

ALFONSO MALAGUTI
MONICA CALCAGNO
(A CURA DI)

La sperimentazione nei processi di produzione teatrale

FrancoAngeli



I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo, a “FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano”.

ALFONSO MALAGUTI
MONICA CALCAGNO
(A CURA DI)

La sperimentazione nei processi di produzione teatrale

FrancoAngeli

In copertina: *Figure teatrali* di Gabbris Ferrari (dettaglio). Foto di Giorgio Mazzon

Copyright © 2012 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Prefazione. Image , di <i>Carmelo Alberti</i>	pag. 9
Introduzione , di <i>Monica Calcagno e Alfonso Malaguti</i>	» 21
1. Teatro e coscienza. Nuove prospettive della filosofia e della scienza sulla pratica teatrale , di <i>Luca Berta</i>	» 27
1.1 Coscienza e sdoppiamento	» 27
1.2 Come ci rappresentiamo l'altro: neuroni specchio e teoria della mente	» 29
1.3 Cosa possono dirci le nuove scoperte sull'esperienza teatrale	» 31
1.4 La specificità comunicativa dell'evento scenico	» 34
1.5 Il teatro non è uno specchio	» 37
1.6 Diritti e doveri degli studi di estetica in un processo di ricombinazione con il discorso scientifico	» 39
1.7 Conclusioni	» 42
2. La ricerca oggi: un'indagine tendenziosa , di <i>Alfonso Malaguti</i>	» 44
3. Le performing arts nel segno dell'innovazione , di <i>Monica Calcagno</i>	» 74
3.1 Introduzione	» 74
3.2 L'innovazione come processo di creazione di valore	» 76
3.2.1 Il processo e la gestione delle relazioni	» 76
3.2.2 Un processo che crea valore	» 78
3.3 L'innovazione nelle produzioni culturali	» 81
3.3.1 Attori e dinamiche di evoluzione	» 81

3.3.2	Innovazione: verso una definizione multidimensionale	pag. 86
3.4	L'innovazione nel teatro	» 89
4.	Alcuni <i>specimen</i> di ricerca teatrale in Italia , di <i>Alfonso Malaguti e Andrea Porcheddu</i>	» 94
4.1	Fondazione Pontedera Teatro: spontaneità creativa e disciplina della forma, di <i>Alfonso Malaguti</i>	» 95
4.2	TAM. Teatromusica: la necessità di ricominciare e di ritrovare l'origine, di <i>Alfonso Malaguti</i>	» 110
4.3	Il Teatro dei Lemming: lo spettatore partecipante, di <i>Alfonso Malaguti</i>	» 124
4.4	Minimiteatri: un laboratorio aperto per un <i>work in progress</i> , di <i>Alfonso Malaguti</i>	» 145
4.5	Societas Raffaello Sanzio: un'estetica austera e visionaria, di <i>Andrea Porcheddu</i>	» 148
4.6	The Fies Factory: un percorso emblematico per un futuro assetto del teatro italiano, di <i>Andrea Porcheddu</i>	» 158
5.	La nuova creazione in Europa: esempi paradigmatici , di <i>Lucia Candelpergher</i>	» 166
5.1	Nuove scritture teatrali a Berlino. Conversazione con due autori del Theatertreffen Stückemarkt 2011	» 167
5.2	I giovani impazienti di Parigi. Conversazione con cinque compagnie emergenti della scena francese	» 174
5.3	Nuove realtà teatrali si incontrano a Venezia. Conversazione con Stefan Kaegi, Rimini Protokoll	» 192
6.	La critica militurlante , di <i>Andrea Porcheddu</i>	» 196
7.	Approdare alla ricerca attraverso l'innovazione , di <i>Monica Calcagno e Alessia Zabatino</i>	» 203
7.1	L'innovazione del teatro sostenibile, di <i>Monica Calcagno</i>	» 203
7.1.1	Introduzione	» 203
7.1.2	E.S.P.: per un teatro sostenibile	» 204
7.2	L'innovazione al quadrato: innovazione sociale x innovazione teatrale, di <i>Alessia Zabatino</i>	» 207
7.2.1	Introduzione	» 207
7.2.2	L'innovazione sociale: un collage di definizioni	» 208

7.2.3	Innovazione sociale e produzione culturale: un connubio riconosciuto. Innovazione so- ciale e produzione teatrale: un connubio da indagare	pag. 210
7.2.4	I casi	» 212
7.2.5	Conclusioni	» 218
	Postfazione , di <i>Monica Calcagno e Alfonso Malaguti</i>	» 221
1.	Il teatro di ricerca letto nel segno dei processi innovativi, di <i>Monica Calcagno</i>	» 221
2.	Il teatro di ricerca commentato dentro il teatro. Una pro- spettiva culturale, di <i>Alfonso Malaguti</i>	» 222
3.	Il teatro di ricerca commentato fuori dal teatro. Tratti co- muni nel segno dell'interazione, di <i>Monica Calcagno</i>	» 223
	Bibliografia	» 229
	Sitografia	» 234
	Gli Autori	» 237

A Filippo

Prefazione. Image

di Carmelo Alberti

«*J'ai fait l'image*», scrive Samuel Beckett, «ho fatto l'immagine»¹. È la battuta che salda il procedimento circolare de *L'image*, un testo degli anni Cinquanta contrassegnato dall'urgenza di fissare sulla pagina la volontà di inseguire l'incessante metamorfosi del tempo e di rilevare il desolante deserto del silenzio. La descrizione monologante rimanda alla tecnica radiografica, adoperata da una mente che frazionava incessantemente azioni/pensieri quotidiani, tanto normali quanto paradossali. Non è più sufficiente annullare la compattezza di ogni personaggio “umano troppo umano”, fase comunque plausibile, seppure sviluppata in negativo. Occorre giungere ai più segreti nodi della struttura organica e della materia animata, seguendo un formulario linguisticamente asettico, coerente con il processo di sezionamento anatomico: «io resto qui laggiù a destra nel fango la mano si apre e si richiude il fatto che se ne vada è un aiuto mi rendo conto che sto ancora sorridendo non ne vale la pena da tanto tempo la lingua esce di nuovo fuori va nel fango io resto così niente più sete la lingua rientra dentro la bocca si richiude deve fare una linea retta adesso è fatta ho fatto l'immagine»².

Mentre sulle scene europee appare *Aspettando Godot* (1952), la teatralità occidentale sta ancora elaborando lo smarrimento prodotto dal dissolversi della comunicazione in un Novecento segnato da deva-

¹ Samuel Beckett, *L'immagine (L'image)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 10-11.

² Ivi, pp. 8-11 [*«je reste là là-bas à droite dans la boue la main s'ouvre et se referme ça aide qu'elle s'en aille je me rends compte que je souris encore ce n'est plus la peine depuis longtemps ce n'est plus la peine la langue ressort va dans la boue je reste comme ça plus soif la langue rentre la bouche se referme elle doit faire une ligne droite à présent c'est fait j'ai fait l'image»*].

stanti guerre mondiali e sistemi dittatoriali. L'idea-incubo di una *finis mundi* apre all'ibridismo linguistico di artisti smarriti e esuli dinanzi alle contraddizioni del secolo tragico. L'uomo, sopraffatto dall'irrazionalità collettiva e dal delirio totalitaristico, è divenuto un «estraneo», un profugo angosciato, «perché privato dei ricordi di una patria perduta o della speranza di una terra promessa. Questo divorzio tra l'uomo e la sua vita, fra l'attore e la scena, è propriamente il senso dell'assurdo»³. Tale condizione disperata ispira una generazione di scrittori, gli stessi che Martin Esslin menziona nel suo saggio *The Theatre of the Absurd* (1961), senza omologarli, accomunandoli per l'attenzione che hanno verso un profondo «sentimento di angoscia metafisica di fronte all'assurdità della condizione umana»⁴. Esslin sottolinea un fattore rilevante: «Il Teatro dell'Assurdo ha cessato di discutere *circa* l'assurdità della condizione umana; esso lo presenta semplicemente in *essere*; cioè in termini di concrete immagini sceniche»⁵.

L'innalzarsi della sfida, portata avanti dai drammaturghi d'avanguardia, investe non solo l'idea stessa di testo drammatico, ma prima di tutto la sua funzione scenica, la sua *image*. Non è casuale che il teatro sperimentale europeo degli anni Sessanta/Settanta prediliga esplicitamente e con convinzione i lavori degli scrittori innovatori. Se si torna a esaminare l'officina beckettiana, laddove lo scrittore tende a svuotare di senso la forma-teatro, s'intende meglio come l'azione destrutturante avvenga attraverso un'incessante rotazione del meccanismo scenico in ogni possibile direzione.

Non basta smascherare la vacuità delle strategie teatrali, l'inerzia dell'interrelazione etica tra palcoscenico e sala, l'incertezza della divisione per generi, in base alla suddivisione tra valori alti e connotati popolari, e sul piano testuale l'inutilità dell'intreccio e del dialogo come passaggi utili all'evolversi dell'azione. Occorre, piuttosto, dimostrare

³ Albert Camus, *Il mito di Sisifo* (*Le mythe de Sisyphe*, 1942), Milano, Bompiani, 1947, pp. 29-30.

⁴ Martin Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1980², p. 20. Accanto a Beckett, Esslin pone Adamov, Ionesco, Genet, ma sul «nonsenso della vita» richiama anche le tematiche presenti nelle opere di altri autori, quali gli esistenzialisti Sartre e Camus, e costruisce un nucleo progressivo di drammaturghi «seguaci» e «ispirati» dall'«Assurdo», che definiscono inconsciamente un «vocabolario drammatico», parallelo a quello brechtiano, in grado di qualificare l'attenzione degli spettatori: «i drammaturghi dell'Assurdo, dall'altra parte, svilupparono un vocabolario e una convenzione scenica capace di portare sul palcoscenico una realtà *interiore* e *psicologica*, di lanciare uno sguardo nell'interno del pensiero» (ivi, p. 424).

⁵ Ivi, p. 21.

come la ricerca performativa non debba mai acquietarsi entro lo schema delle convenzioni stilistiche e delle programmazioni istituzionali. Questo perché nella segreta natura del teatro c'è l'attitudine a elaborare visioni tanto sconfinata, quanto necessarie.

Stare per tutto il tempo con i propri personaggi/non-personaggi, come fa Beckett⁶, è una pre-condizione assoluta della sperimentazione contemporanea. Lo sguardo persistente dell'*artifex* è divenuto una cifra creativa che attraversa ogni fase della rappresentazione, dall'ideazione drammaturgica alla messinscena. Tanti sono gli esempi di *performer* presenti, persino fisicamente, in scena, oppure in sala: da Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor a Peter Brook, da Pina Bausch a Robert Wilson, e altri ancora. Persino Giorgio Strehler contraddistingue la propria maniera di dirigere in modo da tale da far vibrare la sua voce e la sua espressione sotto quelle degli interpreti. A volte può accadere che la maestria si traduca in ristrutturazione totale del piano rappresentativo, come nel caso di Luca Ronconi, che spesso affastella consapevolmente le dissonanze del recitare sopra il registro dell'enfasi epica, dentro la griglia di una materialistica animazione scenotecnica, sospinta al parossismo: in tal modo, l'intrigo pare spostarsi verso la zona della materia inanimata, mentre la fisicità dell'attore tende a raggelarsi in un ambito extra-scenico.

Uno dei presupposti dello sperimentalismo consiste nell'impegno a coniugare teoria e prassi: non basta determinare incroci eccentrici tra le arti, bisogna anche declinare un antitetico decalogo espressivo, a dispetto della possibilità di una immediata condivisione pubblica. La traccia fantastica rende bene l'ambiguità della creazione performativa di rottura, a partire dalla mutevole accezione del concetto di «immaginario». L'immagine appare «un atto sintetico, che unisce a elementi più propriamente rappresentativi un sapere concreto, non immaginato»⁷; essa s'impone come un gesto ideale, non come impressione percettiva⁸. Per Sartre è, dunque, «una forma di coscienza»

⁶ Nell'avvio del romanzo *Mercier e Camier* (1970), ma non solamente qui, Beckett manifesta una presenza costante nella storia delle sue figure-simbolo: «Il viaggio di Mercier e Camier posso, se voglio, raccontarvelo perché sono rimasto sempre con loro» (Samuel Beckett, *Mercier e Camier*, trad. di Luigi Buffarini, Milano, Sugar, 1971, p. 7).

⁷ Jean-Paul Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 2007, p. 17.

⁸ «Le percezioni che si presentano con maggior forza e violenza, possiamo chiamarli *impressioni*», dice Hume e prosegue: «Per *idee*, invece, intendo le immagini illanguidite delle impressioni, sia nel pensare che nel ragionare» (David Hume, *Trattato*

che assume l'esperienza tangibile come una risoluzione del soggetto, entro un sistema complesso di relazioni esistenziali tra l'essenza e il nulla.

Sostiene Sartre: «accade spesso di sentir dire che l'artista ha dapprima un'idea in immagine che *realizza* poi sulla tela»⁹. Si tratta di un pensiero ingannatore che tende a accostare realtà e fantasia pittorica, mentre «il pittore non ha *realizzato* affatto la sua immagine mentale, ma ha semplicemente costituito un *analogon* materiale tale che tutti possono afferrare quell'immagine rifacendosi all'*analogon*»¹⁰. Anche l'artista di teatro costruisce sempre una risultanza analoga alla realtà, tanto più se s'impegna tecnicamente a rendere credibile la propria rappresentazione: «è evidente che l'attore non stabilisce affatto di *essere* Amleto. Ma questo non significa che non si "mobiliti" completamente per produrlo. Adopera tutti i suoi sentimenti, tutte le sue forze, tutti i suoi gesti come *analoga* dei sentimenti e dei comportamenti di Amleto. Ma per questa stessa ragione li irrealizza. Egli *vive interamente in un mondo irreal*»¹¹.

Più recentemente, ripercorrendo le teorie di Leibniz, Massimo Cacciari sviluppa il concetto d'immagine/icona, applicandolo ad alcune soluzioni delle arti contemporanee. «Nell'opera, l'Invisibile *si* immagina, si dà come immagine. L'opera *ri-vela* la costituzione infinitesima dell'esperienza, della percezione, l'eco interminabile che ogni parola possiede e che ogni singolo suono produce. Così essa non ripete il visibile, ma, appunto, "rende visibile", ovvero: produce l'Invisibile rivedendolo»¹². Non basta: la mediazione dell'artista si realizza quando la «forma dell'intuizione astratta degli ordini relazionali, puri da ogni commistione associativa determinata, interagisce continuamente con la complessità del visibile e percepibile»¹³. Quanta parte della ricerca dei grandi maestri del Novecento, nei vari campi delle arti e della performance, guarda all'*invisibile*, alla circolarità dello spazio-tempo delle civiltà, saldamente legate all'anello dell'inizio, dell'unità, del supremo infinito che è sorgente e flusso della vita tra caos e ordine.

«L'idea di un universo come rete, composta da fibre infinite, innervata da una trama di rapporti impercettibilmente prossimi l'un l'altro,

sulla natura umana, in Id., *Opere*, Roma-Bari, Laterza, vol. I, p. 13, citato da Sartre come un indispensabile riferimento metodologico).

⁹ Sartre, *L'immaginario*, cit., pp. 282-83.

¹⁰ Ivi, p. 283.

¹¹ Ivi, p. 286.

¹² Massimo Cacciari, *Icone della Legge*, Milano, Adelphi, 1985, p. 284.

¹³ *Ibid.*

da nessuno intessuta, universale modello senza Creatore e senza Legislatore o Mente che lo regoli, ma organismo che opera secondo un ordine proprio, da nessuno impartito [...] e ciò avviene senza nessun *Chi* ne sia artefice, senza cosmico Architetto, ma spontaneamente, o meglio: per *interiore necessità* di ogni singola sostanza [ecc.]”¹⁴.

Si rammenti la febbrile indagine intorno alle radici arcaiche condotta da Pier Paolo Pasolini; un’ esplorazione che va oltre, perché il poeta-martire, da un lato, guarda al cuore della civiltà contadina, di cui gli uomini della modernità sono diretti discendenti, connessi a tal punto da avvertirne di continuo le contraddizioni, dall’altro, prefigura il futuro dell’individuo come un inarrestabile obbligo a «sperimentare»¹⁵. Nei suoi capolavori cinematografici *Edipo* e *Medea*, Pasolini trascrive in modo diretto e, insieme, speculativo, senza celare neppure la provocazione, l’idea del ribaltamento mitologico, come decostruzione di ogni tentativo di normalizzazione civile. Nella società odierna il mito è in grado di rivelare un significato rovesciato, a partire dall’esigenza di una rivoluzione contro la legge e la morale. È un atteggiamento che si palesa, ad esempio, in *Affabulazione*, il dramma portato in scena in varie riprese da Vittorio Gassman, un testo problematico, persino atroce, nel quale la famiglia borghese approda a un’esasperata e definitiva condizione di crisi.

Sul filo di un ragionamento impietoso, ossessionato nel voler trovare un’impossibile via di fuga dalla trappola dell’esistenza, un padre simbolico finisce per valicare il limite dell’ordine, fino a diventare un assassino e sopprimere il figlio, l’oggetto del desiderio. Nel corso di un viaggio devastante, alla ricerca dell’identità perduta, il protagonista riceve la visita dall’Ombra di Sofocle. Il tragediografo greco rivela in modo didascalico il significato profondo della vicenda di Edipo e le corrispondenze con gli incubi del padre. L’incalzare degli eventi ha spinto verso altre prove un giovane che è divenuto uomo e re, convin-

¹⁴ Ivi, pp. 282-83.

¹⁵ «Ah, padre ormai non mio, padre nient’altro che padre, / che vai e vieni nei sogni, / quando vuoi [...]. / E io, figlio, a sperimentare sistematicamente tutto, / tutto quello che di straziante devono sperimentare i figli, / mi ritrovo qui, prima cavia di un dolore ignoto, / a prefigurare il caso dell’impossibilità / “a esprimersi per ragioni di forza maggiore”; / cosa che mai poeta, severo possessore almeno di un’umile penna, / ebbe nei secoli a temere. / Martirio, un po’ ridicolo come tutti i martirî. / Ma in questa grande normalità paterna dei sogni e della vita / dopotutto, com’è commovente, / il mio voler morire, nel sogno / per la delusione di un rosso e di un verde perduti!» (Pier Paolo Pasolini, *E l’Africa?* (30 gennaio 1963), in Id., *Il padre selvaggio*, Torino, Einaudi, 1975, p. 61).

to che tutto gli sia dovuto per l'abilità dimostrata dinanzi all'enigma della Sfinge¹⁶. È un'illusione il pensiero di esaltare la propria esistenza con la soluzione di un enigma. Oltre il rebus, si erge l'impossibilità di violare il mistero dell'umanità. Pasolini, al pari di Pirandello, riprende la questione del mistero. Dietro Pirandello c'è la stagione letteraria e narrativa che lascia decantare i principi assoluti attraverso un procedimento dialogico in grado di scoprire l'ambiguità del vero: un esempio si ha nel racconto *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* (1895), nel quale si concentrano i germogli della filosofia pirandelliana.

Lo stesso avviene per Pasolini, che nelle sue opere non smette di porsi e di porre interrogazioni, convinto della controversa influenza che la natura ha sul "nostro contemporaneo". Così, ancora, *Bestia da stile* è un dramma legato al mito del sacrificio, all'eroismo senza volere e senza sapere, al compimento di un gesto inconsulto. È un oratorio da interpretare in chiave liturgica, non declamandolo con enfasi, ma trattandolo alla stregua di un canto¹⁷.

Sulla linea dell'*image*, come perno di una ricerca artistica assoluta, un caso esemplare è costituito dall'azione di Luigi Nono, il compositore veneziano che ha educato il proprio talento a misurarsi con le forme musicali nuove¹⁸. In occasione della Biennale-Musica di Venezia 1984 Nono realizza una prima versione di *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, un'opera ideata su testi curati da Massimo Cacciari, eseguita sotto la direzione orchestrale di Claudio Abbado e con l'apporto di tanti straordinari artisti, cantanti, musicisti, accolta nell'arca-spazio musicale di Renzo Piano, illuminata dalle suggestioni pittoriche di Emilio Vedova. La forma-cammino delle creazioni di Nono raramente trova uno

¹⁶ «OMBRA DI SOFOCLE: Non si può risolvere più di un enigma nella vita. / Del resto, coloro che presero il suo posto / al potere, se lo presero senza merito [...]. / Era la normalità. Che se dura a lungo, si decompone, / e porta con sé nuovi mostri disgustosi, che pongono / poi, nuovi enigmi da risolvere... finché / un nuovo giovane di belle speranze non venga a risolverli [...]. / Dimmi tu! A che cosa è servito, al mio Edipo, / risolvere l'enigma? A prendere il potere? / L'ha preso e l'ha perduto. / E, questo io voglio sottolineare, l'ha perduto / senza aver saputo nulla del mistero». (Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*, VI episodio, in Id., *Teatro*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 515-17).

¹⁷ *Bestia da stile* è stata realizzata in un'interessante chiave oratoriale dal regista Antonio Latella per il 36° Festival Internazionale del Teatro della Biennale di Venezia (prima rappresentazione: Venezia, Teatro Piccolo Arsenale, 22 settembre 2004).

¹⁸ Cfr. Giovanni Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*, in Id., *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 95-138.

stadio conclusivo, rivolta com'è al recupero del suono allo stato puro; la musica e il canto prodotti dal vivo sono catturati da una sorgente tecnologica e immessi nello spazio della rappresentazione in maniera diversificata. Il musicista-operatore manipola a sua discrezione i suoni e li diffonde in messaggio attraverso un procedimento di regia musicale, mentre i musicisti, i cantanti, gli esecutori si spostano lungo i percorsi della scena. In tal modo s'intende costruire un ambiente sonoro articolato e variabile all'infinito.

Il sottotitolo dato da Massimo Cacciari, *La tragedia dell'ascolto*, apre quesiti sull'incidenza della concezione arcaica del mondo e del pensiero antico sulla contemporaneità, alla ricerca di una partecipazione consapevole. Renzo Piano costruisce per l'occasione un'arca sospesa, una vera cassa armonica in legno, e gli spettatori vengono fatti accomodare l'uno di fronte all'altro. La partitura poetica di Cacciari è breve, densa di simboli per esprimere il significato più profondo di un eterno viaggio verso l'assoluto e l'incerto. Seguendo una logica concatenante l'opera di Nono produce un effetto dirompente, come forse doveva accadere durante gli antichi riti, quando si entrava nel cerchio magico del tempo.

Le vie della creazione performativa sono costellate da interrogativi che spingono verso la zona del mistero quanti accettino di percorrerle. Verso lo stadio della conoscenza critica si muove il volume *La sperimentazione nei processi di produzione teatrale*, curato da Monica Calcagno e Alfonso Malaguti. La prima preoccupazione è quella di stabilire, anzitutto, uno sguardo inedito, persino originale sul fenomeno della ricerca artistico-rappresentativa. L'orizzonte dello studio è reso visibile e decifrabile nel momento stesso in cui si procede all'interno delle riflessioni dei vari osservatori che contribuiscono alla composizione del libro. La bussola segnala la convinzione che si è di fronte a un «sistema aperto di produzione», in cui teoria e prassi debbano nutrirsi di sapienze, conoscenze, verifiche e valutazioni.

A partire dal saggio di Luca Berta, *Teatro e coscienza*, si sviluppa un ragionamento competente e attuale sulla percezione e sul sistema cognitivo in rapporto alla fenomenologia del teatro. Con un occhio pluridisciplinare emerge quel flusso di comunicazione tra attore e spettatore che ricorda le pratiche liturgiche o sciamaniche alle sorgenti della civiltà. Sulla tendenziosità della ricerca teatrale contemporanea riflette Alfonso Malaguti, descrivendo il paesaggio nazionale, a partire dal convegno di Ivrea nel novembre 1966, attra-

verso l'esperienza di «teatro-contro» delle cantine romane e dintorni negli anni Settanta, senza trascurare la presenza dirompente di maestri come Kantor, Grotowski, Living Theatre, Carmelo Bene e altri ancora, definendo sempre la necessità di confrontarsi con pensatori e intellettuali di peso, per evitare di barare sulla validità della sperimentazione artistica.

L'importanza di esaminare più da presso l'ambito della globalità, dove emerge prepotente l'aspetto economicistico, apre all'intervento di Monica Calcagno, *Le performing arts nel segno dell'innovazione*, che recupera le coordinate dei processi innovati nella società d'oggi. L'accentuarsi di tali spinte evolutive su un terreno produttivo genera conoscenza condivisa e favorisce il sorgere di reti relazionali. Sul versante delle azioni performative, tenendo conto delle dinamiche socio-produttive e del sistema di finanziamento, l'innovazione si registra dove sia possibile sciogliere i nodi della politica culturale, del contesto linguistico-territoriale e del quadro normativo.

La nuova creazione in Europa: esempi paradigmatici, un'accurata indagine svolta sul campo da Lucia Candelpergher, invita a superare gli schemi classificatori, per osservare più da presso le varietà e le variabili della sperimentazione con un criterio di comparazione ravvicinato, che la studiosa chiama «il teatro che si fa oggi». Ne scaturisce una proficua eterogeneità creativa, senza confini e priva di barriere culturali, come dimostrano i ritratti di varie esperienze in città europee, simbolo del nuovo-oggi, quali sono, da un lato, l'area berlinese e quella parigina, dall'altro, il laboratorio teatrale della Biennale-Teatro di Venezia. Il volume è arricchito, poi, da finestre su casi considerati esemplari e da considerazioni critiche, elaborate da Andrea Porcheddu, sulla scena di ricerca.

Mentre l'età contemporanea fatica a definire la propria concezione del mondo, le arti performative, al pari di ogni slancio artistico e culturale, posseggono già nella loro matrice costitutiva la capacità di sintetizzare memoria e prospettive future. Contano, però, la qualità e il giudizio di quanto «si fa oggi», la capacità di radicare le forme espressive del presente nei contesti più appropriati, perché non si disperdano e si vanifichino le zone attive, lasciando che si dissolvano i momenti privi di valore relazionale. Rimane, sullo sfondo, l'*image* di una sperimentaltà gravata da un atteggiamento disattento dinanzi alla complessità del contemporaneo, spesso incapace di accogliere quelle utopie del senso, piccole o grandi che siano, che si muovono lungo la linea di confine tra evoluzione e catastrofe.

Scrive Beckett: «Rovine vero rifugio finalmente verso cui da tanto lontano dopo tanti falsi. Spazi senza fine terra cielo confusi non un rumore tutto immobile. Faccia grigia due azzurro pallido corpo minuto cuore che batte solo in piedi. Spento aperto quattro pareti cadute all'indietro vero rifugio senza uscita»¹⁹.

¹⁹ Samuel Beckett, *Senza (Sans)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 14-15. [«Ruines vrai refuge enfin vers lequel d'aussi loin par tant de faux. Lointains sans fin terre ciel confondus pas un bruit rien qui bouge. Face grise deux bleu pâle petit corps cœur battant seul debout. Eteint ouvert quatre pans à la renverse vrai refuge sans issue»].

«O tu che vieni al doloroso ospizio
«(...) Guarda com'entri, e di cui tu ti fide:
«Non t'inganni l'ampiezza dell'entrare!»
Dante, *Inferno*, V, vv. 16, 19, 20

«Ma perché pria del tempo a sé il mortale
«Invidierà l'illusion che spento
«Pur lo sofferma al limitar di Dite!»
U. Foscolo, *Dei Sepolcri*, vv. 23-25

«Qui mira e qui ti specchia,
«secol superbo e sciocco,
«che il calle insino allora
«dal risorto pensier segnato innanti
«abbandonasti, e volto addietro i passi,
«del ritornar ti vantì
«e procedere il chiami.»
G. Leopardi, *La ginestra*, vv. 52-58

«Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft,
«Doch, merkt euch wohl! nicht ohne Narrheit hören»
 («Ragione, intelligenza, sentimento, passione,
«e non però – attenzione! – senza un po' di pazzia.»)
J.W. Goethe, *Faust, Der Tragödie Erster Teil*, vv. 87-88

«Il seme gettato da lontani maestri d'improvviso ha fatto
spuntare un'intera generazione di innovatori. E in un
piccolo paese della Polonia, Jerzy Grotowski inizia la sua
avventura artistica»

G. Manzella, *La bellezza amara*

«la scena è (...) il luogo del processo, è lo spazio per gridare
e protestare. La società esige la rappresentazione del dolore,
c'è un gran bisogno di un *urlo teatrale*. Il Teatro è il luogo
del pensiero e della necessità: l'urlo disperato di una società
in gravi difficoltà trova il suo palcoscenico.» (cors. n.)

E. Dante, *Così il palcoscenico è il luogo di protesta*

«il teatro può...»

G. Ferrari, regista e pittore