

## SPETTATORI E ARTISTI: UN INCONTRO MAGICO / FESTIVAL DELLO SPETTATORE 2018

di Simona Maria Frigerio

Home I dialoghi del cuscino // 2018-10-11

*Continuiamo i nostri Dialoghi e la nostra ricerca su un teatro necessario, raccontandovi due tra gli appuntamenti della quarta giornata del Festival dello Spettatore. Al Teatro Pietro Aretino, la Gran Reunion dei gruppi di spettatori consapevoli giunti da tutta Italia – da Brescia a Massafra (conclusa da un flash mobpartecipato nonostante il maltempo) – e, al Petrarca, il capolavoro del rigore firmato da Alessandro Serra, **Macbettu**.*



Sabato 6 ottobre, ore 14.00. Tra le proposte degli organizzatori della manifestazione, ossia la Rete Teatrale Aretina, tese ad allargare la capacità di visione degli spettatori e che comprendono approfondimenti a cura di artisti, docenti e operatori su tematiche diverse, è il momento per sette incontri/azioni proposti, in contemporanea, da mediatori, formatori e critici. Le attività spaziano dal *focus* sullo sguardo consapevole agli esercizi per accrescere la fiducia nell'altro (alla base del lavoro attoriale), dall'incontro per approfondire il testo del **Macbeth** shakespeariano (in serata andrà in scena la versione onirico-magica di Serra del capolavoro del Bardo) ad alcuni appunti sulla scrittura critica.

Invitati anche noi a proporre un'attività, abbiamo scelto una tematica che, secondo operatori e accademici, appare ancora ostica, soprattutto per il pubblico, ossia il confronto – per stabilire se e dove esista una linea di demarcazione – tra *performance art* (creazione agita da artisti in musei e gallerie) e *performing art* (prodotto performativo proprio del teatro). Gli spettatori sono stati divisi in sette gruppi, come scrivevamo, e ogni attività ha visto la partecipazione di due tra di essi. Ciascun incontro ha avuto una durata di circa mezz'ora, un'affluenza di 15/20 persone e quello che seguirà è il resoconto del nostro esperimento – in parte teatrale e in parte antropologico (ma non potrebbe essere diversamente perché entrambe le discipline appartengono all'essere umano). E siccome è un Dialogo del Cuscino, sforeremo i tre o quattro minuti – tempo comunemente concesso a un articolo su una rivista (almeno da quando le riviste si preoccupano di segnalare il tempo che perderebbero i lettori a leggerle). Ma essendo noi democratici all'eccesso, se non vi interessasse, l'alternativa è saltare a fine articolo per la recensione del **Macbettu** (appunto, di tre o quattro minuti).

Dopo l'incontro plenario al Teatro Pietro Aretino, ci siamo spostati in una tra le stanze approntate all'interno della Fortezza Medicea di Arezzo, recentemente restaurata e restituita alla collettività nel 2016. I due gruppi, che hanno preso parte al nostro incontro, si sono trovati di fronte a quattro *clip* della durata di circa uno/due minuti ognuna. La prima mostrava alcune immagini e il racconto di Marina Abramović relativo a **Rhythm 0**, *performance* che vide l'artista (in questo caso, rappresentante della *performance art*) restare sei ore in piedi, immobile, nella Galleria Studio Morra di Napoli, dove subì una serie di torture sempre più sadiche da parte dei visitatori che, tra i 72 oggetti che lei aveva precedentemente posizionato su un tavolo, alla fine scelsero persino le

lame con cui sfregiarla e di puntarle addosso una pistola carica. Tutto ciò accadeva nel 1974 in una galleria d'arte.

Per il *côté performing art*, si è scelto di iniziare con due minuti di **Questo lavoro sull'arancia** di e con Marco Chenevier. Una *performance* nella quale gli spettatori possono interagire direttamente col corpo dei *performer* – lo stesso Chenevier e Alessia Pinto (come nei lavori della Abramović) – e che ha rivelato, anch'essa, il progressivo sadismo verso il quale possono virare. Ovviamente, la *performance* di Chenevier si è svolta in teatro. Abbiamo, quindi, posto a confronto opere che mostrano una continuità a livello di partecipazione degli spettatori e realtà del corpo performante, sebbene sussista una differenza di luoghi ospitanti.

Per la terza *clip* è stato proposto un breve estratto da **Morte di Zarathustra** – gioiello esperienziale di Teatro Akropolis per la regia di David Beronio e Clemente Tafuri. Con questo video ci si è domandati se sia vero che il teatro costruisce per imitazione della natura laddove l'arte crea archetipi, ossia modelli e, per questo, il primo resti relegato tra le discipline dello spettacolo, appartenenti all'universo ludico, mentre la seconda sia creatrice di universi di senso e appartenga, quindi, al mondo delle idee. Ma anche se l'esperienza dello spettatore debba per forza intendersi come partecipazione fisica (o addirittura protagonismo) o possa essere sublimata in ambito emotivo o concettuale. Troppo difficile? Forse, ma le semplificazioni non ci appartengono e, secondo noi, servono più come scusa per la codardia degli operatori teatrali, da una parte, e le proiezioni finanziarie dei galleristi, dall'altra, che non a spiegare l'allontanamento del pubblico dal teatro – e dalle arti in generale.

L'ultima *clip*, tratta da **Il Rito** – firmato da Anna Dora Dorno e Nicola Pianzola, ossia Instabili Vaganti – mostra un esempio di opera d'arte totale, dove si fondono in un tutto coerente, in un significato anche esteticamente appagante (e l'estetica è uno dei termini che partengono all'arte, secondo i canoni tradizionali), significanti quali la videoarte, la musica (anch'essa arte riconosciuta), la danza e il canto (discipline performative), la scelta dei colori e dei materiali (che rimandano, ovviamente, alle arti figurative).

Al termine, alcune *slide* hanno proposto una serie di affermazioni anche provocatorie e domande relative a quanto visto. Per essere il più precisi possibile – pur nel breve tempo che ci è stato concesso, nella limitatezza numerica dei partecipanti e nella diversità di provenienza geografica, istruzione ed età (con una prevalenza di *over 35*, per usare un metro in voga tra i politici che si occupano di teatro, nel primo gruppo; e di *under 35*, nel secondo) – abbiamo deciso di sottoporre il primo gruppo alla visione delle immagini vergini, spiegando solo alla fine della visione quanto abbiamo scritto rispetto alle *clip* e, al contrario, di mediare in anticipo, con le stesse spiegazioni, la visione delle *clip* da parte del secondo gruppo.

I risultati degli incontri (forse anche un po' esperimenti, come abbiamo ammesso con gli spettatori alla fine) sono stati davvero interessanti e hanno condotto a diversi *step* di consapevolezza (ancora più notevoli se si considera che sono stati raggiunti in un tempo molto ristretto ma tenendo conto, dall'altro canto, che ci si è trovati di fronte a spettatori che perseguono una maggiore consapevolezza e si interessano da un po' di tempo di teatro – se non delle arti in generale).

Da subito abbiamo notato che la mediazione della parola, prima di proporre immagini e azioni performative fuori dai generi, aumenta l'attenzione degli spettatori e la loro capacità di concentrarsi su problematiche che, altrimenti, possono sfuggire allo sguardo e al pensiero non allenato.

Nel primo gruppo, il tema più forte emerso durante l'incontro è stato quello della dipendenza della risposta dal luogo nel quale si propone l'iniziativa, con l'affermazione a priori che l'arte si fruisce in un museo, mentre il teatro in teatro. In questo primo momento, sono sfuggiti al gruppo contraddizioni quali il fatto che il teatro possa essere agito in una strada (o in una chiesa consacrata come accade ne **Il Rito**) o che la Abramović, esempio fin troppo banale, abbia

costruito con il futuro ex, Ulay, la *performance* – al termine della marcia lungo la Muraglia cinese – ovviamente in *plein air*. La presa di posizione, apparentemente molto netta, sembra demandare all'operatore l'intera responsabilità di codificare il messaggio e il genere, di definire e proporre le opere, oltre che di determinarne il valore economico – e una certa passività da parte dello spettatore.

Nel secondo gruppo si è notato da subito un dibattito più vivace con una contestazione della differenza tra i generi e un'affermazione del principio di corrispondenza, ossia che l'opera di qualsiasi tipo abbia valore in quanto è in grado di comunicare qualcosa allo spettatore. Si è anche accennato alla problematica della definizione da parte di altri (operatori/critici/accademici), o dell'autodefinizione dell'artista di sé stesso; oltre all'importanza del mercato nel determinare il valore economico-sociale dell'opera (anche se *performance*), aldilà della sua effettiva qualità intrinseca (o performativa). Anche il tema della caducità del teatro nei confronti di un'arte che si vorrebbe eterna è stato messo in discussione, in tempi in cui entrambe sono riproducibili ed effimere.

Al termine, i due gruppi si sono incontrati a porte chiuse e hanno discusso delle loro esperienze. Ovviamente non possiamo documentare questa parte ma le conclusioni che sono state restituite al Teatro Pietro Aretino nel tardo pomeriggio hanno aggiunto ulteriori elementi, anche perché ci hanno confermato in alcune delle nostre personali convinzioni – che stiamo cercando di verificare, e portare avanti, seppure tra mille dubbi.

Il secondo gruppo ha ribadito quale pensiero “pesante” l'importanza per il critico o l'accademico di definire i generi e, di conseguenza, diremmo noi, di mettere paletti; mentre gli spettatori hanno rivendicato che a loro non interessano le distinzioni tra *performance* e *performing art* e, all'interno di quest'ultima, tra discipline e linguaggi. Da parte sua, il primo gruppo, che ha ammesso – l'unico tra i sette – di avere vissuto al suo interno, proprio relativamente a questa pratica, anche alcuni scontri seppure costruttivi, ha puntato il dito su una problematica che non era emersa durante l'incontro, ossia il collegamento tra percezione da parte dello spettatore della distinzione tra generi e mercato. Un tema scottante in quanto la libertà o meno nello sguardo dello spettatore, la sua capacità o meno di travalicare i generi o le discipline può riflettersi sulle scelte degli operatori: la foglia di fico dell'impossibilità del pubblico di capire o accettare la fluidità delle arti contemporanee, quale scusa per la mancanza di coraggio degli operatori teatrali, sembrerebbe cadere soffiata via dal vento di un'uggiosa giornata aretina. Come, aggiungeremmo noi, la sopravvalutazione di opere d'arte performativa agite in maniera superficiale, o domandate a terzi, dai cosiddetti artisti.

Ma veniamo ora alla serata per verificare con i fatti quanto emerso negli incontri, ossia se gli spettatori sono davvero così *open minded* e la colpa – come da accusa che ci è stata direttamente rivolta dal palco – è nostra, di noi critici, se si creano diaframmi tra opera e fruitore.

Siamo nel salotto buono di Arezzo, al Teatro Petrarca, dove il commerciale va a braccetto con l'abbonato della domenica e le logiche dei numeri del Fus danno manforte a chi dice che per attirare il pubblico quello che conta è il nome sul Cartellone – l'esito di quella progressiva confusione tra botteghino e popolare che non crea nuovi spettatori consapevoli, bensì pensiero unico e appiattimento, semplificazioni che a loro volta generano mostri. Vogliamo verificare in prima persona se, come affermava Marco Chenevier al termine della sua *performance* di venerdì, sempre al Festival dello Spettatore, non è il nome dell'artista che deve attirare il pubblico bensì il lavoro dell'operatore sul territorio e nella società. Operato che, se virtuoso, crea quel clima di fiducia reciproca che gli permette di presentare qualsiasi artista e avere una buona risposta numerica a livello di spettatori.

Sul palco va in scena la trasposizione barbaricina del **Macbeth** shakespeariano – prodotto culturale

sardo, con sovratitoli in italiano, e attori dai nomi sconosciuti ai più: quale *appeal*? Il teatro constatiamo, però, essere tutto esaurito: tantissimi giovani, alcuni migranti, aretini e non.

Ma veniamo allo spettacolo (e qui, quelli che hanno saltato il resto dell'articolo, possono tornare a leggere). L'idea di Alessandro Serra di trasporre l'opera del Bardo dalla Scozia alla Sardegna e, in particolare, alla Barbagia non è affatto fantasiosa o autoreferenziale, ma recupera, al contrario, alcune assonanze che vanno sottolineate e che restituiscono appieno testo e sottotesto shakespeariano. Innanzi tutto, a livello geografico e storico ci troviamo di fronte a due regioni ricche di asperità, le Highlands scozzesi e il Gennargentu. La Scozia e la Barbagia, non a caso, hanno resistito persino all'Impero Romano e sono state governate a lungo dai *clan*, a base familiare. La loro autonomia e originalità linguistica, così come una serie di usi e tradizioni autoctoni sopravvissuti fino ai nostri giorni, le rendono territori antropologicamente affascinanti. E proprio sulla figura di Su Battileddu (maschera del carnevale di Lula) è giusto soffermarsi un attimo perché tanti sono i rimandi tra questa maschera barbaricina – che sarà sacrificata – e il Re Pescatore, il re sterile che dovrà fertilizzare la terra desolata – *the waste land* – con il proprio sangue e, per estensione, il Macbeth shakespeariano – “*cerchio infecondo... e scettro sterile*” perché senza discendenti. Il discorso, ovviamente, potrebbe continuare ma non ammorberemo i lettori: tanto basta a sottolineare che Alessandro Serra ha rispettato l'essenza più autentica del Bardo e lavorato su assonanze e aderenze reali (al contrario di quei registi che affermano di rispettare un autore facendo recitare agli attori persino le didascalie, ma tradiscono il senso e il sentire delle battute).

Anche in scena ritroviamo il medesimo rigore. La natura brulla e le spigolature caratteriali si riverberano nei toni del grigio, nella rocciosità del nuraghe, nelle luci cupe – come richiede il delitto e l'orrore: “*Ecco già l'ombra/Scendono sulla terra, e la cornacchia/Drizza il volo alle selve*”. La Compagnia è composta solo da uomini, come ai tempi dei Lord Chamberlain's Men. Al *blank verse* (e alla prosa di alcune parti) si sostituisce una lingua a volte aspra, che però sposa bene il tragico baratro che scaveranno Lord Macbeth e la sua Lady – molto riuscito il monologo di quest'ultima, in un finale spettrale e circondato dalle ombre, dettato con un filo di voce (all'opposto di quell'iconografia che vuole la follia di Lady Macbeth rivestita di bianco, con mani grondanti di sangue e la recitazione della scena in preda all'isteria).

La stratificazione dei riferimenti culturali va però aldilà delle connessioni più o meno dirette tra Scozia e Barbagia. Le gozzoviglie da ubriachi delle guardie rimandano inevitabilmente ai compagni di Ulisse trasformati in porci, mentre tra Lady Macbeth e Circe il filo della continuità si stringe su una scena semplicemente icastica. Nelle streghe, ovviamente legate al carnevale barbaricino, si possono ravvisare anche contaminazioni e rimandi all'immaginario pop o filmico, come il Marty Feldman di **Frankenstein Junior**, e a quel misto di brutto e sublime, comico e orrore che partorisce il grottesco. Le streghe, in effetti, assurgono a vere protagoniste della scena, strappando risate, come nella migliore tradizione shakespeariana perché il Bardo non dimenticava mai di scrivere per il teatro e, quindi, sagacemente mescolava eufuistico e scurrile, tragedia e farsa, basso e alto (come già aveva fatto, ma con altri intenti e ragioni, l'Alighieri), per ritmare *climax* e *anticlimax* per gli spettatori del suo *cockpit* (e Serra per dare tregua al proprio spettatore tra scene tragiche e sovratitoli).

Il risultato è un affresco che aspira al sublime, incorniciato nel rigore della ferocia del potere. Nemmeno la consonanza magico-onirica con l'originale può impedirci di sentire nelle viscere l'orrore proprio di ogni tempo riverberarsi in quei coltelli che, al posto delle spade, compiono la vendetta. Nemmeno l'asciuttezza iconografica del suicidio di Lady Macbeth o quel trono/sedia giocattolo su cui si trastulla come un bambino incosciente Macbeth, possono ammorbire la ferocia che si respira. Al contrario, ogni segno si trasforma in significato preciso e non pare che

resti alcuna possibilità di redenzione a questo mondo votato alla prevaricazione e alla morte. Il buio cala senza sipario.

La platea e gli spalti restano muti. Per un tempo interminabile si rimane sospesi al filo dell'emozione e della commozione. Poi l'applauso esplode, scroscia, i piedi pestati con forza a terra fanno tremare l'intero teatro dalle fondamenta all'ultimo ordine di palchi.

Per cinque minuti il tributo continua, gli spettatori si alzano in piedi, la messa in vita del Bardo (citando, forse impropriamente, un pensiero di Marco Martinelli) si è compiuta: attore e spettatore hanno partecipato il rito teatrale. Domani è un altro giorno, ma stasera la nostra comune, fragile umanità ha vinto.