

# *Drive In*

## Un teatro in movimento

Enrico Pau

Mi suggeriscono recitare strada,  
polizia mi lascerà, polizia mi lascerà,  
devo dire ambiente strada moderna non è teatrale, ci corre  
cercare mio ambiente, ambiente,  
le intemperie, le intemperie, teatro portatile,  
in ogni caso non si prova per la strada,  
in ogni caso mondo dove tutto basato su danaro  
e dove danaro e sua assenza impedisce tutto,  
si deve poter significare che i materiali non hanno prezzo,  
legno, tela, cibo, attori,  
che si possono ottenere senza danaro  
e che si può ripristinare il baratto,  
la cooperazione delle derrate.  
Che occorre insomma?  
Si può recitare su una piazza se è bel tempo,  
perché ci vuole spazio,  
in un hangar, un'officina in disuso o un garage,  
ma bisogna provare.  
Sono pronto a mostrare che non mi serve danaro  
e che posso farne a meno,  
mi si dia una casa per abitarci, il cibo,  
che ci sia gente che taglia e cuce i vestiti,  
e una Società nella società,  
uno Stato nello Stato.

*Antonin Artaud, Il Teatro e il suo doppio*



Il teatro è un'arte impura, come scriveva già nell'Ottocento Gustave Flaubert. Arte impura, forse per cercare il senso di un linguaggio artistico la cui natura, come aveva capito anche Richard Wagner (1902), che parlava di teatro come «sintesi delle arti», è ibrida, contaminata, o, se si preferisce, costretta, per vivere e mostrarsi, ad abbracciare altri linguaggi. Per restare nel Novecento, che teatralmente è un secolo di grandi e rapidi cambiamenti, il teatro degli ultimi sessant'anni ci ha portato in tante direzioni, tutte differenti. È stato territorio di fusione fra generi artistici: drammaturgia, musica, danza, pittura, scultura, architettura. Tutte queste forme, di per sé autonome, dentro lo spazio scenico, concetto che sarà utile specificare fra breve, si sono incontrate, mischiate, felicemente confuse. Hanno creato tendenze, a volte opposte, sperimentato rotture, condotto il teatro fuori dai luoghi deputati, messo in crisi forme tradizionali, soprattutto il testo scritto, la parte letteraria del teatro, e portato alle estreme conseguenze le scoperte sceniche e le tecniche recitative dei grandi registi della scena primo novecentesca, segnando spesso, in seguito, inesorabili e, a volte, malinconici ritorni all'ordine. A questa enorme fibrillazione ha dato il suo contributo anche la storia dell'arte con le sue tendenze più sperimentali emerse fino dagli inizi degli anni Cinquanta. A quei tempi risalgono una serie di generi che ancora oggi resistono, pur con intensità minore, sulla scena artistica contemporanea. Stiamo parlando degli *happenings*, delle *performances*, delle ricerche nel campo della *body art*, delle esplorazioni comportamentali e concettuali. Quelle «avanguardie senza teatro» di cui parlava Marco De Marinis (1987). Anni di ricerca totale in cui anche gli spazi della natura, scelti dagli artisti della *Land Art* come scenari della loro ricerca, parevano luoghi con una qualità fortemente scenografica, «spazi scenici» capaci di evocare la nostalgia del corpo umano. Corpi che invece erano parte integrante degli *happenings* che vedevano insieme danzatori, scrittori, musicisti, pittori, attori, o delle *performances* che convocavano nello stesso luogo corpi e frammenti di spazio scenico, azioni corporee, musica, oggetti, e soprattutto, si fondavano sulla compresenza di qualcuno che agiva e qualcuno che osservava dentro uno stesso luogo, una dinamica tipicamente teatrale a ben guardare. Tutte queste forme artistiche confermavano la profezia visionaria di Antonin Artaud capace di «vedere» già in un suo scritto del

1934 il futuro del teatro fuori dai teatri, la conquista di ambienti extra teatrali, le sale d’officina o d’esposizione, espansione di uno spazio scenico oltre i confini della *boîte* illusionistica, oltre i confini del teatro all’italiana, del suo arco scenico, e di tutte le sue declinazioni architettoniche.

### **Spazio scenico come elemento di drammaturgia**

L’uso di uno spazio scenico allargato, esploso, spiazzante, strappato alla tirannia dei luoghi deputati, come i teatri convenzionali, con la loro rigida separazione fra pubblico e attori sulla scena, è forse la conquista più importante della scena contemporanea. Ora è venuto il momento di definire il concetto di spazio scenico, e qui la questione si fa interessante perché ha a che fare con un evento fondamentale nella storia del teatro, la nascita della regia, il passaggio che porta alla necessità della figura del regista, di un artefice, delle sue visioni e della sua impronta sullo spettacolo, fin dai primi esperimenti scenici, quasi astratti, di due pilastri della scena moderna, come Adolphe Appia ed Edward Gordon Craig, o al naturalismo rarefatto di Stanislavskij, o alle visioni sceniche bidimensionali di Mejerchol’d fortemente contaminate dalla pittura russa contemporanea.

Seguire l’evoluzione del concetto di spazio scenico, come suggerisce ancora Marco De Marinis, significa scoprire che questo è divenuto un elemento drammaturgico con la stessa dignità del testo scritto, della parola, un evento rivoluzionario, la mutazione più necessaria nella storia del teatro novecentesco. Lo spazio è, secondo De Marinis (1987), una parte essenziale della drammaturgia complessiva dell’opera d’arte. Spazio come elemento di scrittura quindi, che serve a definire i confini drammaturgici della recitazione degli attori. Ma è un altro storico del teatro, Fabrizio Cruciani (1983), a fissare ancora meglio il concetto, quando scrive che «lo spazio del teatro è un insieme complesso che non si può ridurre alla somma di scenografia e di architettura teatrale», fissando così le basi per ridefinire completamente l’idea di spazio della scena così come si era cristallizzata nell’Ottocento. Lo spazio teatrale in questo senso è un supporto visivo al testo, lo spazio degli attori, è soprattutto qualcosa di più, e di diverso, dalla

scenografia.

Dal Novecento in poi il concetto di spazio scenico sembra sfuggire alle rigide regole dei teatri all’italiana, per acquisire la funzione di luogo definito dalle sue qualità, disegnate, per la funzione di ciò che lo spazio contiene: il lavoro dell’attore e la presenza dello spettatore. Lo spazio scenico si espande, muta, si incunea, colonizza luoghi che non hanno niente di ciò che tradizionalmente è stato pensato per il teatro. Svanisce l’idea di palco, di platea, come si era definito fin dal Cinquecento, socialmente riconoscibile.

### «Inteatrare» la realtà

C’è uno spettacolo, passato a Cagliari qualche mese fa, nel corso delle manifestazioni per Cagliari Capitale della Cultura 2015, e ospitato da Sardegna Teatro, che può essere utile per esplorare ancora di più questo concetto di spazio scenico così come abbiamo cercato di fissarlo nelle righe precedenti: lo spettacolo *Drive In – Studio per uno spettatore*, presentato dalla compagnia milanese Strasse e diretto da Francesca De Isabella che è anche ideatrice dello spettacolo insieme a Sara Leghissa. Uno spettacolo coraggioso, che si colloca volutamente in un territorio che è difficile definire, perché rimanda a certe forme artistiche che ancora, ostinatamente, combattono per conservare una natura sperimentale capace di esplorare dei confini espressivi che qualcuno vorrebbe considerare ormai consumati. Uno spettacolo che fa ancora riflettere su una nota di Bertolt Brecht (1962) che appare nei suoi scritti teatrali, nella quale afferma che il teatro «può tutto rappresentare: esso *inteatra* tutto». Qui in *Drive In*, come vedremo, a essere «*inteatrata*» sembra essere la vita nel suo scorrere quotidiano, ma non anticipiamo troppo. Il tema fondamentale di questo evento, che prevede la presenza di un solo spettatore, è certamente legato all’idea del movimento. Tema affascinante, che il teatro ha esplorato a lungo nella sua lunga storia. Tema rivoluzionario perché all’idea di movimento Craig, Appia e Mejerchol’d, per citare solo qualche nome, hanno legato il loro desiderio di riteatralizzare la scena, di rompere con la staticità di certe forme sceniche e recitative tipicamente ottocentesche. In questo singolare

spettacolo lo spettatore viene fatto sedere accanto a un guidatore. Non casualmente, credo, il guidatore o meglio la guidatrice è la stessa regista dello spettacolo Francesca De Isabella, è lei che ‘guida’ lo spettatore dentro l’immaginario di uno spettacolo che è certamente teatrale, ma è capace di evocare, per la sua natura, che rifiuta una struttura rigida, predefinita, certe traiettorie delle *performances* di matrice ambientale/comportamentale. Per questo *Drive In* è uno spettacolo che non ha una natura definita, muta in funzione del luogo, della città, degli spazi dove viene rappresentato perché si fonda essenzialmente sul viaggio di una automobile dentro la città, affida alla sua riuscita, anche e soprattutto, a una forte dose di casualità degli avvenimenti esterni allo spazio occupato dall’unico spettatore. Lo spettacolo si ripete almeno cinque volte in una sera, per cinque spettatori diversi, è un circuito preordinato dentro lo spazio urbano, che porta la vettura a vagare in mezzo al traffico. Questo elemento legato al movimento, al viaggio, sembra suggerire una metafora sulla condizione dello spettatore, il quale, ogni volta che va a teatro, compie una specie di viaggio dentro le visioni di un autore e le elaborazioni formali operate su queste visioni da parte di un regista, a volte autore e regista sono la stessa persona, ma questo è un altro discorso che qui non approfondiremo.

L’esperienza dello spettatore a teatro si fonda normalmente sull’incontro con altri spettatori, sulla condivisione quasi comunitaria dell’esperienza sensoriale dello spettacolo. Lo spettatore di *Drive In* è invece costretto alla solitudine, una solitudine che genera incertezza, certamente spiazzante. Fra le tante incertezze, quella più potente è legata all’idea di spazio scenico come abbiamo cercato di definirla nelle pagine precedenti. Questione non da poco se si pensa che la condizione dello spettatore di *Drive In* è quella di essere trasportato senza poter fissare i confini architettonici di uno spazio scenico così come siamo abituati a riconoscerli nello spazio teatrale *tout court*, confini che anche lo spazio scenico meno convenzionale, più sperimentale, sembra sempre poter garantire allo spettatore. L’automobile in questo senso è una sorta di non luogo, parte mentre la città è ormai immersa nell’oscurità notturna, elemento non secondario come scopriremo fra poco, una città dove le luci delle strade, i fari delle altre macchine, i neon delle vetrine, delle insegne dei negozi, le zone senza luce si alternano in questo viaggio dentro

l' indefinito. Eppure anche qui, in uno spettacolo così fuori dagli schemi tradizionali, sopravvivono alcune regole del teatro e della sua funzione. Anche qui come a teatro lo spettatore è avvolto nell'oscurità, immerso nel buio dell'abitacolo, osserva qualcosa che accade oltre, in un altro luogo, separato, a volte illuminato, a volte meno illuminato. Non è un palcoscenico, ma in fondo gli assomiglia, solo che quello spazio che osserva, quello spazio scenico è in movimento, muta costantemente, si dilata. Tutto quello che accade fuori è parte dello spettacolo, solo che lo spettacolo si muove.

In *Drive In* la regola dell'immobilità dello spettatore costretto a stare seduto nella sua poltrona, nel posto assegnato alla cassa, è la prima ad essere trasgredita. Lo spettatore si trova nel silenzio assoluto dell'abitacolo solo con una guidatrice/regista, che non dice nulla, è lei il primo elemento offerto allo spettatore dallo spettacolo, un punto fermo, però incerto, un punto di partenza, a pensarci bene un elemento anch'esso ibrido, una figura indefinita, non un'attrice, ma parte di ciò che accade, una sorta di moderno servo di scena. Lo spettatore di *Drive In* vaga senza nessuna certezza, senza nessuna coordinata su un'eventuale trama, sul numero degli attori, sul percorso che dovrà compiere. Dentro questo spazio in movimento sono incastonate alcune azioni di attori della compagnia che avvengono sempre negli stessi luoghi della città, a volte anche lontani fra loro. Il meccanismo scenico prevede una certa precisione temporale, capita, diversi minuti dopo averli visti la prima volta, di incrociare gli stessi attori/personaggi da un'altra parte della città con un effetto certamente sorprendente e evocativo. Sono attori/personaggi perfettamente mimetizzati nell'ambiente esterno, vestiti in un modo normale che li caratterizza come abitanti di quel microcosmo che possiede alcune regole estetiche distintive. Il loro movimento nel movimento complica tutto, sembrano normali ragazzi del Cep o di Is Mirrionis, ma a volte, fanno strane azioni, come svolgere, di spalle, un telo argentato mosso dal vento mentre l'automobile compie intorno dei cerchi concentrici, oppure guardare dritti, e fissi, verso l'auto che gli si avvicina.

Come si capisce facilmente qui l'idea di spazio scenico si è complicata parecchio, lo spazio scenico si espande in maniera totale, in una maniera assolutamente originale, in un modo da doverlo considerare come uno

spazio capace di inglobare completamente la realtà così come lo spettatore la percepisce nell’attraversarla. Una realtà inquieta, cangiante, attraversata, percorsa, un luogo che muta, luogo che in una maniera del tutto inaspettata tende a portare dentro di sé tutto quello che accade fuori dai finestrini dell’abitacolo, dove la realtà che scorre, le presenze umane vengono risucchiate dentro lo spazio scenico, in un’esperienza percettiva fuori da schemi prefissati. Allo spettatore, nel corso del viaggio, può capitare di scambiare un signore con un cane che cerca di attraversare la strada per uno degli attori, per scoprire solo alla fine dello spettacolo che questo genere di confusioni, questo cortocircuito fra realtà e finzione, fra vita vera e vita immaginaria sono una delle vocazioni di uno spettacolo che ha una forte vena iperrealista.

### **Iperrealismo e paesaggio umano**

Questo iperrealismo scenico che confonde tutto, che genera incertezza ha trovato ambientazione in alcuni dei luoghi più affascinanti della città, prevalentemente periferie, le strade di Is Mirrionis, dove avviene il primo incontro con un attore/personaggio, cappellino alla moda, canadese fucsia, birra in mano, incedere ondeggiante da tossico, sembra essere parte di un paesaggio umano e fisico dove si incrociano architetture popolari e spazi naturali, con essenze arboree spontanee che si aggrappano al cemento, un esempio cagliaritano di quel terzo paesaggio immaginato da Gilles Clement (2005), quel nuovo ordine della natura capace di conquistare spazi anche dentro la città. Un terzo paesaggio che non ha niente di degradato, ma semmai uno strano singolare equilibrio delle forme. I palazzoni del CEP, le torri di mattoni rossi che vedi da tutti i punti della città, sono ora una sorta di enorme quinta scenografica; per arrivarci, salendo, la macchina deve compiere un movimento circolare sinuoso, ipnotico, perché lento e continuo come il suo incedere. C’è qualcosa di sensuale in quell’accadere fuori dalla nostra postazione mobile, su un muretto sbrecciato una giovane coppia si bacia, dentro la macchina scorrono le note di una musica che nel frattempo è divenuta una sorta di colonna sonora di ciò che vediamo fuori. A parte la musica, è come al cinema, in un film dei

fratelli Dardenne, quella crudezza della vita che scorre davanti a te nella singolare poesia del quotidiano, quella, ce l'hanno insegnato i due registi belgi, che c'è in ogni esistenza. Qui però personaggi e gente vera, giovani del quartiere, signore anziane con la spesa, si mischiano in uno strano gioco di segnali che non risultano chiari. La scintilla che scatta è quella di un grande spazio esterno che improvvisamente è stato conquistato, colonizzato dal teatro. Gli attori sono riconoscibili solo alla fine, perché appaiono in punti diversi della città, ma solo dopo un lungo processo di selezione dei segnali ambigui che arrivano da fuori. Sono quattro gli attori, ma durante il viaggio sembrano molti di più. E tutto all'esterno appare come uno spazio teatrale, uno spazio dove tutti i segnali, i movimenti fisici, i vestiti, certi sguardi casuali, devono essere disambiguati per capirne la vera natura, fuori ci sono due codici che si attorcigliano fra loro, quello della vita normale e quello del teatro e a un tratto appaiono inscindibili.

### **Spazio scenico in movimento**

Cos'è diventato lo spazio scenico ora? Può esistere uno spazio scenico in movimento? In realtà la sensazione alla fine è quella di trovarsi dentro un lungo piano sequenza cinematografico, alla Sokurov per intenderci, tutto ciò che accade fuori entra dentro l'inquadratura senza interruzioni. Ma questo non è cinema, è teatro. Non ci sono cineprese che riprendono, l'esempio del cinema è solo funzionale a far capire il senso di questa continuità della percezione, senza interruzioni, senza tagli. È vero, come scriveva Cruciani (1993), il teatro è un insieme «complesso» e non può essere la somma di scenografia e di architettura. Qui in *Drive In* accade qualcosa di più e di nuovo, la scenografia è in realtà l'architettura stessa, l'immagine fisica della città, alla quale si può associare anche quella più sfumata degli spazi naturali, come forma di paesaggio, di ambiente. Lo spazio scenico ingloba tutto ciò che entra nello spazio visivo dello spettatore. Lo spettacolo avviene dentro la mente del viaggiatore/spettatore con un tasso di ambiguità e di incertezza percettiva molto alta. Una sorta di 'panico' della percezione, di allarme che porta lo spettatore a vedere segnali teatrali dovunque, con in più una sorta di

potere generante, di creazione, simile a quello del regista. È infatti lo spettatore a dirigere le sue visioni, è lui a creare una sorta di regia dello spazio, una regia dei corpi in azione, non solo quelli degli attori ovviamente, anche quelli delle persone ignare incontrate per la strada, l'uomo con il cane, la vecchietta che cammina, i ragazzi del quartiere.

Questo è lo spettacolo più realistico a cui uno spettatore possa assistere, qui però l'illusione non è come nel teatro naturalistico, nella sua quarta parete, in ciò che accade dentro la scatola scenica, è semmai frutto di una autoipnosi percettiva, di una sospensione di credulità che avviene per una volta tanto lontano da una pagina scritta, lontano da uno schermo, lontano da un teatro. La verità è parte del problema percettivo, la realtà entra senza conflitti dentro l'enorme meccanismo di mimesi generato da questa potente idea spettacolare. In questo senso, forzando un po' la mano, si potrebbe parlare di uno spettacolo concettuale, di uno spettacolo cioè la cui componente essenziale non è la messinscena, ma la scintilla che l'ha generata, l'idea. Alla fine allo spettatore, nella sua solitudine, nel non poter condividere la sua percezione, rimangono poche certezze quella più forte, per fortuna, è legata alla presenza degli attori, al margine che la regista lascia allo spettatore di scoprire alcuni 'trucchi' dello spettacolo come poter notare per esempio che gli attori sono gli stessi in punti diversi della città, cosa tipicamente teatrale: lo stesso attore per personaggi differenti, lo spazio scenico che varia. Di solito però in teatro le scene mutano all'interno dell'arco scenico muovendosi dall'alto verso il basso, lateralmente, verso il fondo della scena, qui la mutazione delle scene è frutto del movimento, gli spazi scenici, è meglio usare il plurale, mutano perché lo spettatore viene spostato, mutano in funzione di un movimento che diventa composto, movimento che si somma a movimento. Un movimento che rivela una drammaturgia degli spazi e dei corpi, che fa della città stessa un enorme corpo scenografico dove si mischiano gesti e azioni del quotidiano e gesti e azioni di un altro mondo, parallelo, teatrale, qualcosa che accade vicino alla vita vissuta, apparentemente invisibile, ma capace di contaminarla, per sempre.

"Drive In". *Un teatro in movimento* (Enrico Pau)

## Bibliografia

- Artaud 1968 = A. Artaud, *Non c'è più firmamento*, in *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.
- Artioli 1972 = U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, Sansoni, Firenze 1972.
- Bartolucci 1970 = G. Bartolucci, *Teatro-corpo / Teatro-immagine*, Marsilio, Padova 1970.
- Brecht 1962 = B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962.
- Clément 2005 = G. Clément, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005.
- Cruciani 1993 = F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari 1993.
- De Marinis 1987 = M. De Marinis, *Il nuovo teatro - 1947-1970*, Strumenti Bompiani, Milano 1987.
- Mango 2003 = L. Mango, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2003.
- Wagner 1902 = R. Wagner, *L'Arte e la Rivoluzione*, Libreria Moderna, Genova 1902 (ed. orig. 1849).

## L'autore

### Enrico Pau

Vive e lavora a Cagliari. Insegna Italiano nelle scuole superiori e, come professore a contratto, Storia e Linguaggi del Teatro all'Università, scrive per le pagine culturali de *La Nuova Sardegna*. In passato ha diretto e recitato per il teatro e per la radio (Rai Sardegna), il suo presente è nel cinema. Ha realizzato corti, documentari e tre lungometraggi: *Pesi Leggeri*, *Jimmy della Collina*, tratto da un romanzo di Massimo Carlotto, e *L'Accabadora* con Donatella Finocchiaro, Barry Ward e Carolina Crescentini. I suoi film hanno partecipato a importanti festival nazionali e internazionali fra i quali Locarno, Giffoni, Shanghai, Clermont Ferrand, ricevendo numerosi premi e riconoscimenti.

Email: [enricopau@tiscali.it](mailto:enricopau@tiscali.it)

## La recensione

Data invio: 10/11/2015

Data accettazione: 10/01/2016

Data pubblicazione: 30/06/2016

## Come citare questa recensione

Pau, Enrico, *"Drive In". Un teatro in movimento*, "Medea", II, 1, 2016, DOI:  
<http://dx.doi.org/10.13125/medea-2435>