

[Edito in Teatro dei Luoghi, a c. di R. Guarino, Roma, GATD, 1999]

Raimondo Guarino

Locus mobilis

Un'introduzione al teatro dei luoghi

È normale oggi pensare allo spazio del teatro nei termini sconfinati della distribuzione concreta delle sue attività. Ed è possibile proiettare sulla totalità degli spazi pubblici privati agibili e agiti il senso e la nozione del luogo di spettacolo. Anche gli edifici teatrali e le loro dotazioni tecniche sono in questo clima soggetti a scelte precise di economia della presenza e di accettazione di convenzioni. Il rapporto dello spettacolo con il luogo è così diventato, libero dal presupposto risolutivo dello spazio dell'edificio teatrale come unità culturale omogenea, il terreno di confronto tra indifferenza a uno spazio puramente funzionale e sensibilità a un luogo prescelto. Questo stato delle cose non è il risultato dell'evoluzione dello spazio scenico, ma piuttosto deriva dalla diversa attenzione dei soggetti che qualificano la cultura teatrale per la dimensione quotidiana e ordinaria dello spazio; e per le diverse modalità di presenza del fare teatro, sia nel manifestarsi come spettacolo, sia nel rivendicare territori autonomi di operatività. Si può parlare di teatro dei luoghi perché l'universo dei luoghi ha acquistato una rilevanza materiale e ideativa nella relazione del lavoro teatrale con l'ambiente. La fenomenologia dei luoghi dello spettacolo che hanno disintegrato l'edificio teatrale è il risultato del rivolgersi delle tecniche del teatro all'universo contemporaneo dei luoghi, ai loro valori funzionali e simbolici. Se la scoperta dei luoghi è una condizione vitale della persistenza del teatro nelle forme di comunicazione, con quale criterio il luogo investito viene cercato, scelto, elaborato? Come si risolve, nelle esperienze che l'hanno affrontata, l'oscillazione tra sensibilità e indifferenza al luogo dato? In che termini il luogo empirico, il luogo «trovato» diventa il campo del lavoro teatrale? Parlare del rapporto tra teatro e luogo significa, in questi termini, parlare di come si muove il teatro, materialmente e mentalmente. Quando parliamo di teatro dei luoghi ci vengono in mente immagini e installazioni, strutture e postazioni. Ma il punto critico è come il teatro si muove, non solo nel corpo dei suoi attori e dei suoi spettatori, ma nella complessità dei suoi tempi e dei suoi progetti. E come questo movimento si traduce in un'economia itinerante, nelle cose che porta con sé chi lo fa, nelle sue mètte e nelle sue stazioni.

Sono questi i termini che fondano il superamento del quadro dello spazio scenico, e lo spostamento dell'attenzione sulle «ecologie» del lavoro teatrale per rendere conto della varietà delle proposte e delle situazioni. Il Novecento ha percorso molta strada interna alla relazione tra qualità e ambito dell'azione, a partire dalla relazione di Mejerchol'd con gli scenografi costruttivisti nel passaggio dal modello scenico come matrice dell'allestimento alla costruzione scenografica come risultato a posteriori del lavoro sull'azione; fino al lavoro di Gurawski con Grotowski sul cambiamento materiale della relazione tra attore e spettatore testimone. Ma il *locus mobilis* che è il teatro coinvolge ulteriori dimensioni di inchiesta.

L'estate scorsa, durante un incontro sullo spazio scenico tenutosi a Bertinoro nell'ambito delle iniziative di *Crisalide. Eventi di teatro* (IV edizione – 1997), organizzato dal Gruppo di lavoro Masque Teatro, da Terzadecade, e dall'Accademia degli Artefatti, ho posto alcune domande che ampliavano la discussione sullo “spazio scenico” partendo da questi presupposti.

- 1) Qual è la forma dello spazio nel nomadismo teatrale?
- 2) Qual è il rapporto tra costruzione del luogo e composizione dell'azione? Qual è il rapporto tra attori e costruttori?
- 3) Diceva Mejerchol'd nel 1921, riferendosi a un termine in uso nella mnemotecnica e nella retorica classica, che «gli attori non devono “mandare a memoria” la parte, ma ricordarla sulla base della *memoria loci*, ovvero a partire dal luogo, dalla posizione di un corpo in

uno spazio e in un tempo determinati» (*L'attore biomeccanico*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 70). Che cos'è la memoria del luogo dal punto di vista dell'attore? In che rapporto è con la prospettiva di altre competenze? Che vuol dire essere attori o fare azioni in uno spazio? E chi, quali soggetti, quali condizioni e tempi di lavoro decidono di questa relazione?

- 4) Esiste uno spazio del suono, dell'immagine, della parola, della luce. Come coincidono o s'incontrano nello spazio dato?
- 5) Lo spazio scenico nella nostra cultura è uno spazio guardato, uno spazio cercato come luogo d'incontro e di esperienza attraverso la presenza e la visione. Che cosa si mette in scena? Un luogo, dei materiali, l'attenzione dello spettatore? In che misura la trasformazione del luogo interessa il lavoro teatrale?
- 6) Esiste uno spazio specifico della preparazione e in che rapporto sta con l'allestimento e la presentazione dello spettacolo?
- 7) Esiste nella creazione artistica uno spazio vitale? E in che rapporto è con lo spazio del teatro o con gli spazi degli spettacoli?

Il teatro è il nome dello spazio della visione e dell'azione. Per consolidamento di modelli archeologici e proiezione di contratti sociali si è identificato con le matrici architettoniche che lo hanno inserito nella struttura delle città. Ma in quanto tale esso è il *locus communis* sovrapposto ai passaggi, ai ritmi del consumo del tempo libero cui è soggetto il manifestarsi del teatro vivente come *locus mobilis*. L'emancipazione dai confini, dai valori e dai significati autonomi cristallizzati dal luogo teatrale fa parte della storia del teatro ma anche e soprattutto della storia dei luoghi, dello spostamento e della metamorfosi delle eterotopie nello spazio urbano e nell'esperienza del paesaggio. Che senso aveva la topografia urbana nelle operazioni che mobilitavano i cittadini dei centri medievali per quegli eventi che facciamo corrispondere alla nostra nozione di teatro? Qual era il limite tra il naturale e il costruito nelle *delizie* estensi o nel complesso progetto delle ville palladiane? Qual era il limite tra oggetto e apparato dello sguardo nell'intesa tra sito e architettura del bramantesco ninfeo di Genazzano? Facile porsi queste domande quando l'incrocio di fattori naturali e culturali che connota il sito è affidato a evidenze monumentali. Ma la problematica diventa più vasta, più sottile e pertinente, rispetto al movimento proprio e alle condizioni del lavoro teatrale. Molto si è scritto, a proposito dell'eredità degli ultimi decenni, sul confine tra luogo "reale" e luogo teatrale violato e messo in discussione nelle esperienze americane, come nel *Performing Garage* del *Performance Group* di Schechner, e nel teatro di appartamento o di negozio praticato dallo *Squat Theatre* tra Budapest e New York. In questi casi, come accade anche in *Vessel* di Meredith Monk, percorso fisico di attori, *performers* e spettatori che tocca in tempi successivi tre luoghi "reali", nel senso di non-teatrali, la successione degli eventi e degli ambienti erode i confini tra la dimensione personale e la dimensione collettiva. Il luogo scelto per lo spettacolo, elaborato dall'azione, diventa mediazione tra ambiente e cultura dei soggetti che fanno lo spettacolo, e ambito del loro processo creativo, e condivisione di uno spazio nel tempo della rappresentazione. Ma le varianti sono molte, e anche radicalmente diverse. In Foreman, in *Madness and Tranquillity* e *Place+Target* lo spazio diventa tema dello spettacolo, partendo da una base di assoluta neutralità. Nel lavoro dello *Snake Theatre* di Laura Farabough e Christopher Hardman, formatisi col *Bread & Puppet* di Peter Schumann, il «location theatre» è una evoluzione leggibile e dichiarata di alcuni presupposti dello *street theatre* inteso come forma privilegiata del teatro politico. La politicità del teatro, invece di essere portata nello spazio quotidiano, viene trovata nel luogo che si assume come matrice dell'allestimento. *Auto* (1979) rappresentava la civiltà dell'automobile in una stazione di servizio di Sausalito (California). Queste proposte dell'avanguardia teatrale erano in rapporto, anche se spesso indirettamente, sia con le prime esperienze dello *Happening* sia con le esibizioni di artisti europei collegate dai primi anni '60 al movimento di Fluxus. In quella stagione lo spazio e il tempo erano chiamati in causa come campi di dilatazione o concentrazione dell'atto creativo e delle relative condizioni di percezione. Si producevano azioni rivolte a creare sconfinamenti e suscitare

discussioni a proposito dei limiti tra le attività artistiche e della frontiera tra esperienza estetica ed esperienza quotidiana. Alcuni di questi eventi epocali, come *Eat* di Kaprow (1964), comprendevano anche azioni di performers formalizzate e ripetute all'interno dello spazio creato, mentre i visitatori potevano percorrerlo in un tempo prefissato.

Nella nuova frontiera tra evento artistico e azione sociale aperta in quegli anni, il luogo o la sintassi dei luoghi sostituivano obiettivamente il testo come matrice, o meglio come dato culturale saliente, come «circostanza data» del lavoro dell'attore-artista. Il processo creativo viene frequentemente focalizzato nel tempo della rappresentazione, attivando la presenza e l'attenzione del testimone-spettatore verso una percezione che trascende la durata e i confini dello spettacolo. La chiave dell'investimento sul luogo, del suo polarizzare progetti produttivi e ipotesi artistiche è maturata e si è modificata in questi anni, allontanandosi dalle matrici dello *happening*, della *performance* d'artista e del teatro di strada, nell'approfondire e nel mettere a fuoco il confronto tra tempi, soggetti e prospettive dell'intervento e memoria propria del luogo interessato. Processo creativo e performance, che nelle tendenze prevalenti della ricerca sull'atto creativo tendevano a identificarsi, appaiono in altre proposte come esperienze distinte, che in quanto tali si sovrappongono come due scoperte successive, in un'articolazione tra proposta sul luogo e risonanze dettate dalle modificazioni percettive indotte. I due tempi del teatro (il processo e la presentazione) diventano due stati del luogo che si confrontano negli sguardi interni degli operatori e dei testimoni che esplorano la modificazione. Un episodio fondamentale di questa narrazione metabolizzata è stata, tra il 1986 e il 1990, la *Trilogia* realizzata da Roberto Bacci a Pontedera con attori del Piccolo Teatro di Pontedera e con alcuni membri del Gruppo Il Porto già attivi come guide nei progetti parateatrali di Grotowski.

Oggi la contrapposizione tra luogo teatrale e luogo reale non è più drammaticamente operante, perché abbiamo imparato a vedere la virtualità e la storicità del luogo reale, la sua surrealtà, le sue implicazioni; le diverse realtà dei luoghi investiti dallo spettacolo; la complessità antropologica dello scenario urbano e nello stesso tempo la memoria e le ragioni che fondano l'interesse per il paesaggio come mito del luogo naturale e della memoria naturalizzata (cfr. Sternberger e Schama e gli studi di Rosario Assunto sull'estetica del giardino). La coscienza della specificità dei procedimenti di attenzione dello spettatore ha superato, d'altra parte, l'enfasi sul processo che aveva segnato il tono e l'interesse dominante degli spostamenti della retorica del gesto artistico.

Le esperienze italiane recenti rimandano a universi teorici e operativi distinti sia rispetto ai precedenti della tradizione teatrale novecentesca e alle sue ricerche sullo spazio come fattore e risultato dell'azione; sia rispetto al fermento delle avanguardie degli anni '60-'70 che assumeva lo spazio come variabile determinante e spesso aleatoria della situazione percettiva. Molte soluzioni tendono a esprimersi nella costruzione di strutture condizionanti come gesto originario e caratterizzante, riproponendo caratteristiche storiche della relazione teatrale (spazio chiuso e costruito, temporalità definita e ripetibilità dell'azione) come nucleo di elaborazione significativa di spazi non teatrali. Puntando non al dissolvimento del teatro, ma alla sua ridefinizione continua, in termini ottici, plastici, topografici; nel dialogo e nella compenetrazione con il luogo dato; o in un'intuizione originaria che lega a ogni idea di spettacolo la sua concezione di spazio. Riassumiamo schematicamente qualche soluzione specifica, escludendo quelle esperienze che adottano la disseminazione in luoghi successivi come proiezione e distribuzione materiale di una logica narrativa o di una successione drammaturgica.

- 1) Costruzione di (installazioni in forma di) luoghi teatrali alternativi, ispirati a teatri anatomici o altre strutture della visione, nei territori amorfi dello spettacolo contemporaneo (Fanny e Alexander, *Ponti in core*).
- 2) Definizione di un luogo originario della creazione teatrale, ove si convocano gli spettatori per una rappresentazione costruita *in loco* che si dilata nei termini di esperienza dell'ambiente del lavoro artistico (Teatro delle Ariette, *Argini*).

- 3) Elaborazione in termini tecnicamente teatrali di siti storici e naturali dati, talvolta di grande estensione, che danno la struttura della concezione e il tema dell'elaborazione rappresentativa (Teatro Potlach, *Città invisibili*; Fabrizio Crisafulli, *Spirito dei luoghi*).
- 4) Costruzione di macchine della visione e itinerari che caratterizzano e predefiniscono le modalità e il senso dell'azione e che, come luoghi costruiti, segnano sia la concezione che la relazione mobile ma immutabile con lo spettatore (Gruppo di lavoro Masque Teatro, *Nur Mut*; Terzadecade, Progetto *Locus*; la scatola scenica in plexiglas per *Catrame* di Motus).
- 5) Ricerca sul percorso dello spettatore come proiezione concreta dei processi e degli spostamenti dell'attenzione (*Città invisibili*; Masque Teatro, *Coefficiente di fragilità*; Teatro del Lemming, *Edipo. Tragedia per uno spettatore*).

In tutte queste intenzioni, la decisione e l'invenzione del luogo sono il livello fondamentale e preliminare della composizione.

Ma ci sono diramazioni più ampie e soluzioni diverse di questa provvisoria tipologia, che rimandano il "teatro dei luoghi" a un movimento generale di rifondazione autoctona del campo del lavoro teatrale. La ricostruzione autoctona dello spazio dell'azione e della visione e la modificazione dell'ambiente sembrano essere le due direttrici, talvolta coesistenti, della ricerca sul luogo di spettacolo. Il punto su cui convergono progetti di estrazione e fisionomia eterogenea è l'affermazione del luogo come sede di operazioni formali preliminari e specifiche; e la convinzione che non esistano, a definire il teatro, azioni assolute in uno spazio omogeneo.

Leggendo i contributi compresi in questa raccolta si incontrano accezioni diverse della ricerca sul luogo. C'è però un senso comune a parole chiave come oblio, vuoto, ascolto; agli appelli alle direzioni del movimento, al conflitto contro il senso della forma o alla dimensione della memoria inorganica. Il luogo è il racconto implicito di teatri riluttanti a narrare. È il tramandato che aggira la rigidità dei modelli e tocca con la forza della sensazione. Il luogo è descritto come l'orizzonte del perdersi e del trovarsi che soppianta le vicende della soggettività o dell'interpretazione legate al rapporto con la scrittura, con la lingua, con le tecniche della presenza e le drammaturgie dell'attore. Il luogo racchiude l'intreccio tra scoperta e condizione creativa, appare come il piano pre-drammaturgico della composizione. Assorbe concretamente istanze politiche, in quanto sedimentazione di esperienze naturali e storiche, e sede che iscrive il fare artistico in una sequenza di dati preesistenti. Oppure segna la decisione, il confine che ritaglia l'azione artificiale determinandone l'ambiente. Sostituisce la tradizione affidata ad altri oggetti e ad altre pratiche. Segna così nello stesso tempo, nel contrasto del trovare e del costruire, un'autonomia e un ostacolo, la membrana che avvolge e protegge, che limita e modella. Su questo terreno riappare all'intuizione del teatrante, nell'infinità acquisita delle grammatiche, nell'arbitrarietà delle strutture, il dialogo familiare e necessario tra costrizione e libertà, coniugato al dilemma tra estraneità e appropriazione del materiale. Il luogo non è per il teatro contemporaneo una declinazione dello spazio, ma una forma del tempo. Cioè la natura stessa del teatro, custodita e compresa in uno dei suoi elementi.