



Le nuove frontiere

Avranno 30 anni alla fine del millennio e al contrario dei loro predecessori non hanno una meta. E il teatro è un laboratorio di ricerca che può operare in una casa occupata, in un centro sociale. Al di fuori delle istituzioni e lontano dalle grandi platee

«Siamo autarchici» Ecco la generazione in scena nel 2000

Parola d'ordine: il gruppo. Insieme pensano, progettano, costruiscono, recitano e dirigono. E anche se all'interno ognuno di loro ha attitudini e compiti specifici, firmano collettivamente ideazioni e regie. Fanno teatro con passione, con dedizione pressoché assoluta, preparando per mesi gli spettacoli: prima le biblioteche, poi la costruzione scenica, il training atorale, la messa in scena. E quando iniziano una nuova impresa lo fanno con l'entusiasmo ascetico, la convinzione tenace, la purezza dei giovani. Il loro rigore e la loro sfrontata voglia di provocare, scioccare, colpire, sbeffeggiare. Eh sì, viaggiano tra i venti e i trent'anni, i teatranti della nuovissima generazione. I Fanny e Alexander, i Motus, gli Accademia degli Artefatti, i Rossetoziani, i Laminarie, solo per citarne alcuni.

Lavorano da sei-sette anni, soprattutto tra Ravenna e Bologna, e chie-

dono nuove regole, prima tra tutte l'abolizione della burocrazia e una diversa distribuzione delle finanze pubbliche. Da un paio di stagioni hanno lasciato i capannoni, i centri sociali e i centri culturali (Link di Bologna in testa) per mostrarsi al «grande pubblico» del teatro e in «Teatri '90» hanno ormai il loro festival. La rassegna curata da Antonio Calbi e ospitata al Franco Parenti di Milano in sole due edizioni ha infatti moltiplicato ospitalità e progetti fino a definirsi vero punto di riferimento per chi, nel teatro, cerca qualcosa di più provocatoriamente vitale di molti cartelloni ufficiali. Ma nei mesi a venire, se qualcuno volesse sperimentare la «scena arida» del teatro del nuovo millennio, saranno ospiti di molti festival, da Santarcangelo a Volterra, da Chambery a Rovigo.

S. Ch.

MILANO. Nei magnifici Sessanta c'è stato il «padre» di tutti, Carmelo Bene. Subito dopo si è affacciato alla ribalta Leo De Berardinis. La prima generazione del Nuovo Teatro, seguita a una tumultuosa prima apparizione del Living in Italia si è poi riconosciuta in Mario Ricci, Carlo Quartucci e Carla Tatò, Memè Perlini, Giuliano Vasilicò. Una generazione che vuole rompere con il teatro di tradizione, il teatro degli Stabili che «scalda i muscoli» nel Convegno d'Ivrea. Sono gli anni della cosiddetta «deverbalizzazione» del teatro. Il gesto e l'immagine prima di tutto, la parola, fino ad allora signora incontrastata delle scene, ridotta a un elemento - e non il fondamentale - della scrittura scenica. Alla prima generazione che pensava di coniugare Proust e Shakespeare all'interno di un linguaggio teatrale che partiva dal corpo, è seguita la seconda per la quale si è subito cercata una definizione: neovanguard-

Non hanno maestri e ne rifiutano il carisma. Il collante è la autoformazione. Lavorano sul corpo come oggetto alienato

dia o teatro patologico-esistenziale o, più semplicemente ancora, teatro di ricerca.

Per chi li ha vissuti gli anni Settanta del teatro italiano hanno il volto del Carrozone di Firenze, poi Magazzini, poi Magazzini Criminali, poi di nuovo Magazzini e basta guidati da Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion d'Ambrugo. E della Gaia Scienza di Giorgio Barberio Corsetti, e più tardi, sul finire di quel decennio, di Falso Movimento all'interno del quale muove i suoi primi passi Mario Martone. Un teatro che accetta con difficoltà il limite, che guarda alla performance americana, che riconosce i suoi maestri in Bob Wilson, e in

generale, nel nuovo teatro americano, ma anche nella ricerca sulla voce di una ragazza dagli occhi spiritati, Laurie Anderson, nella body art, nelle arti figurative che sponano l'azione a gesti estremi, la ritualità del corpo al movimento che si riproduce nella ripetizione,

nel tentativo di portare dentro al teatro un linguaggio nuovo che nasce dall'intreccio di media diversi come il cinema e il video, la danza e la musica.

Anche questa nuova ondata però a un certo punto del suo percorso ha preso altre strade ricercando l'incontro con un teatro dove fosse la parola, a farsi «estrema» per il suo corpo a corpo con la poesia (Manzoni per esempio) e con la letteratura (Kafka, Pasolini, Testori), quando non addirittura i classici greci come Eschilo o il grande Shakespeare.

La terza generazione vive in un panorama teatrale più rarefatto, con costrizioni più forti. Tre esempi per tutti e anche curiosi perché figli della Romagna «affluente»: il Teatro della Valdoca di Cesare Ronconi, i Raffaello Sanzio di Romeo Castellucci, le Albe di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari. Sono loro i gruppi leader degli anni Ottanta, che si battono contro l'emarginazione della lingua, della parola, con testi spesso criptici, a dialogare a distanza con i maestri, a rimanere pervicacemente fedeli a se stessi o a decidersi al grande incontro con Shakespeare, ma all'insegna di un teatro che tendea



Due immagini della messinscena dell'«Orlando Furioso» firmata dal gruppo «Motus»

portare in scena la malattia, la violenza, il sangue, la diversità. È il teatro della morte che dialoga con quello della vita, che sfonda il muro dell'etica, che costringe a fare i conti con una realtà non consolatoria. La quarta generazione dei «nuovissimi» che avranno trent'anni nel Duemila, è forse quella che deve lottare di più per affermare la propria esistenza. Anche perché il sistema teatrale si è reso meno permeabile e poi perché questi gruppi vogliono essere figli di se stessi. A colpirci è la loro disperata vitalità, la diversità del loro cammino in una geografia sotterranea che ci sviluppa fuori dai luoghi teatrali anche

La parola come filo conduttore ossessivo di esperimenti che somigliano a una sfida e che promuovono emozioni più che riflessioni

alternativi piuttosto a contatto con le industrie dismesse, con i centri sociali, con le case occupate. Misteriosamente affiorata lontano dai percorsi convenzionali del fare teatro, questa quarta generazione pare non avere una meta, non prefiggersi obiettivi di lotta.

Ma è comunque unita dal forte collante segreto di un'autoformazione senza carisma di grandi maestri (forse solo uno, il profeta del teatro diffuso, Eugenio Barba), ed alcune costanti. L'impatto emozionale che si sviluppa nei confronti del corpo, per esempio. Magari mercificato, usato, esaltato, violato dalla parola. Il mito della macchina, citata nella sua realtà oggettiva oppure riducendo il corpo stesso a macchina desiderante ed estranea. La parola usata come un leitmotiv, come filo conduttore ossessivo di esperimenti che assomigliano a una sfida e che tendono a coinvolgere l'emozione più che la riflessione.

Uno sguardo «politico» che nasce dalle cose della vita, magari trasformando l'occupazione di una casa in un momento di teatro «situazionista». Si sviluppano quasi per partenogenesi. Non sappiamo dove andranno.

Maria Grazia Gregori

I PROTAGONISTI

Fanny & Alexander la grande pesantezza del frivolo

«Nel '92, quando abbiamo cominciato, avevo 17 anni». Parla Luigi De Angelis, cofondatore con Chiara Lagani di Fanny & Alexander. Dodici spettacoli in 6 anni; raffinati, morbosi, morbiferi e voyeuristi, hanno detto di loro. «È la grande pesantezza del frivolo. Il grande vuoto ci porta al pieno delle visioni che frequentiamo». Sognano di fare Alice nel paese delle meraviglie e intanto lavorano al progetto biennale «Felicità di tutti» che culminerà l'anno prossimo con uno spettacolo culinario, «una grande festa funeraria con fuochi d'artificio, che prende ispirazione dai banchetti rinascimentali e dallo scrittore inglese Ronald Firbank». Allora è vero che praticate sempre la morte. «Ci piace frequentare la morte e la mondanità del funerale. Ma la morte come metafora, in fondo anche i teatri sono tombe, luoghi morti dove qualcosa prende vita. E i cadaveri, come diceva Ceronetti, sono case per i vermi, luoghi di vita fertilissima, lievitati, germogli». Perché Fanny & Alexander? «Perché Ginger & Fred suonava male. No, non è Bergman il nostro maestro, caso mai Maria Callas è la nostra mamma. Siamo autodidatti, facciamo teatro come bambini che giocano in luoghi che sembrano inquietanti ma dove invece loro si trovano a loro agio».

Teatro del Lemming il corpo per toccare l'anima

«Il teatro non è provocazione, è incontro, rapporto, contatto. La sua essenza è organica, fatta di corpo e di anima. Per toccare l'anima, noi tocchiamo il corpo, non solo il nostro, anche quello dello spettatore». Parola di Massimo Munaro, regista del Lemming, quei roditori assai prolifici che si suicidano in massa seguendo l'istinto, presi a modello per rappresentare un teatro rigorosamente corale, emotivo, conturbante, apertamente ispirato a Dioniso. E «Dioniso» è il loro nuovo spettacolo, in luglio a Polverigi e dal prossimo 18 giugno a Rovigo, alla quinta edizione del festival da loro creato, che ha contribuito non poco ad attirare l'attenzione sui nuovi gruppi. «Ma non siamo riusciti a creare una unità politica, che invece servirebbe ad un rinnovamento più radicale della scena». «Dioniso è la seconda parte di una trilogia che si concluderà con Odisseo, cominciata con il nostro «Edipo, la tragedia dei sensi». Ovvero: uno spettatore per volta, bendato, a rivivere con il corpo, l'olfatto e la perdita del sé la tragicità archetipica del mito. «Edipo è il grado zero del teatro, un'esperienza quasi misterica, pre-tragica, che dà voce alla liberazione dello spettatore e alla nostra ricerca sul teatro come relazione e sulla sacralità del teatro, oggi più che mai».

Gruppo di lavoro Masque Teatro il visibile contro l'invisibile

«Tutto comincia in genere con lo spazio, strutture sempre chiuse che nascono prima, mondi pensati per essere abitati dall'attore, spazi che si innestano in altri spazi». Catia Gatelli racconta Masque Teatro. Lei, sociologa e lui, Lorenzo Bazzocchi ingegnere chimico, affiancati di volta in volta da collaboratori diversi. «La nostra guida infinita è Marcel Duchamp. A lui ci siamo ispirati per «Coefficiente di fragilità»: quindici spettatori per volta in una struttura tutta costruita da noi che parla anche dell'insufficienza per la poltrona teatrale». Duchamp, il Deleuze dell'anti Edipo, il training di Grotowski sono le fonti di lavori che cercano continuamente di rappresentare lo scarto tra la realtà del visibile e del non percepibile dall'occhio; lo iato tra i tempi della produzione e quelli non assoggettati ai vincoli imposti. «Come «Nur Mut - la passeggiata dello Schizo», il nostro lavoro che l'attuale sistema di ospitalità ci impedisce di portare in giro. E come nel prossimo, uno spettacolo sulla matematica e la geometria non euclidea che prepariamo ormai da tanto tempo per cui stiamo studiando una struttura tutta verticale». A Volterra, invece, portano la videoinstallazione «I vapori della sposa»: un boudoir per 8 monitor, una maîtresse e 30 spettatori.

Teatrino Clandestino la scena è un percorso filosofico

«Abbiamo sempre lottato per il diritto a fare teatro, in questo senso siamo un gruppo politico». È una croce rossa il simbolo che Teatrino Clandestino ha scelto per rappresentare se stesso. Bolognesi, rigorosi, capaci di reinventare ad ogni appuntamento con la scena se stessi e il proprio lavoro. «Ci rifondiamo ad ogni spettacolo, per questo abbiamo tempi davvero lunghissimi». «Il teatro» raccontano Pietro, Firenze e Manuel, che hanno appena pubblicato i materiali sempre diversi scritti per ogni rappresentazione dei loro spettacoli «è evocazione, non comunicazione. E noi facciamo teatro per avere, non per dare. Possiamo dire che il nostro è un teatro egocentrico». A Roma hanno appena riproposto «L'idealista magico», a Volterra porteranno insieme a Fanny & Alexander «Sinfonia Majakovskiana», a febbraio faranno il loro debutto nel cartellone dello Storch di Modena con uno spettacolo tratto dalla «Tempesta». «Il teatro ha un'eredità di anacronistica pedanteria, mentre altre arti sembrerebbero più moderne, e invece il teatro è metafisica, discussione sul senso delle cose, percorso filosofico di conoscenza». Sempre, rigorosamente, per non più di 120 spettatori per volta, «perché i grandi numeri ne distruggono la forma e il senso».

Motus una sfida tra spazio e corpo

«Ogni nostro spettacolo è uno studio a tutto campo, dal cinema alla letteratura, dalle arti visive alle feste rave, dalla musica elettronica allo sport. Una miscela forse poco teatrale che contempla tutte le espressioni della contemporaneità, anche quelle più becere». Vengono da Rimini, i Motus, e certo non è un caso. Uno spettacolo nelle lavanderie a gettone, una scatola di plexiglass per «Catrame», una piattaforma rotante di sei metri per l'ultima provocazione, «O.F. ovvero Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus», presto a Volterra, Santarcangelo e in Croazia. «Costruiamo tutto da soli, dallo spazio alle musiche alle luci, perché il controllo è importante», spiega Daniela Nicolò, cofondatrice nel '91 con Enrico Casagrande. «Pensiamo ad un teatro come coinvolgimento totale, cucito addosso ad attori senza precedenti teatrali, dove il rapporto tra lo spazio e il corpo è una sfida costellata di difficoltà anche fisiche». Per questo il training è fondamentale, sia che riguardi il superamento della soglia del dolore o l'equilibrio. «Il pensiero astratto e pulito di Beckett ha guidato anche la nostra ricerca. Come i Raffaello Sanzio, il Living, Deleuze. Ma non abbiamo conclusioni».

INTERVISTE DI
Stefania Chinzari