

# Corpi im-memori. L'utopia dello spettatore partecipante<sup>1</sup>

*Eva Marinai*

*Può esistere il teatro senza spettatori?  
Ce ne vuole almeno uno per parlare di spettacolo.  
E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore.  
Possiamo perciò definire il teatro come  
"ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore".  
Tutto il resto è supplementare  
– forse necessario, ma supplementare  
Jerzy Grotowski<sup>2</sup>*

*Lo spettatore, per l'autore, non è che un altro autore.  
Pier Paolo Pasolini<sup>3</sup>*

In questo saggio, che costituisce una prima ricognizione sull'arte dello spettatore e sui dispositivi di attivazione della memoria creativa, argomenti di grande interesse negli ultimi anni in ambito teatrologico, si cercherà di affrontare questioni a mio avviso fondanti per il rapporto tra culture/pratiche teatrali e saperi condivisi.

Tale riflessione, che sonda il rapporto tra corpo-memoria dell'attore/autore e corpo-memoria dello spettatore/testimone, s'inserisce all'interno di un percorso ben più ampio riguardante *La "famiglia" nel teatro contemporaneo: stili aggregativi, processi identitari e dinamiche di fruizione*. Il titolo fa riferimento al progetto di ricerca italo-francese che sto coordinando come responsabile scientifico italiano, assieme a Erica Magris dell'Université Paris VIII Saint Denis e a un'équipe composta da studiosi delle forme sceniche, delle scienze sociali, dell'economia dello spettacolo e da artisti.<sup>4</sup> Il progetto si prefigge lo scopo di indagare le dinamiche

<sup>1</sup> Parte dei materiali inediti citati in questo articolo (interviste e riprese di spettacoli delle compagnie facenti parte del percorso d'indagine) sono stati oggetto di riflessione durante la Giornata di Studi del Dottorato Pegaso (Università di Firenze, Pisa, Siena) dal titolo *Memoria e patrimoni (im)materiali delle arti performative. Prospettive e metodi d'indagine*, presso l'Università di Pisa, l'8 aprile 2016.

<sup>2</sup> *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1968, p. 41.

<sup>3</sup> *Il cinema impopolare*, «Nuovi Argomenti», 20, ottobre-dicembre 1970.

<sup>4</sup> Il progetto in questione è stato finanziato dal programma Galileo 2015 dell'UIF, Università italo-francese; i due gruppi di ricerca, italiano e francese, coordinati rispettivamente da me e da Magris, sono formati da: Silvia Bottirolti (direttrice Festival Santarcangelo dei Teatri e docente a contratto Università Bocconi di Milano), Livia Giunti (film-maker e borsista post-doc Università di Pisa);

di aggregazione di tipo familiare e parafamiliare, nell'ambito delle organizzazioni teatrali contemporanee (in particolare italiane e francesi) dalla duplice prospettiva dei processi creativi e ricettivi, strettamente connessi tra loro.

Due sono, quindi, i presupposti fondamentali per questa iniziale riflessione: il primo è costituito dall'interesse per lo spettatore "in carne e ossa", nella consapevolezza che i processi attivatori di creatività artistica e di memoria passano dalla percezione corporea,<sup>5</sup> dunque da esperienze vissute "in presenza".<sup>6</sup> Il secondo riguarda il concetto di "famiglia" all'interno del contesto teatrale post-drammatico – e del contesto sociale contemporaneo come macroinsieme –, categoria che si riferisce a un sistema di relazioni non necessariamente coincidente con legami di consanguineità o vincoli matrimoniali, bensì associata alla possibilità di stabilire alleanze che permettano supporto reciproco e rapporti di scambio tra individualità. L'immagine della "famiglia", quindi, intrinsecamente correlata ai concetti di "casa comune", "identità sessuale" e "genere", negli ultimi anni si è configurata come nucleo semantico frastagliato, soggetto a numerose interpretazioni e rinegoziazioni. Molte compagnie teatrali, italiane e francesi, si sono di conseguenza riconfigurate in "famiglie teatrali",<sup>7</sup> contraddistinte da legami affettivi e da reciproco sostegno

Giulia Filacanapa (Ingénieur de recherche Labex ArtsH2H, Université Paris VIII), Marie-Ange Rauch (Maître de conférences Université Paris VIII) Raphaëlle Doyon (Maître de conférences - Université Paris VIII). La prima fase di lavoro, attualmente in corso, prevede di esplorare la problematica dei rapporti tra le organizzazioni teatrali e le istituzioni, che, nella crisi economica e politica attuale, sono particolarmente delicati e acquisiscono un valore paradigmatico; nonché di osservare le trasformazioni dell'idea di "famiglia" negli ultimi decenni, attraverso la prospettiva privilegiata del teatro, un "laboratorio sociale" in cui si sono prodotte esperienze diversificate e frammentate, non solo nelle modalità operative, ma anche nella sostanza dei testi performativi, e infine nella relazione tra artisti e spettatori.  
<sup>5</sup> Un recente studio, pubblicato su «Proceedings of the National Academy of Sciences» (PNAS) da tre ricercatori dell'Università di Stoccolma e Umeå in Svezia, ha riportato gli esiti di un esperimento su percezione corporea e capacità di ricordare. Per i dettagli sull'esperimento rimando all'articolo: Loretxu Bergouignana, Lars Nyberg, H. Henrik Ehrsson, *Out-of-body-induced hippocampal amnesia*, «PNAS», 111, 12, March 2014, pp. 4421-4426. Qui basti citarne i risultati: nei test eseguiti virtualmente, cioè con soggetti che vivevano l'esperienza "fuori dal corpo" (tramite casco 3D), il ricordo dell'esperienza vissuta era meno vivo e più confuso rispetto a quello dei soggetti che avevano vissuto l'esperienza "nel corpo". La risonanza magnetica, peraltro, ha evidenziato una differenza fondamentale nell'attivazione dell'ippocampo tra i due gruppi di *testers*. In conclusione: esiste una stretta correlazione tra esperienza corporea e memoria.

<sup>6</sup> Interessante confrontarsi, a questo proposito, con gli interventi di Annalisa Sacchi, *Sulla violenza e sul tocco: tre ipotesi intorno alla presenza dello spettatore sulla scena teatrale*, e Marco Pustianaz, *La presenza dello spettatore*, usciti sul numero monografico di «Culture teatrali», a cura di Enrico Pitozzi: *On Presence*, n. 21, anno 2011.

<sup>7</sup> Alcune di esse erano già in precedenza "coppie d'arte", come si cercherà di esaminare durante le Journées d'études *Couples en création dans les arts de la scène et au-delà (XXe-XXIe siècles)* previste all'Université di Paris VIII, 2-3 giugno 2016, come una delle tappe del percorso di ricerca. Sulla questione cfr. almeno Florence Vinas-Thérond (a cura di), *Le théâtre du couple au XXème siècle*, Actes du colloque international de Montpellier, 2-3 febbraio 2006, L'Harmattan, Paris 2011. Cfr. almeno

economico, per far fronte alla difficoltà della crisi e all'esigenza di costituirsi come *entità* solide (seppur non “stabili”, nell'accezione dell'istituzione teatrale tradizionalmente intesa), in una realtà sempre più disorganica e confusa.<sup>8</sup>

Tali premesse sono necessarie per arrivare ad argomentare efficacemente la tesi secondo cui la presenza dello spettatore all'interno di un contesto creativo inteso nell'accezione specifica di un “luogo” ove siano evidenti rapporti di reciproco scambio tra individui facenti parte di un medesima circostanza socio-affettiva, etica ed estetica, possa dar vita ad un percorso di trasformazione e di rigenerazione dell'*habitus*, la «struttura strutturata predisposta a funzionare come una struttura strutturante»,<sup>9</sup> così ridefinendo il rapporto stesso tra individuo e comunità. Per lo spettatore, ritrovare nel contesto artistico-performativo una dimensione relazionale a lui familiare sul piano delle conoscenze e delle esperienze acquisite sin dall'infanzia, ma rappresentata secondo nuove configurazioni, diverse, insolite, emozionanti e/o perturbanti (dunque un confronto costruttivo fra identità e alterità), permette di creare un *setting* adatto a riformulare l'*échein*<sup>10</sup> aristotelico – unità di misura delle relazioni corpo-linguaggio – sotto forma di gesto, postura, *logos*, voce, comportamento e dunque, infine, atto. La particolare condizione derivante dal cerchio magico del teatro, infatti, che costituisce un territorio “protetto”, e al contempo “libero”, nel quale sperimentare mascheramenti e metamorfosi del sé, autorizza lo spettatore ad abbandonarsi temporaneamente alla *libido agendi*, al desiderio di partecipare al gioco (anche solo sotto forma di atto del pensiero e dell'immaginazione, e non necessariamente come azione fisica), generando modi condivisi che, a loro volta, producono un rinnovamento del *corpo-memoria*.<sup>11</sup>

Allo stesso tempo, tuttavia, sussistono problematiche relative alla gestione di tali processi di attivazione della memoria, di condivisione delle esperienze e di trasformazione del sé; problematiche, queste, che investono di responsabilità in primo luogo gli artisti e che riguardano più aspetti: dall'utilizzo dei materiali autobio-

Massimo Marino (a cura di), *Passato Presente storie di famiglie teatrali*, Teatro delle Ariette, Bologna 2006, in particolare alle pagine introduttive, 3-5: «Famiglie d'arte [...] si è recuperato un aspetto più intimo, di vicinanza tra persone, appunto, questo fare del nucleo della compagnia la famiglia, piccole famiglie che poi si sono ingrandite secondo modelli diversi, due persone che sono diventate più persone o sono ritornate a essere due o si sono disseminate in vari gruppi».

<sup>8</sup> Maurice Abiteboul, *Théâtre et société: la famille en question*, Institut de recherches internationales sur les arts du spectacle, Université d'Avignon 1996; Sylvie Camet, *Parenté et création. Familles d'artistes, de la relation personnelle à la production collective*, L'Harmattan, Paris 1995.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *Structures, habitus, pratiques*, in *Le Sens pratique*, Éditions de Minuit, Paris 1980, p. 88; ma cfr. anche Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, «Journal de Psychologie», XXXII, n. 3-4, marzo-aprile 1936, pp. 7 e ss..

<sup>10</sup> Aristotele, *Metafisica*, X, 4, 1055b

<sup>11</sup> Occorre però precisare che il percorso qui delineato è lontano da esperienze di animazione teatrale o di teatro sociale, inteso come partecipazione attiva di un non-pubblico, di solito appartenente a specifiche categorie sociali, in quello che comunemente viene inteso come “laboratorio teatrale”.

grafici nella creazione drammaturgica e performativa, alla conservazione e archiviazione di tali memorie (materiali e immateriali); dalla capacità di far rivivere allo spettatore la propria storia trasfigurata in forma artistica senza violentarla, sino alla responsabilità concernente lo sconfinamento tra sfera pubblica e sfera privata.

Ma qual è lo stato dell'arte a proposito della partecipazione dello spettatore al processo creativo (ovvero dello spettatore partecipante)?

In Italia, senza annoverare tutti gli studi sull'argomento, affrontati direttamente o trasversalmente, in modi diversi e da punti di vista complementari, da vari studiosi di teatro a partire dagli anni Ottanta,<sup>12</sup> è opportuno ricordare, tra le esperienze più recenti, il Convegno bolognese del 2000, *Lo spettatore in ballo. Parole e idee su pubblico e danza*, curato da Stefano Casi e da Teatri di Vita, che ha dato inizio anche ad una collana editoriale dedicata agli studi sullo spettatore; e soprattutto il progetto quadriennale europeo *Be Spectactive!*, coordinato dall'Associazione sansepolcresc Kilowatt. Gli ideatori del programma, Luca Ricci e Giuliana Ciancio, hanno dato vita ad attività tese alla partecipazione fattiva ed interattiva dello spettatore con gli artisti e gli organizzatori di un Festival teatrale, in modo da coinvolgerlo anche nelle scelte operative, attraverso l'ideazione di un gruppo di lavoro chiamato suggestivamente "Visionari".<sup>13</sup> Ho potuto seguire la conferenza di presentazione del progetto al Forum Cultura di Bruxelles, il 18 aprile scorso, orientato sul tema *audience development* e intitolato *Audience Development: engagement is the key, but where are the doors?*. Quel che ne emerge è l'idea, sicuramente ricca di interesse socio-culturale (oltre che economico), di un *audience engagement*, che permetta un ampliamento e una diversificazione della partecipazione del pubblico alla fruizione dello spettacolo dal vivo, facendo leva su pratiche analoghe – pur con le debite differenze di ordine qualitativo – a quelle usate dai *social network* e dai *talent show*, ossia basate sull'interazione digitale, sulla "scelta", sulla produzione di reportage testuali o fotografici realizzati dal basso, con *smartphone* e tecnologia domestica, da condividere sul *web*, in modo da creare una rete di relazioni con una comunità di *followers* che si sente protagonista e non più "spettatrice" dell'evento. Questo approccio, di cui sono evidenti gli aspetti positivi ma anche le criticità, declina in modo solo parzialmente diverso la formula già adottata da molti teatri e associazioni culturali, sia italiane sia europee, indirizzata a una "educazione alla visione" e a una partecipazione ai processi culturali locali, che condivide con altri settori considerati affini al teatro – inteso qui come "bene culturale" alla stregua dei

<sup>12</sup> Cfr. almeno Marco De Marinis, *L'esperienza dello spettatore. Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale*, Università di Urbino 1985; Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Guerini, Milano 1991.

<sup>13</sup> Per maggiori dettagli sul progetto cfr. <<http://www.kilowattfestival.it/kilowatt-e-comune-di-sansepolcro-vincono-un-progetto-europeo/>> e <<http://www.kilowattfestival.it/chi-sono-i-visionari-voi-diventare-un-visionario/>>.

musei, delle gallerie d'arte, delle biblioteche, dei parchi archeologici e via dicendo – obiettivi e strategie, ovvero le cosiddette *best practices*.<sup>14</sup>

D'altro canto, in Francia, tra le più recenti riflessioni in tale ambito è possibile annoverare, nel 2012, il Convegno dell'Université de Liège, organizzato all'interno del progetto Prospero, cui hanno partecipato teorici e artisti (la prolusione è stata di Romeo Castellucci) per un confronto sul tema *Le Théâtre et ses publics: la création partagée*,<sup>15</sup> che ha fatto seguito all'altro Colloque dell'Université de Tampere (2010) intitolato *Utopie et pensée critique dans le processus de création*. Oliviero Ponte di Pino, relatore al Convegno del 2012, ha dedicato alla questione un ampio Dossier su «Ateatro», *L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale*,<sup>16</sup> che inizia con due domande, ancora aperte, particolarmente interessanti per il nostro ragionamento: «È opportuno pensare a una scienza dello spettatore teatrale? È davvero ipotizzabile un'analisi scientifica della ricezione e della risposta del pubblico?».<sup>17</sup>

La prospettiva che qui interessa, però, non è quella di individuare pubblici possibili, e neppure quella – altro versante fenomenologico della questione “spettatore” – di attingere alle neuroscienze per esplorare i livelli di percezione e di empatia del pubblico nel suo rispecchiamento con le azioni del performer. Si tratta, piuttosto, di raccontare la storia di esperienze teatrali di relazione, attraverso esempi concreti di “scrittura collettiva” e di performance, tratti dalla scena contemporanea italiana. Tale relazione risulta essere attiva grazie a un doppio canale, che non si realizza in tempi distinti ma simultaneamente: da un lato, essa converge nell'incontro fra attore e spettatore, dall'altro corrisponde ad una non infrequente sincronicità fra atto di scrittura e messa in scena (dove entra in campo l'aspetto memoriale), superando la tradizionale teoria del teatro come «art à deux temps».<sup>18</sup> I due aspetti, quindi, si realizzano contemporaneamente, in quanto l'atto di scrittura scenica si compie non solo *per* ma, talvolta, *durante* l'incontro attore/spettatore.

Estendendo le teorie sul tempo di André Bazin oltre la prassi cinematografica, è possibile riscontrare come in questi modi di fare teatro sia dominante una rappresentazione della temporalità intesa come fluire ininterrotto, una sorta di “immaginazione in divenire” che rimette in scena parole, oggetti e suoni provenienti da altre opere, in un andamento che è anche l'incedere misterioso della creazione artistica.

<sup>14</sup> Cfr. in proposito Francesco De Biase (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Franco Angeli, Milano 2014; e anche Id. (a cura di) *L'arte dello spettatore. Il pubblico della cultura tra bisogni, consumi e tendenze*, Franco Angeli, Milano 2008.

<sup>15</sup> Nancy Delhalle (a cura di), *Le Théâtre et ses publics: la création partagée*, Université de Liège, 26-29 septembre 2012

<sup>16</sup> «Ateatro», n. 141, 2012.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Cfr. Henri Gouhier, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, Paris 1989.

Tale complessa relazione tra l'io narrante e l'io narrato (che si configura come passaggio, interferenza, intersezione tra l'io autoriale e spettatoriale), fa sì che il teatro, la performance (sia essa rappresentazione o altro), non si presenti come unità organica, precostituita, bensì – come aveva già intuito Bernard Dort – quale «polifonia significante».<sup>19</sup> Perciò, lo spettatore *engagé* è colui che istaura con essa una costante interrogazione, un “baratto” di idee, sensi, significati, simboli. Tale co-responsabilità che unisce indissolubilmente l'attore-autore allo spettatore-coautore fa sì che a parlare, ad agire non sia più un unico corpo, un unico soggetto, ma un coro di voci, un *ensemble* di corpi.

L'idea di teatro qui sottesa ha forti affinità, credo, con quella descritta da Antonio Attisani, per cui:

Ridurre al minimo l'io narrante, sia quello esplicito che quello implicito, è dunque cosa giusta per non dare l'impressione che sia un io autonomo, cioè un autore, a parlare e non, come invece è, un coro di voci lontane che attraversano il corpo storico da cui sono evocate. Queste voci attraversano un io diseguale da tutti gli altri, ma che al tempo stesso condivide con molti altri un'antropologia e una storia.<sup>20</sup>

Peraltro, proprio in riferimento al fenomeno del Nuovo Teatro, Valentina Valentini s'interroga su come interpretare l'istanza di interpellanza diretta dello spettatore, che realizza un unico asse performer-spettatore, presente in molti spettacoli della linea del Duemila. Certamente – ella afferma – «si registra una insofferenza nei confronti delle convenzioni che regolano la rappresentazione teatrale e, di converso, una istanza di empatia e relazione non mediata con lo spettatore, differente anche dal rifiuto del teatro di autori come Carmelo Bene e Romeo Castellucci».<sup>21</sup> Una risposta plausibile è trovata dalla studiosa nel mito della Gorgone-Medusa, che pietrifica chi incontra il suo sguardo. Ella sostiene, infatti, che nel prepotente installarsi sulla scena della dimensione frontale, nel teatro del nuovo millennio, si potrebbe leggere una stigmatizzazione dell'attività della scena-Gorgone del secondo Novecento, che ha disorientato lo spettatore proprio perché priva di una direzione: come se lo spettatore fosse costretto alla linearità e alla verticalità della scena, in contrapposizione alla processualità del video, e alla simultaneità e molteplicità delle azioni e dei punti di vista della realtà extrascenica.

È rilevante la domanda che Valentini pone a conclusione di questo capitolo: «è possibile, e questa è la posta in gioco, sfuggire sia alla visione limitata (quella di chi incatenato vede soltanto ciò che ha di fronte, come nel mito della caverna

<sup>19</sup> Bernard Dort, *Le spectateur en dialogue*, POL, Paris 1995, p. 273.

<sup>20</sup> Antonio Attisani, *Io è un teatro. Un manifesto al passato*, in Id., *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Accademia University Press, Torino 2015, p. 7.

<sup>21</sup> Valentina Valentini, *Nuovo Teatro made in Italy, 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015, p. 141.

di Platone) che alla visione disorientante della *scena Gorgone* e salvaguardare le istanze immaginative, cognitive, emozionali dello spettatore?».<sup>22</sup>

Detto in altri termini: la condizione dello *spettatore-partecipante* è un'utopia? O ancora: si corre il rischio che il “tocco” e “lo sguardo”, occhi negli occhi, delle avanguardie post-belliche, sulla scia del Living Theatre, producano – contrariamente agli intenti – una sorta di irrigidimento dello spettatore? Oppure, al contrario, che il principio del *favor participationis* si trasformi in un *officium* o addirittura in un insano *furor*, come denuncia De Marinis al Convegno di Liegi?<sup>23</sup>

Cercherò, per quanto possibile, di far rispondere gli artisti a questi e ad altri interrogativi, senza la pretesa di giungere a una risposta definitiva ed esaustiva, ma con l'obiettivo di far sì che il caso di studio che sto presentando possa alimentare il dibattito non tanto intorno a una scienza della spettatorialità quanto a una storia della memoria spettatoriale.

È opportuno precisare che, nelle esperienze menzionate, naturalmente diverse tra loro, il teatro non si pone come declinazione ulteriore del modello brechtiano, come esempio di resistenza politica, ma piuttosto come “cultura delle relazioni”, ed è quest'ultima a farsi prassi politica. Si tratta, cioè, di esperienze teatrali che si nutrono di gesti poveri, di conquiste quotidiane, di affratellamenti, di “accoglienza nelle case”, di ospitalità in non-teatri, alla ricerca dello splendore e della miseria di ciò che ci circonda. Gli attori-autori di cui si tratterà non rappresentano singole “eccezionalità” per particolari doti sceniche, fisiche o vocali, ma – ed è questa l'eccellenza che essi incarnano – individui *come me e come te*, che però, grazie ad un lungo e rigoroso lavoro quotidiano, all'artigianato teatrale, hanno raggiunto un primo livello di consapevolezza, e di questo possono farci dono. Essi non si sottraggono, pertanto, all'esposizione delle proprie debolezze, instaurando con l'altro un dialogo intimo, a tratti silenzioso, costituito talora da un momento conviviale e “familiare” – una sorta di *dialogo in cucina*<sup>24</sup> – in cui si consuma un pasto insieme, dopo una fase di ascolto, di introspezione e turbamento, come in un rito funebre, di purificazione.

Il vissuto dello spettatore s'intreccia, pertanto, con il vissuto dell'attore-autore, che, a propria volta, si è intessuto con il vissuto dei propri miti letterari. Su questa linea lavorano sia Paola Berselli e Stefano Pasquini, attori-contadini (come amano definirsi) del Teatro delle Ariette, sia – con peculiarità differenti – Ermanna Montanari e Marco Martinelli del Teatro delle Albe. È proprio il noto «manifesto a priori» (ma pubblicato a posteriori, nel 1997), «forse l'ultimo manifesto di quel secolo teatrale

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>23</sup> Cfr. Nancy Delhalle (a cura di), *Le Théâtre et ses publics*, cit.

<sup>24</sup> La suggestione è tratta da Marco Martinelli, Ermanna Montanari, *Dialoghi in cucina*, «Teatro e Storia», nn. 20-21, 1998-1999, pp. 231-244.

[il Novecento]»<sup>25</sup> che la coppia d'arte delle Albe scrive per il Convegno di Narni del 1987 su *Teatro e politica*, a spiegare, meglio di qualunque ragguaglio critico, la linea teorico-pratica del Nuovo Teatro:

A Marco e me, ai nostri compagni delle Albe, il teatro politico non è mai piaciuto. Almeno *quel* teatro politico conosciuto in gioventù, negli anni '70. Arrogante, dava risposte facili agli orrori della polis e pretendeva l'assenso dello spettatore. Non si curava degli abissi della psiche, dei suoi "desideri infiniti", sapeva già tutto in anticipo, come un maestro pedante ci faceva la lezione, omologando la scena a un comizio. Al contrario, in quegli anni '80 in cui stavamo maturando il nostro teatro, pareva che di politica non si potesse più parlare. In Italia gli anni '80 sono stati di amnesia collettiva, di rifugio nella stupidità e nel conto in banca. Neanche questo ci piaceva: gli orrori, i nodi della polis erano ancora lì, sotto i nostri occhi, dentro i nostri cervelli, irrisolti, non sparivano se si fingeva di dimenticarli. Da questo doppio rifiuto nacque, lentamente, il polittttttico [...] Il polittttttico non era un teatro di risposte. Chi era in scena non aveva soluzioni da offrire, solo ferite da esibire, infezioni che riguardavano al tempo stesso la psiche e la polis. Il polittttttico era questa immedicabile relazione, e proprio lì stava la sua testarda, asinina ragion d'essere.<sup>26</sup>

Il lavoro teatrale delle Albe, di scrittura sul corpo dell'attore/attrice, partendo dall'incontro con le memorie familiari, soprattutto di Ermanna – nel ricordo dei timbri vocali e della fisicità dei nonni, del loro animismo che (con)fonde il paesino agricolo da cui fuggire a tutti i costi con i villaggi africani – si configura come un lungo discorso, una narrazione continua, che attraversa tutti gli spettacoli. Stabilendo una connessione tra l'io narrante e l'io narrato, tra l'io-personaggio (la Madre di Ruh, Fatima, Daura, Rosvita, Alcina, Aung San Suu Kyi)<sup>27</sup> e l'io-persona, tra i luoghi della mente e i luoghi della realtà, il momento della rappresentazione diviene un rito di vitalità, teso ad attivare anche la memoria dello spettatore in uno scambio incessante di evocazioni, stimoli, simbolizzazioni. Ermanna-Santa Caterina afferma: «solo il privato m'interessa, e la sua angustia, perché di esso non si farà mai storia. [...] Raccontando il privato io divento un'alterità. Se questa alterità si scioglie in un incontro, allora nasce una terza entità a cui ciascuno dà il proprio nome».<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Marco De Marinis, Recensione a Marco Martinelli, *Farsi Luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Bologna, Cue Press, 2015, «Culture teatrali on-line», 15 dicembre 2015, p. 3.

<sup>26</sup> Ermanna Montanari, *Politttttttical theatre*, «The Open Page», n. 3, 1998, pp. 18-23; riproposto in italiano, *Teatro polittttttico*, in Beatrice Alfonzetti, Daniela Quarta, Mirella Saulini (a cura di), *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, Bulzoni, Roma 2002 (pp. 491-495), p. 492. Il documento porta l'indicazione: Ravenna, agosto 1997.

<sup>27</sup> Cfr. Laura Mariani, *ERMANNA MONTANARI fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Titivillus, Corazzano 2012, pp. 170-171.

<sup>28</sup> *Intervista a Ermanna Montanari e Marco Martinelli*, di Sergio Lo Gatto, «Teatro e Critica», 6

Similmente Stefano delle Ariette, come Ermanna, dice che non gli interessano «i concetti universali, la grande Storia, ma le storie particolari, personali. In teatro occorre narrare il particolare, così lo spettatore lo sentirà proprio e allora a quel punto lo sentirà di tutti, universale. Ricordare serve anche a dimenticare, ad abbandonare i propri ricordi».<sup>29</sup>

Lina Prosa sul finire degli anni Ottanta, per lo spettacolo *Confine*, parla di «un'estrema periferia della memoria»<sup>30</sup> e oggi, nel 2014, Francesca De Sanctis, a proposito di uno degli ultimi spettacoli della compagnia, *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi*, parla ancora di teatro-memoria. Lo spettacolo si apre con una domanda, «è distante la Birmania?», e con una somiglianza somatica, quella tra Ermanna e la combattente birmana Premio Nobel per la pace nel 1991,<sup>31</sup> e mira «a raccontarci una storia [...] apparentemente distante da noi, eppure così familiare».<sup>32</sup> Ermanna e Marco hanno lavorato sul concetto di «casa comune interiore: se questa dimora si dà, se la si abita come luogo comune condiviso da coloro che salgono sul palco, essa ci permette di diversificare le figure e gli stili recitativi, gli stati di coscienza come li chiamava Leo de Berardinis».<sup>33</sup>

Anche lo spunto letterario dello *Straniero* di Albert Camus, testo chiave per la vita e l'arte delle Ariette, s'incarna nella *persona* di Stefano Pasquini (Pasqui), nato – come egli stesso mi racconta – nove mesi dopo la morte dello scrittore, e dunque sua possibile metaforica reicarnazione. Le memorie di Meursault si confondono con quelle di Pasqui ancor prima dello spettacolo che consacra questa incarnazione, *Teatro naturale? Io, il couscous e Albert Camus* (2015).<sup>34</sup> Anche qui, gli attori sembrano chiedersi e chiederci: è distante l'Algeria? Che ha lo stesso

febbraio 2015.

<sup>29</sup> *Intervista video a Stefano e Paola*, a cura mia, Bologna, Teatro delle Moline, 23 marzo 2016 (durante la messa a punto di *Tutto quello che so del grano*).

<sup>30</sup> Lina Prosa, *Dubbi dentro il circolo chiuso*, «L'ora», 9 maggio 1987.

<sup>31</sup> Dal libretto di sala dello spettacolo, di Marco Martinelli, ottobre 2014: «Sfogliando, per passare il tempo, quelle riviste che si trovano sugli aerei, casualmente ho visto il volto sorridente di Aung San Suu Kyi e ho chiesto a Ermanna: non ti assomiglia? Tutto parte dalla domanda con cui si apre questa *Vita*: è distante la Birmania? Evidentemente no. È “poco lontano da qui”, come ogni luogo del pianeta. La Birmania nella nostra *Vita* è una maschera per parlare di noi. Si racconta il lontano per trovarlo sorprendentemente “prossimo”. L'estate scorsa siamo andati fin là, in quell'estremo oriente che non avevamo mai attraversato, perché il nostro pensare lo spettacolo si sostanziasse di colori, umori, sguardi. Materia. Differente, simile, fraterna umanità».

<sup>32</sup> Francesca de Sanctis, *Aung San Suu Kyi, la passione e il sacrificio*, «Colpo di scena», «L'Unità», 3 novembre 2014.

<sup>33</sup> Intervista a Ermanna Montanari e Marco Martinelli; *Ibidem*.

<sup>34</sup> Lo spettacolo, nella versione francese *Moi, le couscous et Albert Camus*, è stato visionato e ripreso dalla nostra équipe durante il debutto parigino, al Théâtre Chevally Larue, il 12 febbraio 2016. Le riprese, attualmente in fase di montaggio, daranno vita ad un film-documentario, realizzato da Livia Giunti, a cura di Giulia Filacanapa, Livia Giunti, Erica Magris, Eva Marinai.

significato di: È distante da me l'omicidio? (Potrei brandire un'arma?); è distante da me l'indifferenza nei confronti di una madre anziana, del suo corpo santo? È distante da me l'odio per un condannato a morte? Un'interrogazione degli animi che avviene mentre *noi spettatori* mondiamo patate e tagliamo a pezzetti regolari rape, zucchini, cipolle:<sup>35</sup> un gesto che non a caso Stefano chiama «gesto critico di movimento dell'anima». Ma particolarmente interessante è che l'attore indugi più volte sul gesto che precede il taglio, una sorta di *otkaz* mejercholdiano, gesto di attesa e di rifiuto che precede l'atto:

Prendete i coltelli.  
*Pausa*  
Teneteli stretti in mano.  
*Pausa*  
Aspettate un attimo. Iniziamo tutti assieme.  
*Pausa.*  
Prendete i coltelli!  
*Pausa.*  
Tagliate le verdure.  
Via!  
Bravi!  
*Pausa.*  
Recitate bene la vostra parte.

La confessione, il mettersi a nudo, la *mise en abyme* della propria “esecuzione capitale” di fronte ad astanti che si nutriranno del *corpo-ostia* dell'attore, delinea un'esperienza di espiazione, di condivisione di memorie e di gesti che, proprio perché resa all'interno dell'ambito estetico del teatro, ridisegna i confini, sia delle une che degli altri.

Così recita, infatti, il finale dello spettacolo, in cui l'ultima pagina dello *Straniero* assume la valenza di un manifesto di poetica (e ritualità) teatrale:

«[...] mi aprivo per la prima volta alla tenera indifferenza del mondo. Nel riconoscerlo così simile a me, finalmente così fraterno, ho sentito di essere stato felice, di esserlo ancora. Perché tutto fosse consumato, perché mi sentissi meno solo, dovevo solo augurarmi che ci fossero molti spettatori il giorno della mia esecuzione, e che mi accogliesero con grida di odio».<sup>36</sup>

<sup>35</sup> A questo link è possibile leggere i resoconti di alcuni spettatori sull'esperienza (anche di “spettatori inattesi”, come si sono autodefiniti i partecipanti con disabilità): <<http://www.teatrodelleariette.it/progetti-teatro-teatranti-spettatori-vitali2005.html>>.

<sup>36</sup> Trad. it. di Sergio Claudio Perroni.

Signori, il cibo è pronto: mangiamone.<sup>37</sup>

Ad ogni modo, l'intera produzione del Teatro delle Ariette è improntata sulla memoria dello spettatore, basti ricordare *I sogni di Calais* (2008), scaturito dal lavoro con gli abitanti di quel difficile territorio di confine: «chiedevamo loro che sogni avessero fatto, gli ultimi sogni che si ricordavano e poi li abbiamo trascritti e ci abbiamo costruito una drammaturgia».<sup>38</sup>

Una certa vena neorealista caratterizza anche il modo di fare teatro de Gli omini, gruppo pistoiese di giovani trentenni, vincitore del Premio Rete Critica 2015 e del Premio Enriquez come «Compagnia d'innovazione» per la ricerca drammaturgica e l'impegno civile. La compagnia di *omini*, termine toscano con cui sono appellati genericamente “gli altri”, gli sconosciuti, è formata da Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi, e i fratelli Luca e Giulia Zacchini (che subentra a Riccardo Goretti, uscito dal gruppo alla fine del 2011). Il loro progetto, *Memoria del tempo presente* – da cui nascono gli spettacoli *CRisiKo!*, finalista del premio Scenario 2007, che li impone all'attenzione del pubblico, *Gabbato lo Santo* (2008), poi ancora *Tappa*, spettacolo che cambia ad ogni replica in conseguenze del contesto e degli spettatori che incontra, *La famiglia Campione* (2014) e *Ci scusiamo per il disagio* (2015) – prevede un contatto diretto con i non-ancora-spettatori, le cui storie e tipologie fisiche vanno a formare il plot tragicomico della narrazione e dei caratteri scenici.

Gli Omini si mettono in macchina e arrivano nel tal paese. Vi arrivano, attenzione, e vi stanno 7 giorni. Si stanziano, s'insediano, si accomodano all'uso del paese. Tutto il materiale raccolto in queste settimane, sarà conservato, catalogato e studiato: interviste audio-video-cartacee, foto, oggetti. Lo spettacolo si costruirà pedo pede passo passo nell'arco di sette settimane come quella sopra descritta. Lo spettacolo si servirà del materiale raccolto, delle persone conosciute, delle performance fatte dando agli omini ciò che fu degli uomini.<sup>39</sup>

A primo avviso, tale metodo potrebbe sembrare di tipo meramente documentario, con finalità ritrattistiche; in realtà il rischio di bozzetismo è scongiurato dalla capacità di instaurare un dialogo vivace con i futuri spettatori. Trattandosi spesso di un'indagine che si svolge nelle periferie, in borghi o luoghi di passaggio (stazioni, bar), il lavoro di “ascolto” degli Omini coincide anche col far rivivere storie scomode, dove dolorose esperienze personali s'intrecciano a casi di vasta portata socio-economica (come è accaduto per l'indagine intorno alla chiusura della Strada ferrata dell'Italia Centrale, la cosiddetta Ferrovia Porrettana, argomento-pretesto

<sup>37</sup> Trascrizione mia dal video dello spettacolo di cui alla nota 34.

<sup>38</sup> Intervista video a Stefano e Paola, cit.

<sup>39</sup> Gli omini, *Il pescespada non esiste. Interviste, racconti, frasi fatte, fiori fritti in memoria del tempo presente*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 16.

di *Ci scusiamo per il disagio*). Ma accade anche – raccontano gli stessi attori-autori<sup>40</sup> – che storia e memoria si attivino non a partire dalla parola, bensì da un lavoro sulle posture del corpo, come è avvenuto con gli adolescenti per lo studio di alcune figure de *La famiglia Campione*. In questo caso, la compagnia non si è sottratta al confronto con l'aggressività, la rabbia ferina, talora puramente fisica, o all'incomunicabilità verbale delle giovani generazioni, riuscendo a riproporne la partitura mimico-gestuale in una veste scenica che rifiuta di emettere giudizi o di tentare redenzioni, scegliendo al contrario la strada di una narrazione oggettiva, a volte crudele, sempre inflessibile. Un *modus operandi in praesentia*, secondo una drammaturgia non-rappresentativa e una poetica del reale che, in modo eretico e assolutamente anti-pedagogico, declina il versante comico toscano, popolare e grottesco, in modo del tutto originale: includendo l'oggetto del riso, il capro espiatorio, la vittima sacrificale degli strali dell'arte comica, dentro il medesimo processo di creazione artistica. Lo spettatore, quindi, diviene ad un tempo oggetto della creazione e soggetto creatore. Il gioco di rimandi tra soggettività e oggettività, tra finzione di una presa diretta del reale e realtà della finzione, ossia della interpretazione del mondo in termini soggettivi, finanche estremenamente fantasiosi e stravaganti, ha spinto i critici ad un accostamento tra il loro teatro e quello dei Giancattivi.<sup>41</sup> E per capire entrambi i fenomeni, certamente, è necessario non soffermarsi ad un'indagine di superficie, ma acuire lo sguardo per scorgere, alle loro spalle, il Teatro dell'Assurdo francese o Jacques Tati.

A questo punto, nel momento in cui si affrontano temi legati alla relazione tra performer e testimone, pur non trattandosi strettamente di “famiglie teatrali” (anche se la coabitazione dei membri della compagnia è un segno distintivo dell'appartenenza a uno statuto parafamiliare) e pur consapevole della distanza concettuale e metodologica dalle esperienze precedenti, riesce difficile non menzionare due realtà di livello internazionale, che hanno sede in Toscana, rispettivamente a Firenze e a Vallicelle (Pontedera): la Compagnia Virgilio Sieni e il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.<sup>42</sup> Nel primo caso basti ricordare le recenti partiture coreografiche dei progetti *Family, Agorà: Madri e figli\_Padri e figli* (2014) e *Altissima Povertà* (Progetto *Nuovi corpi, nuovi sguardi* - 2015-2017), dove, attraverso il coinvolgimento ora di singoli individui, ora di gruppi familiari si percorre un itinerario teso alla trasmissione del gesto,<sup>43</sup> all'esplorazione della

<sup>40</sup> Da un colloquio svoltosi al Teatro di Bartolo di Buti, a conclusione di *Ci scusiamo per il disagio*, 5 febbraio 2016.

<sup>41</sup> Significativo che la prefazione al primo libro della compagnia sia di Alessandro Benvenuti.

<sup>42</sup> Cfr. almeno i numerosi studi di Antonio Attisani, tra i quali – oltre al già citato *L'arte e il sapere dell'attore* – menziono qui soltanto Id., *I sensi di un teatro. Sette testimonianze sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Bonanno, Roma 2010.

<sup>43</sup> Cfr. Virgilio Sieni, *La trasmissione del gesto*, M&M Maschietto, Firenze 2009.

geografia dei corpi che, oltrepassando identità e generazioni, delinea una mappa di azioni, impulsi, sensazioni. Nel secondo caso, la sezione Focused Research Team on Art as Vehicle di Richards, in particolare con *The Living Room* (2010), e l'Open Program di Biagini con *Open Choir* (2015) costituiscono altrettante esperienze di relazione e di visione al contempo umile e altissima dell'artigianato teatrale, dove l'*opera* dell'attuante è condizione essenziale per attivare la ricerca su di sé: una trasformazione della percezione e della presenza, attraverso quel "risveglio", quella "consapevolezza" che Grotowski chiamava *Awareness*. Perciò, «recepire la concretezza di un lavoro artistico basato sull'inesausto divenire se stessi spogliandosi dell'ego, sulla danza delle differenze che, dentro e fuori di sé, in una interazione continua, significano una vita vissuta attivamente, è possibile». <sup>44</sup> Pur con metodi e obiettivi molto diversi, quindi, tali pratiche inducono il Partecipante-Ospite a confrontarsi in modo nuovo con il proprio corpo, con le memorie e gli atti che la sua *bodily mind*<sup>45</sup> ha introiettato, riflettendo sulla postura, sulla camminata, sull'atteggiamento gestuale, sulla voce. Fattori, questi, che egli riesce ad un certo punto a osservare dall'esterno, sino a "rappresentarli" e infine a romperne rigidità e automatismo, per tornare ad un "corpo-mente plasmabile", dove anche gli aspetti autobiografici (riferiti al proprio personale Passato) acquisiscono una dimensione inconsueta, poiché riletti sotto altra luce.

D'altra parte, la tentazione autobiografica e intimistica, intesa come lavoro sul proprio *corpo-memoria*, è alla base di molte esperienze teatrali "familiari" contemporanee, che hanno rivoluzionato il modo di vedere lo spazio scenico, partendo dallo sconfinamento della distizione pubblico-privato e proponendo un teatro nelle case, rievocando così i primi esperimenti di Julian Beck e Judith Malina, nell'America dei Cinquanta (il *Theater in the Room* al 789 di West End Avenue).

Sul crinale del Novecento, un'altra "coppia d'arte", Renato Cuocolo e Roberta Bosetti (Iraa Theatre), inaugura una stagione creativa improntata a un teatro autobiografico, dove memoria e narrazione rappresentano gli strumenti per promuovere nuove forme di partecipazione dello spettatore allo "spazio segreto" dell'artista, che offre all'Ospite il proprio corpo e la propria intimità per rivelargli qualcosa che di se stesso non conosce ancora. Come per assistere al *Theater in the Room* di New York, anche per *The Living Room* a Vallicelle e similmente per *The Secret Room* (Melbourne, 2000), l'Ospite bussava alla porta, è accolto in casa e qualcuno gli toglie il cappotto o la giacca, dandogli il benvenuto. Naturalmente l'ospitalità – così come avviene in *Teatro da mangiare?* performance-manifesto del Teatro delle Ariette, per non più di trenta ospiti-commensali<sup>46</sup> – è limitata ad un numero esiguo

<sup>44</sup> Antonio Attisani, *Workcenter. Un monastero del futuro*, in *L'arte e il sapere dell'attore*, cit., p. 427.

<sup>45</sup> Cfr. Vittorio Gallese, *Corpo non mente. Le neuroscienze cognitive e la genesi di soggettività ed intersoggettività*, «Educazione Sentimentale», n. 20, 2013, pp. 7-8.

<sup>46</sup> Cfr. Massimo Marino, *Teatro da mangiare? Teatro delle Ariette*, Le Ariette libri, Bologna 2003.

di ingressi (circa dieci): ciò permette che l'incontro tra le individualità sia effettivo; un incontro privo, tra l'altro, di mediazione: non vi è biglietteria, né foyer, né sedie di velluto rosso, né palcoscenico. La casa, luogo anti-rappresentativo per eccellenza, legato ai ricordi dell'infanzia, a dinamiche relazionali profonde e ad affetti privati, utilizza per la performance tutto lo spazio utile all'accoglienza dell'Ospite: l'ingresso, il salotto, la sala da pranzo, dove sarà servita la cena, quindi la stanza più interna della casa, quella appartata, quella che Ermanna Montanari avrebbe chiamato "la stanza tutta per me".<sup>47</sup> «Questo è il luogo più intimo e più isolato, dato che, come sappiamo bene, in ogni casa c'è una stanza segreta in cui ciò che dovrebbe rimanere celato è rivelato».<sup>48</sup> Sembra di sentire le parole di Gianni – uno degli "spettatori" di *CrisiKo!* degli Omini – «Ognuno di noi ha un segreto, / e non vuol dirlo, / ma vuole che gli altri ne vengano a conoscenza».<sup>49</sup> La dimensione dell'*osce-no*, l'esibizione di ciò che dovrebbe restare nascosto (la camera da letto, la nudità, i pensieri più reconditi, i sensi di colpa) – e penso anche a *La stanza del tramonto. Appunti sulla vita ordinaria di un mammifero* (2014) di Lina Prosa<sup>50</sup> – fa percepire allo spettatore tutto l'imbarazzo della propria condizione esistenziale d'impotenza e di *voyeurismo*: una sensazione ingombrante e fastidiosa che costringe a fare i conti con i propri ricordi e con la propria frastagliata identità. E tale sensazione si acuisce quando il testimone si trova da solo, come era avvenuto per *Private Eye* (2004): performance per uno spettatore alla volta. Si tratta, quest'ultima, di una sperimentazione sui livelli di percezione e sulle emozioni dello spettatore attuata, negli ultimi anni, da molti artisti e gruppi di ricerca, da *Danze minute* (2000) della danzatrice e coreografa Aline Nari, allo spettacolo-manifesto *Edipo - Tragedia dei sensi per uno spettatore* (2011) del Teatro del Lemming.

In questo percorso di conoscenza, che è anche – fatalmente – un itinerario sensoriale, gli attori-«abitanti» e gli spettatori-«viaggiatori», secondo la terminologia di Enrique Vargas, «la memoria del corpo crea poesia».<sup>51</sup> È quanto accade, ad esempio, per forme di scrittura drammaturgica "dal basso" che attingono al mito e alla tragedia greca per ri-semantizzare e ri-collocare il vissuto degli esseri umani. A esperienze dolorose di vite ordinarie sono dati voce e corpo d'altezza tragica, poetica, e ogni parola, ogni emozione prima proibita e soffocata diviene non solo consentita, ma autorizzata, cercata: in una parola *necessaria*.

Il Teatro delle Ariette ha sperimentato un procedimento tale per *Antigone* di

<sup>47</sup> Con evidente riferimento a *Una stanza tutta per sé* (*A Room of One's Own*) di Virginia Woolf. Cfr. Ermanna Montanari, *La camera da ricevere*, «Teatro e Storia», n. 36, 2015, p. 193.

<sup>48</sup> <<http://www.cuocolobosetti.org/?portfolio=the-secret-room>>.

<sup>49</sup> Gli omini, *Il pescespada non esiste*, cit., p. 33.

<sup>50</sup> Con Sara Donzelli e Gianpaolo Gotti e la collaborazione di Accademia Mutamenti e Muta Imago.

<sup>51</sup> Intervista a *Enrique Vargas: viaggio nei sensi alla ricerca di sé*, di Francesca Audisio, «Krapp's Last Post», 17 febbraio 2010.

Sofocle. Lo spettacolo *Noi e Antigone* (2010) è stato realizzato a partire dai racconti sulla resistenza di alcuni anziani del territorio dove il Teatro ha dimora, Castello di Serravalle. Il racconto della resistente Antigone è subito sembrato ai reduci della Grande Guerra come il “loro racconto”, con particolare riferimento ai versi relativi al primo stasimo, l’Ode all’uomo («Molte sono le cose mirabili e inquietanti, ma niente lo è più dell’uomo...»). Ecco che il mito è rivisitato in chiave contemporanea da non-attori, non-autori, con il lavoro di mediazione di Paola Berselli e Stefano Pasquini. Un paio di anni prima, a Scampia, “periferia infinita” strozzata dalle guerre di camorra, Serena Gaudino – novella Simone Weill – ha raccontato a cinquanta donne, una volta al mese per dodici mesi, la storia di Antigone. Quella storia esemplare si è pian piano arricchita di altre narrazioni: storie particolari, individuali, di emarginazione e sottomissione, che hanno finito per sovrapporre molteplici volti e voci all’effigie dell’*Antigone* sofoclea. Ne è nata quindi una “scrittura performativa” e un’autobiografia collettiva dal titolo *Antigone a Scampia*.<sup>52</sup> Non si tratta di un’orazione civile e neanche di un caso ascrivibile all’ampio e variegato fenomeno che va sotto il nome di teatro-narrazione, bensì di un versante drammaturgico che Ariane Mnouchkine spiegherebbe come riscoperta dell’idea di un lavoro collettivo: per non smettere di interrogarci sulle ragioni dell’altro.

D’altra parte, il nostro tempo – e il nostro “palcoscenico intermediale” – trabocca di immagini di corpi insepolti: “corpi intoccabili” di vittime innocenti, dispersi nelle macerie di un presente *mostruoso*, che del *deinos* greco esibisce l’aspetto più terribile, “corpi nemici” di kamikaze, musulmani, palestinesi, e “corpi migranti” scomparsi in mare o in altre vie dell’esodo. In ogni caso, è evidente come tutti questi corpi, esibiti senza *pietas* dai massmedia, rappresentino memorie scomode, icone di un’umanità mancata.

Ecco che «sotto lo scafo di legno del teatro du Vieux-Colombier, che somiglia ad una nave capovolta»,<sup>53</sup> risuonano le voci di Shauba, di Mohamed, di Mahama, di Saif e di molti altri naufraghi, che Lina Prosa, drammaturga e regista, ha immortalato nella sua *Trilogia del naufragio* (*Lampedusa Beach*, *Lampedusa Snow*, *Lampedusa Way*), inclusa dal 2013 nel repertorio della Comédie-Française. Muriel Mayette definisce la sua una «scrittura-risonanza»,<sup>54</sup> ovvero una scrittura scenica che è drammaturgia della vita. I testi includono anche alcune *Note per voi*: sorta di didascalie indirizzate espressamente agli spettatori, in cui emerge il lavoro dell’autrice sulla memoria personale e familiare, restituendo in poche frasi la forza del teatro quale relazione interumana:

<sup>52</sup> Effigie/Il Primo Amore, Milano 2014.

<sup>53</sup> Muriel Mayette, Prefazione a Lina Prosa, *Trilogia del Naufragio*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2013, p. 6.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 7.

Non sembrano troppo ingenui Mahama e Saif.

La loro ingenuità nasce dal divario che c'è tra il loro mondo e il nostro mondo.

Per arrivare al cuore di tale divario io mi sono ispirata alla ingenuità di mia madre e mio padre che sono morti senza mai vedere Roma, quindi alla realtà, la più cara a me.<sup>55</sup>

A conclusione del discorso, tornano prepotentemente gli interrogativi, palesi e sottesi, che hanno aperto la riflessione e accompagnato questa breve rassegna. Tali domande, lungi da voler delineare un'arte dello "spettatore perfetto", come direbbe Ennio Flaiano,<sup>56</sup> sono rivolte a capire la responsabilità degli artisti nei confronti del materiale memoriale a loro consegnato: sotto forma di pensieri, ricordi, storie, sembianti, immagini, oggetti, o anche solo di "attenzione", tutti elementi, questi, ai quali viene ridata, nell'*hic et nunc* del teatro, una nuova vita. Eppure, al contempo, va anche rispettato il diritto/dovere dello spettatore alla libertà di fruizione dell'esperienza teatrale, un po' come si direbbe per il lettore di Daniel Pennac,<sup>57</sup> superando l'ansia – vale sia per gli spettatori che per i teatranti – della partecipazione a tutti i costi, venata di sfumature narcisistiche o di "frettolosi" fini sociali. Come ci ha insegnato Leo de Berardinis: «ci si può esprimere anche ascoltando».<sup>58</sup>

Ci interroghiamo sulla relazione tra teatro, teatranti e spettatori, perché senza questa relazione l'arte performativa non esiste, o esiste solo come surrogato di qualcosa di riproducibile. [...] È questa consapevolezza che ci impegna a un'assunzione di responsabilità nei confronti del teatro e degli spettatori. Forse usiamo parole diverse per dire la stessa cosa, mettere al centro l'opera o il processo non fa differenza se l'opera e il processo sono la stessa cosa.<sup>59</sup>

Occorre pensare allo spettatore come a colui al quale *ci rivolgiamo*. Tanti spettacoli non sono *rivolti* allo spettatore perché già in precedenza non si è dato un vero *rivolgersi* tra coloro che lo spettacolo hanno creato. Se non c'è vero dialogo con la platea, spesso è perché già prima non è esistito dialogo tra coloro che calcano la scena. Il dialogo, fondamento della filosofia, ovvero "amore per la sapienza", e del teatro, ovvero "visione".<sup>60</sup>

<sup>55</sup> *Lampedusa Way*, Ivi, p. 74.

<sup>56</sup> Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Rizzoli, Milano 1983.

<sup>57</sup> Il riferimento è ovviamente ai dieci diritti del lettore che Pennac elenca nel saggio *Comme un roman* (1992).

<sup>58</sup> Leo de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, «Culture Teatrali», 2-3, 1995, p. 56.

<sup>59</sup> Stefano Pasquini, *Il teatro, i teatranti e gli spettatori*, 23 marzo 2014: <http://www.teatrodelleariette.it/progetti-teatro-teatranti-spettatori-pasquini2403.html>.

<sup>60</sup> Marco Martinelli, *Farsi Luogo*, cit., p. 12.