

Donati Lorenzo, *Scrivere con la realtà. Oggetti teatrali non identificati 2000-19*, Cue Press, Imola 2023

Alex DellaPasqua

Nel corso del Novecento, le ricerche artistiche hanno instaurato un legame sempre più profondo tra arte e vita, ridefinendo così i confini tra realtà, rappresentazione ed esperienza vissuta. Anche nell'orizzonte del teatro *post-drammatico* (Lehmann, 1999), l'irruzione del reale ha portato all'integrazione di elementi della vita quotidiana, sociale e politica nei linguaggi e processi scenici, allargando i contorni di ciò che il teatro può raccontare. Allo stesso tempo, l'emergere di quelle che Bourriaud ha descritto come *estetiche relazionali* (1998), ha accentuato l'importanza dell'interazione e della partecipazione diretta del pubblico, trasformando lo spazio scenico "rappresentativo" in un ambiente vivo e reale, luogo di scambi e relazioni sociali. Lorenzo Donati, in *Scrivere con la realtà. Oggetti teatrali non identificati 2000-19*, prende le mosse da questo panorama per restituire – attraverso uno studio morfologico, storiografico e critico – le pratiche teatrali italiane (e non solo) che hanno contribuito a ridefinire il concetto di "realtà in scena" nei primi due decenni degli anni Duemila.

Che cosa accade però quando si mescolano dati di realtà e finzione? Sembra emergere un aspetto apparentemente paradossale per cui il reale, una volta entrato nello spazio finzionale del teatro, non possa più considerarsi "autentico". Eppure, a partire dalla considerazione per cui la realtà è un costrutto che si determina attraverso l'attività relazionale dell'osservatore, la produzione teatrale non può essere intesa come un semplice strumento di rappresentazione di un mondo oggettivo e immutabile. Al contrario, esso si configura come un agente capace di trasformare e rinegoziare i significati del reale. In altre parole, attraverso il teatro la realtà si fa *narrabile*: in questa narrazione si cela un atto di attribuzione di senso e significato, che orienta lo spettatore ad *abitare* il mondo (Byung Chul-Han, 2024). L'irruzione di elementi prelevati dalla realtà nei processi teatrali produce così un *teatro riflessivo* (Gemini, 2013), quale dispositivo in grado di fornire dei parametri di osservazione non tanto "realistici" ma adatti a costruire dei meta-commenti sul mondo. Il palcoscenico diventa un laboratorio epistemologico in cui la realtà viene continuamente "commentata" e "raccontata", contribuendo attivamente alla sua definizione. Allo stesso tempo, anche il di-

spositivo teatrale, permeato dall'interazione con il reale, si ritrova trasformato nei suoi caratteri linguistici ed estetici. Lorenzo Donati individua in questo rapporto un *doppio movimento*: da un lato, il teatro rende la realtà narrabile, re-artificializzandola attraverso il filtro della rappresentazione scenica; dall'altro, la realtà stessa trasforma il teatro, introducendo elementi "autentici", quotidiani e politici che ne ridefiniscono linguaggi e strutture. Attraverso l'analisi delle formulazioni poetico-letterarie e l'indagine storiografica dell'attività spettacolare negli ultimi venti anni, il volume in esame si propone così di cogliere gli sviluppi delle varie forme di scrittura con la realtà che vanno a determinare i nuovi linguaggi teatrali.

Anzitutto, nell'attrito generato tra realtà e finzione scenica si genera una soglia liminale, una faglia in cui i limiti tra persona e personaggio, tra realtà e finzione, cominciano ad assottigliarsi. È in questo spazio intermedio che si crea la possibilità di superare il confine tra l'attore e il personaggio, rendendo il processo di interpretazione una riflessione sull'identità e sulla presenza scenica. Tra le testimonianze giornalistiche a corredo del testo, *Teatro da mangiare?* (2000) del Teatro delle Ariette si configura, in tal senso, come un caso studio esemplare: l'azione spettacolare viene situata in un contesto conviviale, attorno a un tavolo, dove gli attori e le attrici preparano da mangiare per gli spettatori. Questa ambientazione crea una sovrapposizione tra le azioni concrete della cucina e la loro trasfigurazione teatrale, fondendo la dimensione rappresentativa con quella quotidiana. La performance è dunque scaturita dalla "letteralità autoriflessiva" (De Marinis, 2008) delle azioni: ogni gesto che viene eseguito sulla scena può essere interpretato nella sua letteralità materiale e reale. Ogni azione svolta è «assolutamente necessaria allo svolgimento del pranzo», afferma Stefano Pasquini nell'intervista condotta da Donati. Questa coincidenza tra azione reale e rappresentazione teatrale sfuma i confini tra attore e personaggio, dinamica ulteriormente enfatizzata dall'approccio autobiografico del testo. La narrazione drammaturgica è infatti scaturita dalle esperienze personali di Paola Berselli, Stefano Pasquini e Maurizio Ferraresi, che raccontano i profondi cambiamenti delle loro vite, a dimostrazione di una realtà che può essere colta e narrata solo a partire da esperienze soggettive, intime e personali. In questo modo, parole, azioni e gesti diventano inseparabili dalle loro esperienze personali, facendo sì che i personaggi teatrali coincidano con gli attori stessi. In altre parole, in *Teatro da mangiare?* entrano in scena dei "personaggi degli attori" (Guccini, 2004), figure che abitano uno spazio ibrido tra la vita quotidiana e la rappresentazione scenica.

In questi ambienti liminali non viene solo modificato il rapporto tra attore e personaggio, ma viene radicalmente ridefinita anche la relazione tra attore e spettatore, portando ad esperienze teatrali in cui il pubblico non è più un semplice spettatore passivo, ma parte integrante del processo creativo e narrativo. La cultura partecipativa che prende forma grazie alle tecnologie mediali (Jenkins, 2006) e che trova nel concetto di *pubblici connessi* (Boccia Artieri, 2012) una società interattiva in cui i consumatori sono gli stessi produttori dei contenuti, si riflette difatti anche nelle poetiche e dinamiche teatrali. *Art You Lost?* (2012-13), ad esempio, è un'opera installativa e partecipativa articolata in due fasi, svolte in due luoghi distinti e separate da un intervallo temporale: la prima fase, denominata "Preparatorio", coinvolge lo spettatore in un percorso individuale in cui è invitato a portare con sé un oggetto da abbandonare. Durante questo percorso, in risposta a precise indicazioni scritte e sonore, i partecipanti lasciano, più o meno consapevolmente, tracce personali del proprio vissuto. La seconda fase, "Opera", raccoglie le tracce scritte, orali e iconografiche depositate. Un ulteriore elemento dell'opera è una grande mappa della città in cui si è svolto il progetto – prima a Roma e poi a Santarcangelo – dove sono riportati frammenti di testo lasciati da chi ha partecipato, indicando un punto preciso e descrivendo ciò che è stato perso in quel luogo. Il contenuto dell'esposizione diventa il risultato di una condivisione, in cui le memorie personali riacquistano una dimensione collettiva. L'attività partecipativa di chi ha preso parte all'esperienza ha consentito così di determinare forma e contenuto di un'opera che rende esplicito il doppio movimento circolare fra arte e realtà: le esperienze prelevate dalla vita determinano lo spazio scenico, il quale a sua volta restituisce un nuovo racconto di queste realtà. Come osserva Riccardo Fazi nell'intervista curata da Donati, «non solo l'arte riproduce la realtà, ma la realtà stessa viene influenzata dall'arte». Stiamo dunque parlando di un'opera che può esistere solo attraverso l'integrazione del reale, resa possibile dalla partecipazione attiva dei cittadini: è proprio l'azione collettiva e relazionale degli osservatori a costituire e rendere narrabile il reale. L'intera esperienza di *Art You Lost?* è infatti costruita sulla base del contributo del pubblico che, in questo modo, dimostra come il senso e il significato del reale emergano dall'intreccio delle esperienze personali, dando vita a una narrazione condivisa.

Un meccanismo teatrale analogo si riscontra anche in *Remote X* (2013) dei Rimini Protokoll, dove il racconto di una realtà sociale prende forma grazie alla partecipazione attiva del pubblico. Questo progetto, concepito come un'opera site-specific, è stato replicato in di-

verse città del mondo negli ultimi dieci anni, coinvolgendo i partecipanti in un'esplorazione urbana guidata da una voce in cuffia, rappresentante un algoritmo di intelligenza artificiale. Durante l'esplorazione dello spazio, per rompere l'automatismo dell'attraversamento urbano, ai partecipanti viene chiesto di compiere azioni come correre, camminare al contrario, ballare in una piazza o partecipare a un flash mob, trasformando il pubblico in veri e propri "spett-attori" (Boal, 1974). Queste attività, apparentemente casuali, sono orchestrate per stimolare una riflessione sui meccanismi predittivi che influenzano le nostre decisioni e azioni quotidiane. Il progetto, quindi, non solo sollecita una consapevolezza critica riguardo alle dinamiche che governano le nostre interazioni con lo spazio e con la tecnologia, ma richiede una partecipazione attiva che sottolinea il ruolo del pubblico nella definizione del dialogo tra arte e realtà. Con un approccio che cerca di avvicinarsi il più possibile alla realtà vissuta, questo lavoro si inserisce all'interno di quella che viene definita *reality trend* (Valentini, 2013), una tendenza critica che trova i suoi esponenti in compagnie teatrali come Gob Squad, Motus e Kepler-452. Magris e Picon-Vallin, nel loro testo *Les théâtres documentaires* (2019), definiscono come "documentari" quei teatri che raggiungono un equilibrio tra documento, testimonianza e finzione, mezzi per raccontare la realtà in modo diretto e autentico, trasformando il teatro in un'esperienza condivisa.

Dagli esempi citati – tutti presenti nella restituzione critica operata da Donati – si delinea un quadro di pratiche che manifesta un'espansione dei confini tradizionali dello spazio teatrale. Anche *Inferno* (2017) di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari ha previsto un'azione dislocata per la città di Ravenna ed il coinvolgimento dei cittadini per l'attività performativa, con un'esplicita ispirazione poetica al teatro rivoluzionario di massa di Majakovskij: tutta la città diventa palcoscenico e tutti i cittadini sono stati chiamati a "farsi luogo". Il teatro viene dunque proiettato direttamente nei contesti del vivere collettivo, trasformandolo in un'esperienza che rispecchia le dinamiche della vita reale e in cui lo spazio scenico inizia ad assumere la forma di feste, meeting, incontri, passeggiate, laboratori e luoghi di ricerca dove la partecipazione diretta e la co-creazione diventano elementi fondamentali del processo artistico.

Tuttavia, non si tratta solo di portare il teatro negli spazi della vita quotidiana; in molti casi, è la realtà urbana e sociale a essere trasportata e narrata sul palco teatrale: gli spettacoli della compagnia Gli Omini come *La famiglia campione* (2014) e *Ci scusiamo per il disagio* (2015) nascono da incontri e inchieste sul territorio – paesi, città, comunità – attraverso so-

pralluoghi, conversazioni e interviste. Il processo di creazione prevede la trascrizione dei dialoghi e la loro successiva elaborazione per la scrittura del copione, portando a uno spettacolo che è il risultato diretto di un'indagine che trova le sue radici nella ricerca sociale e antropologica. Questo "calco dal vero" operato dalla compagnia teatrale permette così una trasposizione artistica che rielabora e intreccia elementi reali in una trama finzionale, offrendo al pubblico una rappresentazione in grado di ri-narrare la realtà. Si tratta di un realismo che Fabio Acca definisce come *inverso o opaco* (2019), in cui l'elaborazione artistica scaturisce dalle dinamiche percettive della vita quotidiana – in relazione a luoghi, persone, eventi sociali e alle nuove tecnologie – permettendo di ridefinire sia il significato sia l'esperienza della realtà. Questo tipo di processo porta poi spesso a una riflessione profonda sul meccanismo stesso della rappresentazione teatrale: il ciclo di spettacoli *Discorsi* (2011-2014) di Fanny & Alexander, ad esempio, restituisce materiali prelevati dall'attualità attraverso una meta-riflessione sull'attore, sulla recitazione, e sulla capacità di un atto artistico di generare effetti tangibili nella realtà dopo averla osservata e rielaborata. Una dinamica analoga emerge in molti dei casi studio analizzati da Donati, tra cui i lavori della Compagnia della Fortezza, *InvisibilMente* (2008) di Menoventi, *<age>* (2012) di Collettivo Cinetico, *MDLSX* (2015) di Motus, *La beatitudine* (2015) di Fibre Parallelle e *Overload* (2017) di Sotterraneo.

Queste sono solo alcune delle opere che il volume restituisce attraverso interviste e analisi nutriti da elementi di antropologia dello spettacolo e di sociologia del teatro e dei nuovi media, da cui emerge un variegato panorama di pratiche e linguaggi distintivi. Oltre alle caratteristiche finora riscontrate si evidenzia anche il sovente coinvolgimento di non-professionisti, che contribuisce a una maggiore vicinanza con l'agire sociale e a una democratizzazione del processo creativo. Centrale è anche il ruolo della corporeità, che esprime un primo grado di "attestazione del reale". Spesso a questa presenza corporea si affiancano materiali narrativi di natura autobiografica, che arricchiscono il racconto scenico con esperienze personali e vissuti diretti. Nella scrittura con la realtà il rapporto tra media e teatro si fa inoltre sempre più intricato, con una fusione tra linguaggi e tecnologie che ridefiniscono il concetto stesso di "dal vivo" (Gemini, Brilli, 2024). Si assiste, infine, a una fuga dai generi teatrali tradizionali; uno spettacolo può, ad esempio, assumere la forma di una passeggiata, sovertendo il principio logico-narrativo della scrittura teatrale con una drammaturgia che si affida non solo agli autori tradizionali, ma anche ai cittadini, ai luoghi e ai processi creativi.

Tuttavia, questi fili tematici emersi non devono essere intesi come confini rigidi e separati, ma piuttosto come elementi fluidi e interconnessi. Ogni produzione teatrale che si confronta con la realtà integra e rilancia queste caratteristiche in gradazioni diverse, intreccian-dole e permeandole a seconda della poetica degli autori o della compagnia. La cartografia elaborata da Lorenzo Donati non si basa infatti una rigida classificazione estetica, poetica o tematica, bensì segue un percorso storico, evidenziando l’evoluzione delle scritture teatrali che, in vario modo e misura, fanno proprie le caratteristiche discusse. Gli spettacoli generano quindi un mescolamento dei diversi “livelli di realtà” (Ponte di Pino, 1988) che si compe-ne-trano e si arricchiscono a vicenda. Tali pratiche si situano così nella macro-area della scrittura scenica (Mango, 2003), in cui elementi della vita quotidiana e frammenti drammatici si intrecciano, influenzandosi reciprocamente e dando origine a una “scrittura con la realtà”. Questo linguaggio performativo, pertanto, produce caratteristiche teatrali ibride, che si co-appartengono e si influenzano reciprocamente. Per questa ragione, Donati descrive i suoi casi studio come “Oggetti teatrali non identificati”, sottolineando la loro natura aperta, flu-ida, trasformativa e processuale, in una costante tensione tra realtà e finzione.

È proprio questa tensione che rende possibile un *orientamento narrativo*: attraverso la scrittura con la realtà il teatro non si propone più di rappresentare una realtà oggettiva, ma la rinegozia, offrendogli un senso e un significato che orienta e rinnova la nostra esperienza del mondo. Il volume di Lorenzo Donati evidenzia come questi dispositivi teatrali non siano semplici strumenti di rappresentazione, ma veri e propri spazi di rinnovamento personale e collettivo, in cui la realtà si fa narrabile e, dunque, trasformabile. La mediazione narrativa della scena trasforma il reale in un campo di senso, in cui esperienza ed evento si intrecciano per ridefinire continuamente il modo in cui il mondo viene percepito e vissuto. La costruzio-ne della realtà e del suo senso diventa così il risultato di un atto partecipativo, determinato dall’interazione tra la scena e la ricezione dello spettatore. Gli *oggetti teatrali non identificati* consentono infatti agli spettatori di partecipare attivamente alla costruzione del senso, tra-sformandosi da meri osservatori in co-autori dell’esperienza presentata. L’*estetica del per-formativo* ci insegna che un “nuovo incanto sul mondo” può nascere dalla continua negozia-zione tra i discorsi dell’opera e la loro ricezione da parte del pubblico (Fischer-Lichte, 2004). Questo processo di ridefinizione del reale attraverso il teatro rende la scena un laboratorio

di senso, in cui il racconto non è mai un semplice riflesso della realtà, ma un atto di costruzione, capace di offrire nuove prospettive per comprendere e abitare il mondo.

Riferimenti Bibliografici

- Acca F., *Critica vs Accademia. Ragioni di una crisi o fine della diaspora? La passione e il metodo: studiare teatro, 48 allievi per Marco de Marinis*, Akropolis Libri, Genova 2019.
- Boal A., *Il teatro degli oppressi. Teoria e tecnica del teatro*, Edizioni La Meridiana, 2011.
- Boccia Artieri G., *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella Social Network Society*, Franco Angeli, Milano 2012.
- Bourriaud N., *Estetica Relazionale*, Postmedia books, 2010.
- De Marinis M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008.
- Fischer-Lichte E., *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carrocci, 2004.
- Gemini L., *Teatro riflessivo e intimità connessa: parole chiave per Santarcangelo 13*, in «D'Ars. Magazine of contemporary art and cultures», n. 215, 2013, pp. 56-59.
- Gemini L., Brilli S., *Gradienti di liveness. Performance e comunicazione dal vivo nei contesti mediatici*, Franco Angeli, 2023.
- Guccini G., Marelli M., *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del teatro narrazione*, Castello di Serravalle, Le Ariette Libri, 2004.
- Han B.-G., *La crisi della narrazione. Informazione, politica e vita quotidiana*, Einaudi, 2024.
- Jenkins H., *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, 2006.
- Lehmann H.S., *Il Teatro Postdrammatico*, Cue Press, Imola 2017.
- Magris E., Picòn-Vallin B., *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième Époque, 2019.
- Mango L., *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel Teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.
- Ponte Di Pino O., *Il nuovo teatro italiano 1974-88. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La Casa Uscher, Firenze 1988.
- Valentini V., *Reality Trend*, in «Alfabeta2», n. 26, anno III, 2013.

DOI: 10.54103/connessioni/30215