daniela Nicolò. Video compositing Francesco Borghesi. Text compositing: Daniela Nicolò. Audio compositing: Enrico Casagrande. Sound design: Roberto Pozzi. Direzione tecnica: Giorgio Ritucci. Musiche dal vivo: Ines Quosdorf , Sergio Policicchio, Mario Ponce-Enrile. Elementi scenografici: Giancarlo Bianchini Arto-Zat, Erich Turrioni-Laboratorio dell'imperfetto. Luci: Daniela Nicolò. Consulenza architettura: Fabio Ferrini. Produzione: Motus, Theater der Welt 2008 in Halle (Germania), Mittelfest 2008, Istituzione Musica Teatro Eventi- Comune di Rimini "Progetto Reti", Lux-Scène National de Valence (Francia), La Biennale Danza di Venezia. Con la collaborazione: L'Arboreto di Mondaino, Teatro della Regina di Cattolica, Teatro Petrella di Longiano. Con il sostegno: Provincia di Rimini Ministero per i Beni e le Attività Culturali; progetto GECO – Ministero della Gioventù e Regione Emilia Romagna. Theater der Welt 2008 Festival, Neues Theater, 26 giugno 2008.

X(ics) Racconti crudeli della giovinezza [X.04 movimento quarto-Napoli]

Ideazione e regia Daniela Nicolò e Enrico Casagrande. In scena: Silvia Calderoni, Sergio Policicchio, Mario Ponce-Enrile, Monica Riccio (del gruppo musicale "Nocturna" di Scampia), la Sig. Marina Napoletano. Partecipano inoltre i "Roca Luce" (Pasquale Fernandez, Antonio Conte, Giuseppe Capasso, Giuseppe Monetti) con il brano "L'esistenz è nu martirio" arrangiato e prodotto da Mario Ponce Enrile e Giuseppe Capasso. Compagno in video: i bambini del

Campo Rom di Via Cupa Perillo, Dario Cristiano del gruppo musicale “Arancia meccanica” e la crew UNS del centro sociale Placido Rizzotto di Melito, il gruppo di writers di Marano: Corrado Lamattina, Luigi Davino, Fabiana Vardaro, Davide Giuffrè, i danzatori del centro sociale TCK di San Giovanni, il presidente dell'Associazione U.D.O. (Unione disoccupati organizzati) del quartiere San Ferdinando, i gruppi musicali “Linea periferica” e “Sotto zero”. Riprese video: Daniela Nicolò, Enrico Casagrande. Video compositing Francesco Borghesi. Text compositing Daniela Nicolò. Audio compositing Enrico Casagrande. Sound design Roberto Pozzi. Luci Daniela Nicolò. Direzione tecnica Valeria Foti. Elementi scenografici Giancarlo Bianchini-Arto-Zat, Erich Turrone-Laboratorio dell'imperfetto. Consulenza architettura Fabio Ferrini. Foto back-stage Mario Spada, End&Dna. Un progetto di: Motus, Mercadante Teatro Stabile di Napoli, Progetto Punta Corsara, Fondazione Campania dei Festival. Con la collaborazione di: Galleria Toledo Teatro Stabile d'Innovazione, L'Arboreto di Mondaino. Produzione: Motus, Theater der Welt 2008 in Halle (Germania), La Biennale Danza di Venezia, Lux-Scène National de Valence (Francia), Istituzione Musica Teatro Eventi-Comune di Rimini “Progetto Reti”. Con il sostegno di Provincia di Rimini, Regione Emilia Romagna POGAS –Politiche Giovanili e Attività Sportive, Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Napoli, Teatro San Ferdinando, 16 aprile 2009.

Di quelle vaghe ombre_ prime indagini sulla ribellione di Antigone

Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. In scena: Vladimir Aleksic, Silvia Calderoni, Nicoletta Fabbri e Claudio Balestracci, Giuseppe Bonifati, Anna Carminati, Ida Alessandra Vinella. In video: Silvia Calderoni e Enrico Casagrande. Testi a cura di Daniela Nicolò. Luci, video e spazio scenico: Enrico Casagrande & Daniela Nicolò. Musiche dal vivo: Giancarlo Bianchini & Mathilde N.Poirier (azt/Hotel Nuclear). Sound design: Roberto Pozzi. Impianti luminosi: L.M. Cineservice Cesena. Una produzione Motus e Magna Grecia Teatro Festival. Con il sostegno: progetto Geco, Ministero della Gioventù e Regione Emilia Romagna. Cirella Diamante (CS), “Magna Grecia Festival”, 13

agosto 2008.

Let the Sunshine In_(antigone)contest #1

Ideazione e regia Enrico Casagrande & Daniela Nicolò. Con Silvia Calderoni e Benno Steinegger. Direzione tecnica Valeria Foti. Ringraziamo: Giorgina Pillozzi per l'assistenza alla regia, Luca Scarlini per la consulenza letteraria, Nicoletta Fabbri, e tutti i partecipanti al workshop "Non siamo una famiglia" per la generosa collaborazione. Produzione Motus con il sostegno di L'Arboreto di Mondaino, Festival delle Colline Torinesi, Progetto GECO – Ministero della Gioventù e Regione Emilia Romagna presentato in collaborazione con Fondazione del Teatro Stabile di Torino, Comitato Italia 150, Urban Center Metropolitan Torino. OGR Officine Grandi Riparazione Torino, Festival delle Colline Torinesi, 12 giugno 2009.

Too Late!(antigone)contest #2

Ideazione e regia Enrico Casagrande & Daniela Nicolò, con Silvia Calderoni e Vladimir Aleksic, drammaturgia Daniela Nicolò, ambito sonoro Enrico Casagrande, direzione tecnica Valeria Foti, ringraziamo: Cecilia Ghidotti per l'assistenza alla regia Luca Scarlini per la consulenza letteraria e tutti i partecipanti al workshop "Non siamo una famiglia" per la generosa collaborazione un progetto in collaborazione con Fondazione del Teatro Stabile di Torino e Festival delle Colline Torinesi e il supporto di Magna Grecia Festival '08, L'Arboreto – Teatro Dimora di Mondaino, Regione Emilia-Romagna e Ministero della Gioventù – Progetto GECO. Torino, La Cavalerizza, Prospettiva 09 Festival, Teatro Stabile di Torino, 20 Ottobre 2009.

IOVADOVIA (antigone) contest#3

Ideazione e regia Enrico Casagrande & Daniela Nicolò con Silvia Calderoni e la partecipazione di Bilia drammaturgia Daniela Nicolò ambiente ritmico Enrico Casagrande assistenza alla regia Giorgina Pillozzi musica dal vivo e fonica Andrea Comandini direzione tecnica Valeria Foti produzione Motus in collaborazione con Festival Théâtre en Mai, Théâtre Dijon Bourgogne - CDN e Festival delle Colline Torinesi ringraziamo Thomas Walker, Brad Burgess, Judith Malina del Living Theatre e la Délégation Culturelle Alliance Française di Bologna. Dijon, Festival Théâtre en Mai - Théâtre Dijon Bourgogne, 21 Maggio 2010.

Alexis. Una tragedia greca

Ideazione e regia Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Con Silvia Calderoni, Vladimir Aleksic, Benno Steinegger, Alexandra Sarantopoulou e la collaborazione di: Michalis Traitsis, Giorgina Pillozzi. Assistenza alla regia: Nicolas Lehnebach. Drammaturgia: Daniela Nicolò. Editing video: Enrico Casagrande. Fonica e interventi sonori: Andrea Comandini. Brano musicale: Pyrovolismos sto prosopo di The boy. In video compaiono: Nikos del Centro Libertario Nosotros, Stavros del gruppo musicale Deux ex machina. Luci e scena: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Direzione tecnica: Valeria Foti. Produzione: Motus, ERT Emilia Romagna Teatro Fondazione, Espace Malraux - Scène Nationale de Chambéry et de la Savoie - CARTA BIANCA, programme Alcotra coopération France Italie, Théâtre National de Bretagne/Rennes e il Festival delle Colline Torinesi. Con il sostegno di Provincia di Rimini, Regione Emilia-Romagna, Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Modena, Teatro Storchi, Vie Scena Contemporanea Festival, 15 ottobre 2010.

The Plot is the Revolution

Evento Eccezionale. Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. In scena: Silvia Calderoni e Judith Malina (Living Theatre). Con la partecipazione di Thomas Walker e Brad Burgess. Produzione: Motus con il sostegno di Festival di Santarcangelo 41 Fondazione Morra (Napoli) e Cristina Valenti. Longiano, "Santarcangelo 41 Festival", Teatro Petrella, 8 luglio 2011.

When

Performance. Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Drammaturgia: Daniela Nicolò. Acustica: Damiano Bagli. In scena: Silvia Calderoni e Enrico Casagrande. Produzione: Motus e Les Subsistances. Lione, rassegna "Ça tremble", Les Subsistances, 28 marzo 2012.

W.3 Atti Pubblici: Where (Atto-assemblea), When (Atto-solitario), Who (Atto-corale)

Concept: Daniela Nicolò, Enrico Casagrande, Silvia Calderoni. Regia: Daniela Nicolò & Enrico Casagrande. Assistenza tecnica: Massimiliano Rassu e Aquamicans Group In scena in "Where" Enrico Casagrande, Silvia Calderoni, Marco Baravalle, Ciro Colonna, Giorgina Pillozzi, Camilla Pin, Laura Pizzirani. In collaborazione con Angelo Mai Altrove, Macao, Nuovo Cinema Palazzo, Sale Docks, Teatro Valle Occupato. Produzione Motus / 2011>2068 AnimalePolitico Project. Dro, We Folk Drodese Festival, Centrale Fies, 20 luglio 2012.

Nella Tempesta

Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Drammaturgia: Daniela Nicolò. Assistente alla regia: Nerina Cocchi. Ambiente sonoro: Enrico Casagrande. Luci, suono e video: Andrea Gallo e Alessio Spirli (Aqua Micans Group). In scena: Silvia Calderoni, Glen Çaçi, Ilenia Caleo, Fortunato Leccese, Paola Stella Minni. Produzione: Motus, Festival TransAmériques di Montréal, Théâtre National de Bretagne di Rennes, Parc de la Villette di Parigi, La Comédie de Reims - Scène d'Europe, Kunstencentrum Vooruit vzw di Gent, La Filature Scène Nationale di Mulhouse, Festival delle Colline Torinesi di Torino, Associazione Culturale dello Scompiglio di Vorno, Centrale Fies - Drodesea Festival di Dro, L'Arboreto - Teatro Dimora di Mondaino. Con il sostegno: ERT (Emilia Romagna Teatro Fondazione), AMAT, La Mama di New York, Provincia di Rimini, Regione Emilia-Romagna, MiBAC. In collaborazione: M.A.C.A.O di Milano, Teatro Valle Occupato di Roma, Angelo Mai Occupato di Roma, S.a.L.E. Docks di Venezia. Ringraziamenti: Voina, Judith Malina, Giuliana Sgrena, Darja Stocker, Mohamed Ali Ltaief, Anastudio, Exyzt, Mammafotogramma, Re-Biennale e tutti i partecipanti ai MucchioMisto Workshop. Montreal, FTA Festival TransAmériques, Place des Arts-Cinquième Salle, 24 maggio 2013.

Caliban Cannibal

Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. In scena: Silvia Calderoni e Mohamed Ali Ltaief (Dali). Video: Enrico Casagrande, Andrea Gallo e Alessio Spirli. Assistente alla regia: Ilenia Caleo. Contributo video dal documentario "Philosophers'Republic" di Med Ali Ltaief e Darja Stocker (philosophers-republic.com). Produzione Motus / 2011 > 2068 AnimalePolitico Project, nell'ambito di Ateliers de l'Euroméditerranée - Marseille Provence 2013. Con il sostegno di Santarcangelo •12•13•14, Face à Face / Paroles d'Italie pour les scènes de France, Angelo Mai Altrove Occupato ed ESC Atelier Autogestito. Marsiglia, Festival Actoral, La Friche, 9 ottobre 2013.

LIWYĀTĀN

Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. In scena: Simon Bonvin, Mathias Brossard, Jérôme Chapuis, Cyprien Colombo, Marie Fontannaz, Lola Giouse, Judith Goudal, Magali Heu, Lara Khattabi, Simon Labarrière, Jonas Lambelet, Thomas Lonchamp, Emma Pluyaut-Biwer, Nastassja Tanner, Raphaël Vachoux. Drammaturgia: Daniela Nicolò. Assistente alla regia e traduzioni: Piera Bellato. Ambiente sonoro: Enrico Casagrande. Tecnici: Nicolas Berseth, Robin Dupuis, Ian Lecoultre, Theo Serez. SINLAB: Andrew Sempere (Interactive video), Shih-Yuan Wang. Spettacolo liberamente tratto da "Leviatano" di Paul Auster e realizzato a conclusione dell'atelier condotto da Daniela Nicolò e Enrico Casagrande presso La Manufacture - Haute école de théâtre de Suisse romande (HETSR). Losanna, La Manufacture, 21 maggio 2014.

King Arthur

Musica: Henry Purcell. Testo: John Dryden. Regia: Enrico Casagrande and Daniela Nicolò. Direttore d'orchestra: Luca Giardini. Drammaturgia e traduzioni: Luca Scarlini. Consulente per il progetto: Alessandro Taverna. In scena: Glen Çaçi and Silvia Calderoni. Soprano: Laura Catrani, Yuliya Poleshchuk. Controtenore: Carlo Vistoli. Ensemble Sezione Aurea. Scena e Luci: Enrico Casagrande and Daniela Nicolò. Sound design: Fabio Vignaroli. Riprese e montaggio: Enrico Casagrande and Daniela Nicolò. Post-production video: Aqua Micans Group. Assistenti alla regia: Silvia Albanese and Ilenia Caleo. Abiti: Antonio Marras. Produzione: Motus, Sagra Musicale Malatestiana 2014. In collaborazione con: Romaeuropa Festival, Amat/Comune di Pesaro, Rossini Opera Festival. Rimini, Sala Pamphili, Sagra Musicala Malatestiana, 16 settembre 2014.

2. Opere di Motus

“Il virus del qui e ora”, *Il Patalogo*, 19, 1996, <http://www.trax.it/olivieropdp/p19.htm> (consulta maggio, 2015).

“Pensieri dei Motus per un Orlando Furioso inseguendo su disco la meccanica del desiderio”, *Il Patalogo*, 21, 1998, <http://www.trax.it/olivieropdp/p21.htm> (consulta maggio, 2015).

Crash into me, Infinito Ltd. Ed., Verona, 2000.

“Ici? Bien sûr!Nulle Part!”, *Lo Straniero*, 13/14, 2001, pp. 23-29.

“L’ombra di Pasolini”, *Il Patalogo*, 28, 2005, <http://www.trax.it/olivieropdp/p28.htm> (consulta maggio, 2015).

Io vivo nelle cose, Milano, Ubulibri, 2006.

Un colpo. Disegni e parole dal teatro di Fanny & Alexander, Motus, Chiara Guidi /Societas Raffaello Sanzio, *Teatrino Clandestino*, Altre Velocità, Ravenna, Longo Ed., 2010.

Motus 991_011, Rimini, NdA Press, 2011.

3. Opere su Motus

- BALZOLA, A., MONTEVERDI, A., *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 2004.
- BONAMI, C., *Exit. Nuove Geografie della creatività italiana*, Milano, Mondadori, 2000.
- CARONIA, A., "Note ad un *Orlando Furioso* dei Motus", *Il Patalogo*, 21, 1998, (consulta maggio, 2015).
- CHINZARI, F., RUFFINI, P., *Nuova Scena Italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvechi, 2000.
- DI LIBERTI, G., "Prendi il poema ariostesco e rivoltalo impunemente", *Il Mediterraneo*, 11 aprile 1999, p. 32.
- DI MARCA, P., *Tra memoria e presente*, Roma, Artemide, 1999.
- FALCONE, M. G., "L'intersezione tra le arti nello spettacolo contemporaneo. Il caso Motus". Università degli Studi di Milano, 2006. Tesi di laurea.
- FALCONE, M. G., "Hacia una nueva dramaturgia. El lenguaje multidisciplinar en el teatro contemporáneo", Universitat Autònoma de Barcelona, 2011. Tesi di fine master.
- FRATUS, T., *Lo spazio aperto. Il teatro ad uso delle giovani generazioni*, Roma, Editoria e Spettacolo, 2002.
- FUSILLO, M., *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- GEMINI, L., *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Roma, Franco Angeli Editore, 2003.
- KAYE, N., GIANNACCHI, G., *Staging the Post-Avant-Gard. Italian Experimental Performance after 1970*, Bern, Peter Lang European Academic Publishers, 2002.

- MANZELLA, G., "L'Orlando in calore e miss Angelica", *Il Manifesto*, 29 maggio 1999, p. 58.
- MOLINARI, R., VENTRUCCI, C. *Certi Prototipi di Teatro. Storie, poetiche, politiche, sogni di quattro gruppi teatrali*, Milano, Ubulibri, 2000.
- PETRUZZILLO, M., *Video Killed the Theater Star*, Roma, Bulzoni, 2009.
- PLASSARD, D. (a cura di), Tavola Rotonda sulla creazione de *L'Ospite* e intitolata *L'integration de l'image video sur la scène*. Théâtre National de Bretagne, Rennes, 27 aprile 2004, in MOTUS, *Motus 991_011*, NdA Press, 2010. <http://www.trax.it/olivieropdp/tnmnew.asp?num=71&ord=15> (Consulta gennaio, 2014).
- PLASSARD, D., "L'écran contre la scène (tout contre): Motus, René Pollesch, Frank Castorf" in FERAL, J. - PERROT, E. (dir.), *Le Réel à l'épreuve des technologies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 43-60.
- RUFFINI, P., VENTRUCCI, C., "Mappa degli ultimi teatri", *Il Patalogo*, 19, 1996, pp. 201-227.
- RUFFINI, P., *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria e spettacolo, 2005.
- SANTINI, G., *Lo spettatore appassionato. Appunti dal teatro del presente*, Pisa, ETS, 2005.

4. Studi teatrali

- AA.VV., *Teatro Valle Occupato. La rivolta culturale dei beni comuni*, DeriveApprodi, Roma, 2012.
- ALLEGRI, L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1988.
- ALONGE, R., "La nascita del teatro moderno. '500-'600", in ALONGE, R., D'AVICO BONINO, G., (a cura di), *Storia del teatro moderno e*

- contemporaneo*, Vol. I, Bologna, Einaudi, 2000, pp. 2-104.
- ALONGE, R., "La riscoperta rinascimentale del teatro", in ALONGE, R., D'AVICO BONINO, G., (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Vol. I, Bologna, Einaudi, 2000, 105-192.
- AMENDOLA, G., *Le Eumenidi di Eschilo*, Firenze, La Nuova Italia, 1961.
- ANGELINI, F., "Il Barocco italiano", in ALONGE, R., D'AVICO BONINO, G., (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Vol. I, Bologna, Einaudi, 2000, pp. 193-225.
- APOLLONIO, M., *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1981.
- APOLLONIO, M., *Storia, dottrina, prassi del coro*, Brescia, Morcelliana, 1956.
- ARISTOTELE, *Poetica*; Trad. it. di G. Paduano, Bari, Laterza, 1998.
- ARTAUD, A., *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- ARTIOLI, U. (a cura di), *Rilke. Scritti sul teatro*; Trad. it. C. Grazioli, Genova, Costa Nolan, 1995.
- BALZOLA, A., *La vocazione suicida della cultura italiana. Rispondendo alla proposta di Baricco di azzerare i fondi statali per il teatro*, in <http://www.ateatro.it> (consulta: giungo 2015).
- BANDETTINI, A. "“Spiegherò il teatro ai ragazzi del Valle”, *La Repubblica* del 12 aprile 2013. http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/04/11/peter-brook-spieghero-il-teatro-ai-ragazzi.html?refresh_ce (consulta: agosto 2015)
- BANU, G., "Entretiens avec Judith Malina", in AA. VV., *Avec Brecht*, Arles, Actes Sud, 1999, pp. 54- 65.
- BARBA, E., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 2000.
- BARICCO, A., "Basta soldi pubblici al teatro. Meglio puntare su scuola e tv", *La Repubblica*, 24 febbraio 2009, p. 50.
- BARICCO, A., " Il cambio di scena che serve alla cultura", *La Repubblica*, 4 marzo 2009, p. 48.

- BERNARDI, “Corpo a corpo”, in C. BERNARDI, M. DRAGONE, G. SCHININÀ (a cura di), *Teatri di guerra e azioni di pace*, Milano, Euresis, 2002, pp. 295-306.
- BERNAZZA, L., “Il teatro civile: alcune riflessioni”, in CASI, S., DI GIOIA, E. (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Bologna, Teatri di Vita, 2012, pp. 86-93.
- BIANCHI, R., “Il teatro negli Stati Uniti: alla ricerca dell'innovazione permanente”, in ALONGE, R., D'AVICO BONINO, G., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 520-631.
- BRECHT, B., *Schriften zum Theater. Über eine nicht – aristotelische Dramatik*; Trad. it. E. Castellani, R. Fertorani, R. Mertens, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2001.
- BROCKETT, O., *History of the Theatre*; trad. it A. De Lorenzis, *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio, 1988.
- CARLSON, M., *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*; Ithaca, New York, Cornell University Press, 1984; Trad. it. I. Gandini, *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- CASI, S., DI GIOIA, E., (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Bologna, Teatri di Vita, 2012.
- CASTELLUCCI, R., GUIDI, C., CASTELLUCCI, C., *Epopèa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Milano, Ubulibri, 2001.
- CÉSAIRE, A., *Une Tempête*, Paris, Editions du Seuil, 1969.
- CIANI, M. G. (a cura di), *Sofocle, Anouilh, Brecht. Antigone. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2000.
- CIARINI, P., *Bertold Brecht*, Bari, Laterza, 1967.
- COCTEAU, J., *Orfeo*, Torino, Einaudi, 1963.

- COCTEAU, J., *Antigone. Suivi de Les mariés de la tour Eiffel*, Paris, Gallimard, 1977.
- CONSOLINI, M., "Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese", in ALONGE, R., D'AVICO BONINO, G., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 331-435.
- CRUCIANI, F., "Presentazione al fascicolo monografico, dedicato allo spettacolo nel '500", *Biblioteca Teatrale*, VI (1976), pp. 15-16.
- DE MARINIS, M., *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982.
- DE MARINIS, M., *Il nuovo teatro 1947-1970*, 1987 ; Trad. spa. B. Anastasi de Lonné, S. Spiegler, Barcelona, Paidós, 1988.
- DE MARINIS, M., "Il mimo contemporaneo e la riscoperta del corpo", in ALONGE, R., D'AVICO BONINO, G., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 1020-1134.
- DE MARINIS, M. (2012a), "Dal teatro politico alla politica teatrale", in CASI, S., DI GIOIA, E., (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Bologna, Teatri di Vita, 2012, pp. 15-28.
- DE MARINIS, M. (2012b), "¿Qué es un teatro de ideas? Algunas enseñanzas del siglo XX teatral sobre teatro y política", *Criterios*, n. 35, diciembre 2012, pp. 602-613. <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken35.pdf> (consulta marzo, 2015).
- DE TORO, F., *Semiotica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- DE VICENTE HERNANDO, C., *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid, Centro de documentación crítica, 2013.
- DI BENEDETTO, V., MEDDA, E., *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 2002.
- D'IPPOLITO, F., "Caro Baricco, che ognuno cerchi di fare al meglio il

proprio mestiere. In risposta all'intervento sulla *Repubblica*", in <http://www.ateatro.it> (consulta: giugno 2015).

DORT, B., *Tendencias del teatro actual*, Madrid, Fundamentos, 1975.

DUFLET, J. "La machine infernale di J. Cocteau", L. Nissim, R. Campagnoli (a cura di), *Antologia cronologica della letteratura francese*, Milano, LED, 1999, pp. 239-243.

ECO, U., "Semiologia del teatro", in DIEZ BORQUE J.M., GARCIA LORENZO, L.; (ed.), Buenos Aires, Ciudad Editorial, 1975.

ELAM, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, New York, Methuen and Co. Ltd, 1980; Trad. it. *Semiotica del teatro*, Bologna, Universale, Il Mulino, 1988.

GALLINA, M., *Il polverone Baricco. Impressioni aspettando che si diradi*, in <http://www.ateatro.it> (consulta: giugno 2015).

GALLINA, M., "Teatro e città: un rapporto in movimento", in CASI, S., DI GIOIA, E. (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Teatri di Vita, Bologna, 2012, pp. 155 – 161.

GENET, J., *Splendid's*; Trad. it. F. Quadri, *Splendid's*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

GENET, J., *L'enfance criminelle* (1949), *L'infanzia criminale*; Trad. it. M. Raffaelli, Brescia, L'Obliquo, 1993.

GREEN, J. R., *Theatre in Ancient Greek Society*, London, New York, Routledge, 1994.

GROTOWSKI, J., *Towards a Poor Theatre*, New York, Simon and Shusters, 1968.

GROTOWSKI, J., "Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo", in RICHARDS, T., *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, pp. 123-141.

GUAZZOTTI, G., *Teoria e realtà del Piccolo Teatro*, Torino, Einaudi, 1965.

HAMIDI-KIM, B., *Les cités du "théâtre politique" en France, 1989 – 2007*.

- Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, Tesi Dottorale, Université de Lyon, 2007.
- HUNTINGTON, S., *The Clash of Civilisations and the Remaking of World Order*, New York, Simon & Schuster, 1996.
- INGARDEN, R., "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique*, 8, 1971, pp. 531-538.
- IPPASO, K., "A Roma è scoppiata una bomba", in CASI, S., DI GIOIA, E. (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Bologna, Teatri di Vita, 2012, pp. 118 -128.
- KERNODLE, G., *The Theatre in History*, Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1988.
- KOTT, J., *Shakespeare our Contemporary*, London, Methuen & Co., 1967.
- LACOSTE, J., «L'événement de la parole», in *Mouvements*, n. 14, 2001. <http://remue.net/spip.php?article1434> (consulta febbraio, 2014).
- LOCATELLI, S., *Teatro Pubblico Servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Milano, Centro delle Arti, 2015.
- LOREAUX, N., *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Ed. Sociales, 1980.
- MACEY, J. R., MILLER, G. P., "The End of History and the New World Order: the Triumph of Capitalism and the Competition between Liberalism and Democracy", *Cornell International Law Journal*, 25, 1992, pp. 277-303.
- MANGO, L., "Il teatro è politico?", in CASI, S., DI GIOIA, E., (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Bologna, Teatri di Vita, 2012, pp. 29-37.
- MANZELLA, G., "Dieci tesi sul teatro politico con una nota a margine", in CASI, S., DI GIOIA, E., (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Bologna, Teatri di Vita, 2012, pp. 58-63.
- MARENCO, F., "Shakespeare e dintorni: gli inizi del teatro moderno", in

- ALONGE, R., D'AVICO BONINO, G., (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Vol. I, Bologna, Einaudi, 2000, pp. 623-635.
- MARINO, M., "Contro il teatro civile", in CASI, S., DI GIOIA, E., (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Bologna, Teatri di Vita, 2012, pp. 94-104.
- MEIER, C., *Political Art of Greek Tragedy*, Baltimore, John Hopkins Univ. Press, 1993.
- MOLINARI, R., "R/Romagna", *Il Patalogo*, 9, 1986, pp. 236-238.
- MOLINARI, C., *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 2010.
- PADUANO, G. *Il teatro antico*, Bari, Laterza, 2005.
- PAVIS, P., *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montreal, Presses de l'Université du Québec, 1976.
- PAVIS, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1980.
- PAVIS, P. *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982.
- PAVIS, P., *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, J. Corti, 1990.
- PERROTTA, G., *Sofocle*, Messina, Milano, Principato, 1935.
- PISCATOR, E., *Das politische theater (1930)*, A cura di M. Castri, *Il teatro politico*, Einaudi, Torino, 2002.
- PITTOZZI, E., "Il teatro è un sistema complesso: città, reti, saperi", in CASI, S., DI GIOIA, E. (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Bologna, Teatri di Vita, 2012, pp. 162-168.
- PONTE DI PINO, O., "Per un teatro politico?", 1999, in <http://www.trax.it/olivieropdp/politico.htm> (consulta giugno 2014).
- PUPPA, P., "L'animazione, ovvero il teatro per gli altri", in ALONGE, R., D'AVICO BONINO, G., (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 805-867.

- PUSTIANAZ, M., "Il teatro (è) politico. Una promessa tra parentesi", in CASI, S., DI GIOIA, E., (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Bologna, Teatri di Vita, 2012, pp. 38-52.
- RICHARDS, T., *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993.
- RICORDI, F., "Il teatro politico è al di sopra delle parti", in CASI, S., DI GIOIA, E. (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Bologna, Teatri di Vita, 2012, pp. 105-109.
- RHULE, G. *Zeit und Theatre, 1925-1933*, Berlin, Ullstein Verlag, 1980.
- RODIGHIERO, C., *La tragedia greca*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- RUFFINI, F., *Semiotica del testo. L'esempio del teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.
- RUFFINI, F., *I Teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- SALA, R., STOCCHI, M., "La beffa del Valle Occupato. Scontro con la Siae", *Il Messaggero*, 19 settembre 2013. <http://spettacoliecultura.ilmessaggero.it/teatro/teatro-valle-siae-fondazione/328158.shtml> (consulta giugno, 2014)
- TURNER, V., *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal of Publications, 1982; Trad. it. P. Capriolo, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- SACCHETTINI, R., "Tutto è politica", in CASI, S., DI GIOIA, E. (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Bologna, Teatri di Vita, 2012, pp. 43-57.
- SCHECHNER, R., *Essays on Performance Theory (1970-1976)*, New York, Drama Book Specialist, 1977.
- SCHINO, M., "Teorici, registi, pedagoghi", in ALONGE, R., D'AVICO BONINO, G., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. III. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 5 -99.

- SONTAG, S., *Approaching Artaud*, 1973; Trad. spa. F. Parcerisas, *Aproximación a Artaud*, Barcelona, Lumen Editorial, 1976.
- STEINER, G., *Antigones*, Trad. it. N. Marini, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 2003.
- SZONDI, P., *Theorie des modernen Dramas (1956)*, Trad. it. C. Cases, *Teoria del dramma moderno, 1880-1950*, Torino, Einaudi, 2001.
- UBERSFELD, A., *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1981.
- VACIS, G., *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Roma, Bulzoni, 2014.
- VAN DEN DRIES, L., *Conversazione con Jan Fabre*, in *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su un processo di creazione*, Milano, Ubulibri, 2008.
- VERNANT, J. P., VIDAL-NAQUET, P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972.
- VICENTINI, C., *La teoria del teatro politico*, Firenze, Sansoni, 1981.
- WINKLER, J. J., ZEITLIN, F. I., *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, Princeton, Princeton univ. Press, 1990

5. STUDI CRITICI

- AA. VV., *Exarcheia la noire. Au cœur de la Grèce qui résiste*, Toulouse, Les Éditions libertaires, 2013.
- AGAMBEN, G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005.
- AGAMBEN, G., *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 1994.
- AMEY, C., *Art/Politique. Le devenir autre*, Ornans, Les éditions de la maison chauffante, 2010.
- ANZOINO, T., *Pier Paolo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- ARENDT, H., *Eichmann in Gerusalem*, 1963; Trad. it. P. Bernardini, *La*

- banalità del male*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- ARCHIMBAUD, M. *Francis Bacon: entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Galimbert, 1992.
- ARTIOLI, U., *Rilke. Scritti sul teatro*; Trad. it. C. Grazioli, Genova, Costa Nolan, 1995.
- ASENSI, M. (ed. e trad.). G. Ch. Spivak, "Can the Subaltern Speak?", 1988; *Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, MACBA, 2009.
- AUMONT, J., *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Toulouse, Librairie Séguier, 1989.
- BALLARD, J.B. *Crash*, 1972; Trad.it. G. Colombo, *Crash*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- BALLARD, J.B., *The Atrocity's Exhibition*, 1970; Trad. it. A. Caronia, *La mostra delle atrocità*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- BARTHES, R., *Essais Critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964.
- BARTHES, "Théorie du Texte", *Encyclopedie Universalis*, Vol.15, Paris, Encyclopedie Univ. Ed., 1968, pp.1013-1017.
- BAUDRILLARD, J., *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1969.
- BAUDRILLARD, J., "Fetichisme et Ideologie: la reduction semiologique", in *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 95-113.
- BAUDRILLARD, J., *La Société de consommation: ses mythes, ses structures*, Paris, 1970; Trad. spa., *La sociedad del consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Barcelona, Ed. Plaza y Janés, 1974.
- BAUDRILLARD, J., *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.
- BAUDRILLARD, J., "El éxtasis de la comunicación", in FOSTER, H., (a cura di), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 187-197.
- BAUDRILLARD, J., "Design e Dasein", *Agalma*, n.1, giugno 2000, pp. 11-20.
- BAUDRILLARD, J., *La violence du monde*, Paris, Galilée, 2003

- BASU, K., *Oltre la mano invisibile. Ripensare l'economia per una società giusta*, Bari, Laterza, 2013.
- BAUMAN, Z., (a cura di B. Vecchi), *Intervista sull'identità*, Laterza, Bari, 2003.
- BAUMAN, Z., *Collateral Damage: Social Inequalities in a Global Age*; Trad. it. M. Porta, *Danni collaterali. Disuguaglianze sociali nell'età globale*, Bari, Laterza, 2013.
- BEY, H, T.A.Z., *The Temporary Autonomous Zone. Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* ; Trad. it. T.A.Z. *Zone Temporaneamente Autonome*, Milano, Shake Edizioni, 1996.
- BENJAMIN, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit*, 1955; Trad. it. E. Filippini, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.
- BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, Paris, 1955, Trad. spa. Palant, V., Jenkins, J., *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- BOLTANSKI, L., T, CHIAPELLO, E., *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
- BOULANGER, C., *Orphée. Rapport de l'orphisme et du christianisme*, Paris, F. Rieder Éd., 1925.
- BRAIDOTTI, R., *The Posthuman*; Trad. it. A. Balzano, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2014.
- BREE, G., MOROT-SIR, E., *Littérature française. Vol. 9. Du Surréalisme à l'empire de la critique*, Paris, Arthaud, 1984.
- CALVINO, I., *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1995.
- CARONIA, A., *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Milano, Shake Edizioni, 2008.
- CASCETTA, A. M., *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000.

- CESARANI, R., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- CHION, M., *David Lynch*, 1992; Trad. it. M. A. Salvucci, *David Lynch*, Torino, Lindau, 2003.
- COLLI, G., *La sapienza greca*, Milano, Adelphi, 1977.
- DANESE, S., *Abel Ferrara. L'anarchico e il cattolico*, Genova, Le Mani, 1998.
- DE MELIS, F., "Brucia il Petrolio di Pasolini", *il manifesto*, 20-10-1992. http://www.pasolini.net/narrativa_bruciapetrolio_demelis.htm (consulta maggio 2015).
- DEBORD, G., *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967.
- DEBORD, G., *Commentaires sur la société du spectacle*, Éd. G. Lebovici, Paris, 1988; Trad. it. F. Vasarri, *Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano, Sugarco, 1988.
- DELEUZE, G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Gallimard, 1980.
- DELILLO, D., *White Noise*, 1985; Trad. it. M. Biondi, *Rumore Bianco*, Bologna, Einaudi, 1999.
- DELILLO, D., *Underworld*, 1997; Trad.it. D. Vezzoli, *Underworld*, Bologna, Einaudi, 1997.
- DENIS, B. "Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature", in AA.VV. *Formes de l'engagement littéraire*, Lausanne, Editions Antipodes, 2006, pp. 103-117.
- DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967.
- DERRIDA, J., *Dovrò vagare da solo*, in "aut aut", n. 271-272, 1996, pp. 8-10.
- DORIGO, F., *Il cinema di Jean Cocteau*, Lecce, Elle edizioni, 1982.

- DOTTORINI, D., *David Lynch. Il cinema del sentire*, Genova, Le Mani, 2004.
- EASTON ELLIS, B., *The Rules of attraction*, 1987; trad. it. *Le regole dell'attrazione*, Torino, Einaudi, 1988.
- EASTON ELLIS, B., *Glamorama*, 1998; Trad. it. C. K. Bagnoli, *Glamorama*, Torino, Einaudi, 1999.
- ECO, U., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- ECO, U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962.
- FADINI, U., (a cura di) *Gilles Deleuze. Tecnofilosofia. Per una nuova antropologia filosofica*, *Millepiani*, n°17-18, 2000.
- FUKUYAMA, F., "The End of History", *The National Interest*, 16, 1989, pp. 3-18.
- FUKUYAMA, F., *The End of History and the Last Man*, New York, AvonBook, 1992.
- GILATTA, L., *Wong Kar Wai*, Roma, Dino Audino, 2004.
- HARDING, "The Tragedy of the Commons", *Science*, dic. 1968, vol 162, num. 3859, pp. 1243 -1248. <http://www.sciencemag.org/content/162/3859/1243.full> (consulta giungo 2015).
- HASSAN, I., *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Madison WI, University of Wisconsin Press, 1981.
- HASSAN, I., "El pluralismo en una perspectiva postmoderna", *Criterion*, enero-junio 1991, pp. 267-289.
- HAUSER, A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Trad. it. A. Bovero, M. G. Arnaud, *Storia Sociale dell'Arte*, Torino, Einaudi, 1956.
- HORKHEIMER, M., ADORNO, W., *Soziologische Exkurse*, Trad. it. A. Mazzone, *Lezioni di Sociologia*, Torino, Einaudi, 1966.
- INGARDEN, R., "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique*, 8 (1971), pp. 531-538.
- JANSEN, S., "Qu'est-ce qu'une situation dramatique?", *Orbis Litterarum*,

- XXVIII, 1973, pp. 235-292.
- KRISTEVA, J., DERRIDA, J., *El pensamiento de Antonin Artaud*; Trad. spa. A. Drazul, Buenos Aires, Ediciones Calden, 1975.
- LYOTARD, J. F., *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- LYOTARD, J. F., *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 2005.
- MACRÌ, T., *Il corpo postorganico*, Genova, Costa & Nolan, 1996.
- MATTEI, U., *Beni comuni. Un manifesto*, Bari, Laterza, 2011.
- MATTEI, U., *Contro riforme*, Torino, Einaudi, 2013.
- METZ, C., *Langage et cinema*, Paris, Larousse, 1971.
- METZ, C., *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*; Trad. it. A. Sanna, *L'enunciazione impersonale, o Il luogo del film*, Napoli, ESI, 1995.
- MOURIER-CASILE, P., "La 'firme' du mythographe: l'ombre d'Orphée dans la 'poésie de roman'", *Jean Cocteau, Quaderni del novecento francese*, 1993, pp. 35-53.
- ÖSTROM, E., *Governare i beni collettivi. Istituzioni pubbliche e iniziative delle comunità*, Venezia, Marsilio, 2006.
- PASOLINI, P. P., "La questione della lingua", *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 5-24.
- PASOLINI, P. P., *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.
- PASOLINI, P. P., *Teorema*, Milano, Garzanti, 1994.
- PATEL, R., *Il valore delle cose e le illusioni del capitalismo*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- PERNIOLA, M., *Il sex-appeal del inorganico*, Torino, Einaudi, 2004.
- PIEMONTESE, G., *Il bene comune. Fra utopia realtà bellezza*, Roma, Bastogilibri, 2014.
- PORTA, A. (a cura di), *Poesia degli anni settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- RANCIÈRE, J., *La mésentente. Politique et philosophie*, 1995; Trad. spa. H. Pons, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Ed. Nueva

Visión, 1996.

RANCIÈRE, J., *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

REVAULT D' ALLONNES, M., *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Paris, Flammarion, 1999.

Rella, F. (a cura di), *Rainer Maria Rilke. Elegie Duinesi*, Milano, Bur, 2004.

RODOTÀ, S., *Il diritto di avere diritti*, Roma, Bari, Laterza, 2012.

SCHMIDT, A., RUSCONI, G. E., *La Scuola di Francoforte. Origini e Significato Attuale*, Bari, De Donato, 1972.

SETTIS, S., *Azione popolare. Cittadini per il bene comune*, Torino, Einaudi, 2012.

SEVERINO, E., *Il destino della tecnica*, Milano, Rizzoli, 1990.

SHIVA, V., *Il bene comune della terra*, Milano, Feltrinelli, 2006.

SHIVA, V., *Fare pace con la terra*, Milano, Feltrinelli, 2012.

SYLVESTER, D., *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, 1973; Trad. it e ed. di D. Fusini, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, Roma, Fondo Pasolini, 1991.

SONTAG, S., *Approaching Artaud*, 1973; Trad. spa., F. Parcerisas, *Aproximación a Artaud*, Lumen Editorial, Barcelona, 1976.

STEINER, G., "Che cos'è la letteratura comparata ?", Conferenza tenuta all'Università di Oxford in apertura del corso 1994/1995. <http://www.stefanomanserlotti.com/File/STEINER.htm> (Consulta ottobre 2014).

SZONDI, P., *Rilkes Duineser Eelegien*, 1955; Trad. it. E. Agazzi, *Le Elegie Duinesi di Rilke*, Torino, Einaudi, Gallimard, 1955.

URBINATI, N., *Democrazia rappresentativa. Sovranità e controllo dei poteri*, Roma, Donzelli, 2010.

VATTIMO, G., *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1994.

VIALE, G., "I beni comuni non sono il bene comune", *Inchiesta*, 177, luglio-settembre 2012, pp. 34-40.

<http://www.inchiestaonline.it/economia/guido-viale-i-beni-comuni-non->

[sono-il-bene-comune/](#) (consulta giugno 2015).

VIRGILITO, S. (a cura di), *Rainer Maria Rilke. I soneti a Orfeo*, Milano, Garzanti, 2000.

VIRILIO, P., *Cybermonde, la politique du pire*, Paris, Éditions Textuel, 1997, 2005; Trad. Spa. Monica Poole, Madrid, Cátedra, 2005.

ZIZEK, S., *Lacrimae rerum. Essays about Modern Cinema and Cyberspace*, *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, 2006, Madrid, Editorial Debate, 2006.

ZOPPI, S., *Jean Cocteau, Quaderni del novecento francese*, Roma, Bulzoni, 1993.

INDICE

Dedica.....	3
-------------	---

INTRODUZIONE

1. Sulla nozione di teatro politico: una polisemia ibrida.....	7
2. Ipotesi e obiettivi della ricerca.....	14
3. Stato della questione.....	20
4. Metodologia.....	22
5. Struttura.....	32

PRIMA PARTE. POETICHE E POLITICHE TEATRALI

CAPITOLO I. UN TEATRO ONTOLOGICAMENTE POLITICO: MAPPATURA STORICA

1. Teatro e istituzioni: la tragedia greca come genere politico.....	54
1.1. Primo esempio di "Teatro Ecumenico": le Grandi Dionisie nell'Atene di Pericle e la tragedia greca come genere politico.....	55
1.2. La nascita della tragedia e la poetica aristotelica.....	63
2. Il teatro tra Medioevo e Seicento: dall'interdizione al Secolo d'Oro.....	70
2.1. La condanna della Chiesa nel Medioevo.....	72
2.2. La riscoperta dei Classici: tra Umanesimo e Seicento....	75

3. Poetiche teatrali del Novecento: teatro “del dire” e teatro “dell'essere politico”	81
3.1. Il teatro di Piscator: politicità insita nella rivoluzione tecnica.....	84
3.2. Brecht e la trasformazione politica del teatro epico .	90
3.3. Artaud: il teatro dell' “essere politico”.....	94
3.4. Il Nuovo Teatro: tra passione e ideologia.....	99
4. L' “anno zero” della sperimentazione	103
4.1. I “Teatri '90”: Isole nella rete.....	111
4.1.1. “ <i>Relazione come pratica politica</i> ”.....	117
4.1.2. “ <i>Gli spazi come scelta poetica e politica</i> ”	121
4.1.3. <i>Auto-pedagogia</i>	124
4.1.4. <i>Auto-organizzazione</i>	126
4.1.5. <i>Auto-finanziamento</i>	130

CAPITOLO II. MOTUS: POLITICA, POETICA, POIESIS

1. Un azzeramento “alla seconda”: Motus nella Storia e nella Storia del Teatro	135
1.1. Primo azzeramento: Motus nella Storia del Teatro.....	136
1.2. Secondo azzeramento: “The End of History”: Motus nella Storia.....	139
2. Politica. Dalla T.A.Z. al Valle Occupato	144
2.1. Il teatro come strumento conoscitivo. Arte=vita.....	146
2.2. Scrittura collettiva. Sulle strategie composite.....	148
2.3. “Sulla natura dinamica della composizione scenica”: progetti, eventi, tracce, <i>work in progress</i>	153
2.4. “Opera aperta”: sul ruolo dello spettatore.....	156

2.5. Politica teatrale e contesto produttivo/organizzativo.....161

3. Poetica: “Si passa da una fase in cui si cerca di interpretare il mondo ad una fase in cui si cerca di cambiarlo”163

- 3.1. L’idea del viaggio come immagine-guida.....164
- 3.2. Il Testo Drammatico: dal ricorso ad una testualità di origine non teatrale alla messa in scena di Shakespeare.....167
- 3.3 La meta-fiction, la riflessione sul proprio ruolo di creatori, l’intertestualità..... 175
- 3.4. L’indagine sociologica sull’hic et nunc o “il virus del qui e ora”.....182
- 3.5. “Interpretare il mondo”, “cambiare il mondo”..... 186

4. Poiesis. Dall'estetica all'etica191

- 4.1. La scrittura del Testo Spettacolo: “sulla creazione di un ATTO teatrale”192
- 4.2. Gli elementi della creazione teatrale: da territori al servizio della ricerca sui linguaggi a linguaggi al servizio della ricerca sul territorio.....195
 - 4.2.1. *I dispositivi tecnologici: “faire entrer le dehors au théâtre”*198
 - 4.2.2. *Lo spazio: “faire sortir le théâtre au dehors”*.....205
 - 4.2.3. *Il lavoro con l'attore: “de-composition, re-composition”*210

**SECONDA PARTE. IL TEATRO POST-POLITICO
DI MOTUS**

**CAPITOLO III. GLI ESORDI POSTPOLITICI: TRA
CULTURA CYBER-PUNK E USO SPASMODICO DEL**

CORPO

1. Il *viandant* beckettiano ed il suo “testimone”:

L'Occhio Belva (1995).....217

2. Post-moderno, post-politico, post-umano:

Catrame. Icone neurotiche sulle autostrade

spinali (1996).....221

2.1. Dissolvimento della barriera pubblico/privato.....226

2.2. Tempo lineare della produzione industriale.....228

2.3. Corpo senz' organi e macchine desideranti..... 230

2.3.1. *Corpo come “cosa che sente”* 232

2.3.2. *“Design, non Dasein”. Dal feticismo della merce...* 236

2.3.3. *...Al simulacro: il cyber-mondo*..... 237

2.4. Da Beckett a Ballard, usando Bacon “come ponte”... 240

2.5. *Catrame. Icone neurotiche sulle autostrade spinali*
Ricostruzione del TS..... 247

2.5.1. *Lo spazio e la costruzione visiva: “Ecco. L'immagine è fatta”*.....248

2.5.2. *L'uso strabordante del corpo e della musica*....251

2.6. Orlando Furioso impunemente eseguito da
Motus: l'ossessione passata al setaccio.....255

2.6.1. *Il poema ariostesco e la rilettura di Calvino*....257

2.6.2. *Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus* (1998). *Il Testo Spettacolo*.....262

2.6.3. *La croce di Orlando e la croce della scena: lo spazio come matrice concettuale*.....264

**CAPITOLO IV. IL PROGETTO ORFEO: UN
TEATRO DELL' "ESSERE POLITICO",
TRA DIMENSIONE RELIGIOSA ED
INTERROGATIVO SUL PROPRIO RUOLO
D'ARTISTA**

1. Punto di partenza: la poesia di Rilke. L'esistenza come <i>pathos</i> del mutamento.....	272
1.1. I quaderni di Malte Laurids Brigge o l'importanza della percezione.....	273
1.2. Le <i>Elegie Duinesi</i> : "Ein jeder Engel ist schrecklich".....	275
1.3. I <i>Sonetti</i> ad Orfeo: esaltazione della parola creatrice.....	279
2. Le tappe di scrittura verso <i>Orpheus</i> <i>Glance</i>: sull'importanza della percezione.....	283
2.1. Primo segmento: la poesia di Rilke sotto il cielo di Sarajevo.....	283
2.2. Aureole: gli angeli ed il "falso silenzio di sovrastanti suoni intessuto".....	287
2.3. <i>Étrange</i> (être- ange): il tempo ed il frammento filmico.....	290
2.3.1. <i>Étrangeté: lo sguardo azzurro.</i> <i>Lo specchio e l'Orphée di Jean Cocteau</i>	293
3. La costruzione del personaggio di Orfeo: cupa e religiosa poesia contaminata da cinema e musica.....	295
3.1. <i>Orpheus Glance</i> . Dedicato a Nick Cave.....	299
3.2. ... E a Jean Cocteau.....	304
3.3. Orfeo: gangster pentito? Sangue e sperma nel cinema di Ferrara.....	309
3.4. O artista in cerca dell'ispirazione? L'indagine di	

Blanchot.....	313
3.5. <i>"The dismemberment of Orpheus"</i> (and his Glance?): la dimensione politica insita nella sperimentazione linguistica.....	317
4. La composizione scenica.....	321
4.1. La "melodia dello sfondo" negli Scritti Teatrali di Rilke.....	321
4.2. La tecnica cinematografica ed "il cinema del sentire" di Lynch.....	324
4.3. Orfeo, cupa rockstar da inframondo. Ricostruzione del TS di <i>Orpheus Glance</i>	328
4.4. Spazio, immagine e montaggio: polisemia e molteplicità.....	332
5. Uno spettacolo "fonocentrico".....	336

CAPITOLO V. VERSO UN TEATRO "POELITICO"

1. Strategie di scrittura intorno a *Rooms*:

tessitura trasversale tra dimensione

tematica e formale.....340

1.1. Viaggio nella <i>West Coast</i> : tra non-luoghi metropolitani e deserti, indagando con lo sguardo il territorio....	344
1.2....Ed il tempo. Il presente affrontato "come questione etica e politica".....	346
1.2.1. <i>White Noise</i> di DeLillo: la paura della morte nascosta sotto il velo dell'opulenza.....	350
1.2.2. La "banalità del male" nella lettura di <i>Hannah Arendt</i>	354
1.3. La meta-fiction e l'estetica postmoderna: tra letteratura e linguaggio cinematografico.....	356
1.3.1. <i>The Rules of Attraction</i> e <i>Glamorama</i> di <i>Easton Ellis</i> : il trionfo della "società dello spettacolo".....	360

1.3.2. <i>Dangerous Games di Ferrara: la riflessione sul proprio fare arte in un incrocio arte-vita</i>	363
1.3.3. <i>Lynch: l'uno e i molti nel fluire delle identità</i>	366
1.3.4. <i>Spazio e tempo nel cinema di Wong Kar Sai</i> ...	369
1.4. <i>Dinamiche composite</i>	374

2. Elementi (postmoderni) della drammaturgia

di *Rooms*: per un teatro “poelitico”.....378

2.1. Frammentazione e anti-linearità narrativa.....	380
2.2. Molteplicità dei punti di vista/ Fluidità delle identità.....	382
2.3. Lo spazio: room come set.....	385

3. Analisi dei TS: da *Vacancy* a *Twin Rooms*.....387

3.1. <i>Vacancy...So: What's the Story?</i>	387
3.2. <i>Twin Rooms</i> :	
<i>room come set</i>	390
3.2.1. <i>Ricostruzione del Testo Spettacolo di Twin Rooms</i>	393
3.2.2. <i>La macchina del vedere (e del sentire). Il dispositivo tecnologico: istruzioni per l'uso</i> ..	401

4. L'incontro con Jean Genet: primo esperimento

con un testo drammatico.....405

4.1. <i>Splendid's: “Il valzer dei tradimenti”</i>	408
4.2. <i>Il lavoro sul testo. Dalla messa in scena al film</i>	410

5. Ultima (momentanea) tappa del viaggio,

in una “prigione d'amore”414

TERZA PARTE. DALLA SVOLTA POETICO- POLITICA AL TERRORISMO POETICO

CAPITOLO VI. “LO SPOSTAMENTO DELLO SGUARDO VERSO SUD”

- 1. Dal teatro “poelitico” alla “svolta poetico-politica”: il progetto Pasolini.....420**
 - 1.1. Da Genet a Pasolini. Riton, Raton e Rital.....422
 - 1.2. Pasolini: “Prima passione, ‘ma poi’, ideologia, o meglio, prima passione, ‘e poi’, ideologia”.....426

- 2. Il processo di composizione.....433**
 - 2.1. Da *Petrolino* a Scampia, attraversando Centocelle.....433
 - 2.2. *Come un cane senza padrone*: “un film di letteratura”.....437
 - 2.2.1. *L'impianto scenico*.....438
 - 2.2.2. *Il video: tra cinema e documentario*.....439

- 3. “Faire entrer le dehors au théâtre. Faire sortir le théâtre au dehors”: *L'Ospite*.....442**
 - 3.1. Teorema: il romanzo, il film.....443
 - 3.2. Strategie compositive: decostruzione e ricomposizione.....446
 - 3.2.1. *Prima tappa: con la telecamera nel deserto. E ritorno*.....447
 - 3.2.2. *Il disegno scenico: “un vuoto instabile”*.....450
 - 3.3. *L'Ospite*: il crollo dell'identità (liquida).....452

- 4. (X) Ics. Racconti crudeli della giovinezza.....459**
 - 4.1. L'ennesimo azzeramento.....459
 - 4.2. La drammaturgia: reale, sempre più reale.....462

- 4.3. Sulla costruzione scenica: la tecnica al servizio del discorso politico.....465
- 4.4. (X) lcs: spinta centrifuga nelle periferie, viaggio nel cuore della giovinezza.....469

CAPITULO VII. “POETIC TERRORISM” CONTEST 1. LA RIVOLTA IN SYRMA ANTIGONE

- 1. Rivoluzione? Rivolta! Vecchie e nuove declinazioni del teatro del “dire politico”476**
 - 1.1. Vecchie declinazioni del teatro “del dire politico”477
 - 1.2. Nuove declinazioni del teatro del “dire politico”482
- 2. Sguardo sulla “divina Antigone, la più nobile figura mai apparsa sulla terra”²⁹¹ (Hegel).....488**
 - 2.1. Antigone: “io sono nata per amare, non per odiare”487
 - 2.2. La dialettica individuo/polis e la riflessione sulla sovranità.....491
- 3. Antigone: letture e riscritture del mito.....497**
 - 3.1. L’Antigone di Sofocle: scontro tra leggi morali e legge di Stato.....499
 - 3.2. Brecht: quando “imperialismo” si maschera con “patria”507
 - 3.3. L’Antigone del Living Theatre e la questione della responsabilità politica collettiva...506

²⁹¹ Hegel, citato da Steiner.

4. Viaggio di Motus intorno ad Antigone ed al tema della Rivolta.....	500
4.1. <i>Let the Sunshine in Contest 1</i> . Trasformare l'indignazione in reazione.....	521
4.2. <i>Too Late. Contest 2</i>	526
4.3. <i>Iovadovia. Antigone. Contest 3</i>	530
4.4. <i>Alexis. Una tragedia greca: tra Brecht e gli scontri di Exarchia</i>	534

Capitolo VIII. “POETIC TERRORISM”

CONTEST 2. “LA RIVOLTA CULTURALE DEI BENI COMUNI”

1. Teatro e polis.....	544
2. Il Teatro come Pubblico Servizio: un po' di storia.....	551
2.1. La fondazione del Piccolo Teatro di Milano: “Teatro, Pubblico Servizio”, “alla stregua della metropolitana e dei vigili del fuoco”.....	552
2.2. Il “caso Apollonio”: tra Ecumenismo ed Egemonia.....	557
3. “Quando l'ingiustizia diventa legge...”.	
Il preludio delle Rivolte.....	562
3.1. La stagione 2009/2010: quando (purtroppo) si tornò a parlare di teatro.....	564
3.2. In principio fu la globalizzazione... ..	567
3.3. Dalla “Primavera Araba” a Occupy Wall Street: mappa dell' “indignazione”.....	574
4. Seppellire Edipo, dissotterrare Antigone.....	577
4.1. Antigone a Roma.....	579
4.2. “Autorganizzare ed Autogovernare”.....	584

4.3. Diffondere potere: i “Beni Comuni”.....	586
5. L’offerta culturale del Valle Occupato: dalla formazione alla co-produzione de “L’Animale Politico Project”	594
CONCLUSIONI.....	600
ANNESI	
1. MucchioMistoWorkshop.....	614
2. Contributo di Daniela Nicoló.....	622
BIBLIOGRAFIA.....	627
INDICE.....	665

ABSTRACT

In questo studio ci proponiamo di esplorare la definizione di “politico” nel teatro, applicandola all'intero percorso della compagnia italiana di teatro sperimentale Motus. L'ipotesi è rinvenire nell'opera del gruppo la “politicalità” insita in vari livelli della sua produzione: *in primis* quello organizzativo, esplorato sin dal debutto nella scena contemporanea, in cui la definiamo insieme ad altri gruppi della sua generazione come “isole nella rete”, fino alla recente occupazione di spazi come il teatro Valle a Roma e Macao a Milano.

Nel primo segmento d'analisi esploreremo le opere degli esordi (1995-2002), caratterizzati da una forte ricerca sul linguaggio e dal rifiuto della dimensione mimetica: questa messa in discussione della poetica aristotelica rappresenta la cifra politica della prima fase indagata.

La seconda è caratterizzata da istanze dove il discorso politico si fa più esplicito: dal progetto Pasolini alla rilettura del mito di Antigone, l'elemento ideologico ed il tema della Rivolta emergono con preponderanza, contribuendo a definire la compagnia dentro gli schemi di quello che definiremo come “terrorismo poetico”.

ABSTRACT

In this investigation we propose to explore the definition about the notion of “politic” in theatre, by his application on the entire accomplished of Motus, an italian experimental theatre group. The assumption is to recover in the work of this collective the “politlcal level” inherent in the differents fields of his productions: *in primis* the organizational one, explored since the debut in the theatral contemporary scene (phase that we define as “islands in the net”) till the late occupation of spaces as the Valle theatre in Rome and Macao in Milano.

In the first segment of our analysis we explore the beginning works (1995-2002), with an essential characteristic: the strong research about languages and the disaffirmation of the mimetic dimension, that describes the politic magnitude of this first segment.

The second one is emblemized by instances where the politic speech is becoming more explicit: from project Pasolini to the scenic construction about the mythe of Antigone (2004-2010), the ideologic item and the theme of rebellion appear preponderanclly, determining the group in the patterns that we define as “poetic terrorism”.