



Franco Acquaviva

Tra sonno e spettacolo: qualche ipotesi per la veglia



Abstract

L'autore racconta la pratica del "teatro in ambiente naturale" messa in atto dal Teatro delle Selve scandendola attraverso il racconto delle suggestioni saggistiche e narrative che ne hanno segnato il percorso. Tra poesia e pensiero ecologista, tra geofilosofia e suggestioni apocalittiche, Acquaviva riflette su un possibile senso contemporaneo del teatro: pratica personale e "politica" in grado di tener desti spiritualmente individuo e comunità, di fornire strumenti di critica del presente, di non consentire la perdita di contatto con la dimensione simbolica del rituale.

The author tells Teatro delle Selve's practice of "theatre in natural environments", punctuating the story with the evocation of the literature (essays and narrative) which inspired their research. Moving through poetry and ecological thinking, geophilosophy and apocalyptic suggestions, Acquaviva proposes a possible contemporary meaning of 'theatre': a personal and political practice able to wake up spiritually both the individual and the community, to furnish tools for criticism of present times, to hold back the lack of contact with the symbolic dimension of ritual.



1.

Si tratta di due tipi di sonno. Quello biologico, che produce sogni oltre a far riposare il corpo, e che sappiamo pericoloso se prende il posto della veglia; e il sonno metaforico dello Spettacolo. Prodotto dallo spettacolo generalizzato in cui siamo immersi quotidianamente, esso è un prolungamento del sonno notturno; ma a differenza di quest'ultimo è generato dai sogni – o dalle illusioni - invece di generarne. Il primo aiuta il corpo e la mente a riprendere vigore; l'altro rinchiude il corpo nella gabbia sedentaria e dà alla mente l'illusione del volo. Esso inoltre tende a erodere lo spazio e il tempo della veglia. Il nostro è un mondo dei due sonni dove non è dato risvegliarsi se non attraverso pratiche personali.

L'azione è rivolta al futuro, è elaborazione di un senso a venire. L'azione è progetto (...). *Ma quando il mondo è inghiottito nello spazio della scena*, allora, come dice Amleto in uno dei passi più celebri di tutta l'opera, il tempo dell'uomo, un tempo eminentemente "politico", va fuori dai cardini. La politica diventa

insomma l'impossibile. *La scena si installa nella Città* come un cancro, nel senso che la corrode e la contamina, infine la dissolve (non è proprio questo il senso della tesi avanzata Guy Debord nel suo celeberrimo *La società dello spettacolo?*). Rito, ripetizione e recitazione subentrano all'azione politica (Ronchi 2013; i corsivi sono miei).

Tuttavia, se non ci si può astrarre completamente dallo Spettacolo (e dalla Scena della Città), fisicamente una sorta di flusso sonoro-iconico indifferenziato che tende a riempire ogni istante del nostro tempo, pure qualche possibilità esiste di abitare stati di veglia più o meno stabilmente. Una di queste possibilità è il Teatro.¹

Il Teatro, allora, per me, come e dove lavora? Intanto fonde pensiero critico e pensiero creativo (o creazione *pensoriale*); azione letterale e azione metaforica; azione nel mondo della scena e azione nella scena del mondo. Poi, miracolosamente, lavora fuori dal flusso dello spettacolo. Perché? Perché si arma di tre cose: del vuoto, del silenzio e dell'aria.

Del vuoto di ogni stimolo mediatico; del silenzio che il corpo stabilisce con se stesso ogni volta che si ascolta; dell'aria che riprende a girare tra le membra e a risuonare nello spazio - spazio che il corpo stesso ridefinisce con il movimento consapevole. Di un'altra arma, aggiungo, si dota: della capacità di creare lo spazio intorno a sé; uno spazio libero, non condizionato se non dalle regole del gioco che ci siamo consapevolmente dati, come individuo o gruppo autodeterminato.

Dunque, per me, il luogo teatrale è un ambiente dove c'è vuoto bio-mediatico, silenzio, aria e spazio auto creato. E questa è la dimensione per così dire orizzontale. Quella verticale la si può delineare usando la parola chiave "spirito del luogo", che contiene memoria e aura, cioè sedimento e luce - irradiazione.

Ma, date le premesse, qualsiasi luogo può darsi come teatrale, a patto che si possa leggere secondo le coordinate dette, cioè secondo il disegno di questa specie di croce i cui bracci orizzontale e verticale si incontrano nel focus dell'azione creativa.

¹ Il paradosso di contrapporre le pratiche teatrali allo Spettacolo è solo apparente e ben noto a chi si occupa di teatro contemporaneo, quindi non mi ci soffermerò. D'altronde il dualismo Teatro/Spettacolo appare in tutte le epoche e con sfumature digradanti dalla totale equivalenza delle due realtà (si pensi alle Epoche d'Oro del Teatro come la Tragedia Attica, il Teatro Elisabettiano, il Siglo de Oro, la Commedia dell'Arte ecc.), alla loro quasi netta contrapposizione (è il caso soprattutto del Teatro del XX secolo).

Il teatro è più pratica che crea luoghi e meno luogo che crea pratica. Anche perché il teatro come luogo canonico portatore e suscitatore di pratica, o meglio di buona pratica, si è quasi del tutto dissolto. Che i teatri storici spesso non possono dar luogo a nessuna pratica buona lo si vede non solo dalla piattezza e dal conformismo delle programmazioni, ma anche dal fatto che queste sale spesso vengono proprio chiuse e vendute perché ci si possa costruire sopra qualcos'altro. Chi decide di occupare quegli spazi sta opponendo al luogo morto una pratica viva. Ancora una volta è la pratica che crea il teatro, paradossalmente all'interno del teatro stesso; anzi della sua versione più ipostatizzata e rigida: il teatro all'italiana dei secoli XVIII-XIX. C'è una foto del recentemente occupato teatro di Pisa – che era rimasto chiuso per anni - dove i palchetti barocchi sono illuminati solo dal flash della macchina fotografica che inquadra la testa di uno stupito occupante appena entrato. Osservando quella foto ho avuto come l'impressione di stare guardando qualcuno che fosse stato improvvisamente messo di fronte ad una straordinaria scoperta archeologica. Archeologia dello stupore. Da riscoprire scavando non solo dentro se stessi, ma anche dentro ciò che l'odierna produttività esasperata di beni esclude – cioè il rimosso di ciò che sta fuori di noi.

Condivido in pieno l'affermazione del grande psicanalista James Hillman quando dice grosso modo – vado a memoria - che dopo cent'anni la psicanalisi ha, si può dire, gettato luce su tutti gli anfratti più oscuri dell'interiorità umana, e perciò - si domanda Hillman - dov'è l'inconscio, oggi? E argomenta che esso non coincide più con ciò che dell'interiorità umana rimane in ombra, ma con ciò che fuori di noi, nel mondo, rimane in ombra, occultato alla consapevolezza, rimosso. Se interpreto correttamente il discorso di Hillman è nel rapporto col pianeta, con la società, con la politica che si sono create ampie zone d'inconsapevolezza; l'inconscio che va portato alla luce sta lì insomma, non più nella soggettività dell'individuo. Ed è proprio in quelle zone che bisogna far luce per ritrovare una parte di noi che ci siamo dimenticati. Dell'effettiva validità di questa argomentazione ho avuto qualche dimostrazione pratica conducendo quello che è il nostro lavoro teatrale dentro alla natura – ma anche sul concetto di natura bisognerebbe soffermarsi, perché il teatro nasce necessariamente dentro a una natura che abbia in qualche modo un rapporto con l'uomo; il teatro insomma non può esistere nella *wilderness*, senza contatti esterni, senza spettatore. La natura si fa teatro se al suo interno predisponiamo uno spazio per lo spettatore, anche uno solo, verso cui indirizzare l'azione. La meditazione è altro dal teatro. Essa al limite può diventare teatro mentale di un rapporto tra individuo e natura, o tra individuo e creazione.

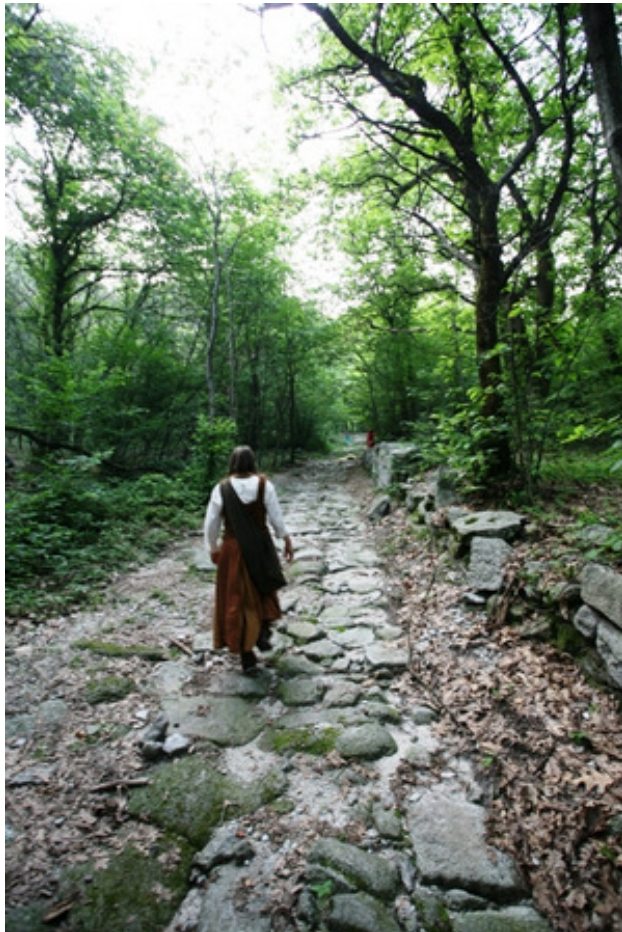


Fig. 1: *Il Camminante*, Co-produzione Teatro delle Selve-O' Thiasos TeatroNatura, regia di Sista Bramini. Con Franco Acquaviva, Camilla Dell'Agnola, Anna Olivero, Carla Taglietti. Antica via degli Scalpellini, Lago d'Orta (No), estate 2011, festival Teatri Andanti, XI ed.
Foto di Davide Vergnano
(www.davidevergnano.com)

2.

Per noi, il primo luogo, *in nuce*, in un certo senso è stato uno spazio mentale in cui il “delle selve” messo a complemento di “teatro” ha cominciato a lavorare come generatore di domande e di suggestioni. Un teatro, il nostro, che cercava un suo proprio luogo, una terra dove attecchire, e che da subito si è connotato come un luogo dell'anima, però estremamente concreto. Partiva intanto da un luogo fisico; da una casa posta sul limite estremo di una frazione quasi disabitata, al confine con i boschi, che io e Anna Olivero andammo ad abitare e ad adibire a sede del nostro lavoro. Teatro “delle selve” era già quell'immaginarsi che senso avrebbe potuto avere la nostra attività di teatranti bolognesi “di ricerca” in quell'ambiente apparentemente estraneo, se non ostile, non tanto al teatro come genere spettacolare mediamente inteso, quanto al “lavoro” teatrale. Quest'ultima espressione in particolare, nel posto in cui avevamo cominciato a vivere, aveva il sapore acidulo dell'ossimoro: lavoro e teatro, lì, sembravano infatti non avere alcuna parentela; percepivi chiaramente

insomma l'idea sottintesa che “lavoro” è ciò che si fa per guadagnarsi da vivere, mentre teatro è ciò che eventualmente si fa fuori dallo spazio-tempo del lavoro, per ricrearsi, per divertirsi.

Per quanto riguardava noi, aldilà delle questioni sollevate da quel punto di domanda che la comunità intorno stava facendo ondeggiare sulla nostra testa, un'idea di cosa potesse significare teatro “delle selve” già l'avevamo. Oltre che dalle suggestioni legate alla foresta, come luogo fascinoso, primario, archetipico, partivamo anche da una tradizione teatrale della quale ci sentivamo pienamente parte – e non teoricamente ma di fatto, con la militanza bolognese e con quella mia nel gruppo internazionale *The bridge of winds* guidato da Iben Nagel Rasmussen, grande attrice-pedagoga dell'Odin Teatret: e cioè quella linea Stanislavskij-Mejerchol'd-Grotowski-Barba, che aveva messo l'accento sull'idea di “laboratorio” e di “studio” eleggendo a sede di ricerca luoghi situati fuori dalle grandi capitali della cultura, o fuori dal teatro come “luogo di produzione”: perciò prima gli “studi” creati al di fuori dell'ingombrante Teatro d'Arte di Mosca da Stanislavskij e Mejerchol'd (nel caso di Stanislavskij addirittura in casa propria); in ultimo le esperienze geograficamente “periferiche” di Grotowski e Barba, l'uno operante in una piccola cittadina della Polonia, l'altro in un paesone ficcato in un angolo remoto della Danimarca nord-occidentale. Se si può affermare che la tradizione è un “luogo” operativo, e non solo conservativo - come afferma limpidamente il concetto di *tradition de la naissance* coniato da Copeau per la messinscena dei testi classici della drammaturgia – posso dire che quel “luogo” era potentemente presente nei primi passi delle Selve. Un luogo interiore, ma incarnato nella prassi quotidiana, coi suoi numi tutelari e le sue ritualità, scandite nel tempo e nello spazio del lavoro.

Dall'altra parte, come entrava la foresta in tutto questo, aldilà della sua generica fascinosa? Devo dire che il mio lavoro teatrale è stato sempre fortemente debitore di suggestioni libresche. Essendo io un lettore onnivoro e compulsivo i mondi che i libri mi aprono nella testa finiscono sempre per influenzare direttamente le immaginazioni e poi i miei (nostri) progetti teatrali. Anche in questo caso dunque “galeotto fu il libro e chi lo scrisse”, e il libro in questione s'intitolava *Foreste. L'ombra della civiltà* di Robert P. Harrison.



Fig. 2: *Ur Nat*, *The Bridge of Winds*, regia di Iben Nagel Rasmussen, Ringkøbing, Danimarca, Festival “Ur Nat”, giugno 2009. Nella foto: Franco Acquaviva, Sandra Pasini.

Devo intanto dire che dalla ricerca di un *quid*, di un “nonsoche”, che fosse in grado di avvicinarmi alla fonte, all'origine del mio lavoro teatrale, a quella dimensione originaria per riaccostarmi alla quale avevo deciso di staccarmi dalla routine operativa di Bologna, ero slittato, per fascinazioni successive, verso lo studio dell'origine del teatro tout court. Origine nella quale la presenza della foresta mi sembrava avere un suo ruolo: pensavo alla possessione dionisiaca delle Baccanti che le spinge a inoltrarsi nella foresta, lontano dal consorzio civile e a darsi totalmente al dio per mezzo del canto e della danza (oltre che per mezzo di riti

sacrificali cruenti). Tutti conosciamo l'ipotesi che vede la tragedia attica antica nascere dai riti dionisiaci. Ebbene in maniera forse un po' confusa la foresta aveva cominciato a significare per me tutte queste cose insieme: luogo di origine del teatro, o comunque del dionisiaco, ma poi anche – e complice il suddetto libro – luogo di origine della civiltà umana. In quel libro – citando Vico – si sosteneva che la civiltà nasce nel momento in cui l'uomo, abitante delle immense foreste della preistoria (del “dopo diluvio”, per l'esattezza), in seguito all'esperienza traumatica del fulmine, alza gli occhi al cielo. Gli uomini sentirono il boato del tuono, scorsero il lampo e alzarono gli occhi: «che cosa, dunque, videro» gli uomini?. Nulla. Solo la volta della fitta foresta, ma avvertirono la presenza di una potenza che stava sopra di loro, aldilà degli alberi. «Quando la divinità è stata identificata con il cielo, con la geometria eterna degli astri, o con l'infinità dell'universo, o con il “paradiso”, le foreste sono divenute mostruose, perché nascondono la vista del dio» (Harrison 1992, p. 20). Ecco dunque che si rende necessario l'atto di aprire un varco nel fitto della volta vegetale: «ricavare una radura e riconoscerla come il sacro suolo della famiglia – questo, secondo Vico, fu l'atto originario di appropriazione che aprì la strada alla società civile» (Harrison 1992, p. 21). In sintesi, l'apertura della radura e il disboscamento sono i primi atti di una specie che edificherà le sue civiltà anche secondo una dialettica di distruzione/protezione della foresta.

Ecco dunque l'altro elemento di saldatura dell'immagine “foresta” con la dimensione esistenziale-artistica nella quale ci trovavamo, ché la foresta si presentava appunto ai miei occhi come luogo di origine del teatro (o del dionisiaco) e insieme della civiltà. Però anche come luogo che attraverso le alterne vicende della dialettica distruzione/protezione ha funzionato da sismografo delle spinte, sempre più incontrollabili nell'ultimo secolo, allo sfruttamento intensivo e incurante del pianeta, alla destabilizzazione sistematica di tutti gli ecosistemi, di cui la foresta è forse il più complesso. In fondo il teatro che aspiravamo ad essere e che poi abbiamo costruito nel “luogo della pratica” (e non appunto nella “pratica del luogo”), era anch'esso un ecosistema, viveva degli stessi delicati equilibri tra le varie componenti interne ed esterne. Dunque teatro “delle selve” voleva dire anche riconoscimento di essere un ecosistema delicato. Ce n'era forse abbastanza per far partire una serie di suggestioni e di ipotesi operative a catena.

E se ne aggiunse un'altra, di suggestione, generata anch'essa dalla lettura di uno, anzi di due testi: uno era *Le metamorfosi* di Ovidio, l'altro il poemetto *Alla primavera o delle favole antiche* di Leopardi. Vale a dire due testi in cui la vividezza delle immagini fantastiche e “primarie” nell'uno, e la nostalgia per un mondo perduto

nell'altro, rafforzavano in me, portando con sé con un'enorme suggestione, il sentimento che la foresta fosse stata un serbatoio straordinario di personaggi, divinità, animali fantastici, semidei; presenze che l'uomo antico – secondo Leopardi – era in grado di sentire, di avvertire.

Tutte queste suggestioni arricchivano insomma di fantasmi, di proiezioni e desideri il nostro stare sul *limine* del bosco, e incoraggiava una ricerca in tal senso. Ricerca che nei primi anni fu fatta oltre che di esperienze concrete anche di letture, scritture, fantasticherie, e in parte anche di lettere chiarificatrici (penso soprattutto all'intenso scambio epistolare, proprio su questi temi, intercorso con Giuliano Scabia). Contemporaneamente il “luogo” della tradizione teatrale che abitavamo dettava ancora rituali di appartenenza e atti di devozione ai numi tutelari che costellavano il nostro *atelier* interiore.

3.

Per noi l'andare “nelle selve” è nato come conseguenza di un rifiuto reale, da una reazione a uno stato di fatto. Il rifiuto di una pregressa esperienza teatrale. Esperienza che inizialmente si era configurata come organizzazione dal basso di una possibile creatività di gruppo, con i suoi elementi di azzardo e rischio, certo, con la sua presunzione da autodidatti, intrecciati però saldamente con la dedizione assoluta a uno scopo artistico, e con l'azzardo poetico dello scegliere il margine di una città, provinciale e metropolitana insieme, come Bologna, da cui irradiare una pratica, almeno nelle intenzioni, vicina al modello sognato dei grandi riformatori teatrali del Novecento. Senza nulla togliere al grande insegnamento che quella lunga pratica di gruppo aveva distillato nel tempo, giungemmo tuttavia, dopo un bel torno di anni, alla constatazione di come l'irrigidimento dogmatico cui quell'esperienza era nel frattempo approdata, e che avevamo vissuto - pur con sofferenza - come un necessario equipaggiamento ideologico a difesa di una sopravvivenza sempre minacciata, si fosse cristallizzato in una forma produttivo-organizzativa che secondo noi spegneva i fuochi della creatività di gruppo (che è sempre in controtendenza e in qualche modo “eroica”) a favore di una semi-comoda sistemazione nelle fila dei teatri cittadini riconosciuti. Semi-comoda, ma in realtà scomodissima situazione per chi, come me e Anna Olivero (cofondatrice del Teatro delle Selve), non si riconosceva più in quello che era diventato un organismo organizzativo quasi del tutto dimentico del proprio progetto artistico. La perdita del “pericolo” insomma, che normalmente è sinonimo di sicurezza e dunque di ben vivere, per noi si configurava come blocco della vitalità, come impasse creativa ed esistenziale.

Io ero già molto affascinato da quel poco di “natura” che potevo esperire – già partivano letture, fantasticherie, il Rimbaud poeta della natura del primo periodo e altro ancora.

Per buttarla ancora di più sul personale, diciamo che sentivo con molta forza, nella campagna fuori Bologna un *quid*, un “nonsoche”, che mi attraeva fin quasi allo stordimento.

L'esperienza della natura in città è sostanzialmente inesistente: non bastano giardini e parchi, anche in una città relativamente verde come Bologna. Ma appena fuori città, nei campi della vasta pianura emiliana, verso Modena, si respirava un'altra aria, potevi inoltrarti a piedi nelle stradine per chilometri e perdersi tra campi di grano e seminascoste aziende agricole. In quello spazio così esteso perdevi di colpo il confine socioeconomico che scontorna il disegno della tua persona, quello che senti con una certa oppressione quando sei immerso nel tumulto della città. Il corpo evaporava con un senso di sperdutezza al limite del vaneggiamento.

Poi c'era un altro testo che mi guidava in quel periodo e cioè *Teatro con bosco e animali* di Scabia. Quelle domande sul senso della città da parte dei cinghiali, che la guardano da lontano come luogo misterioso; quel sentirne il fascino – le luci, di lontano – come nostalgia e mistero di un luogo sognato, ma anche la prepotenza dell'uomo che distrugge il delicato equilibrio della natura, materializzata dall'arrivo dei cacciatori che sterminano quasi tutta la famiglia dei cinghiali; e quel segreto che la madre tramanda ai figli, il segreto per diventare invisibili, che consiste nello stare perfettamente immobili, erano per me altrettante tracce di un percorso che mi stava portando verso una critica radicale della città come luogo esclusivo di elaborazione di cultura. La perfetta immobilità che rende invisibili era per me l'equivalente della supervelocità - che rende parimenti invisibili. Entrambe mi sembravano valide strategie per sopravvivere come teatrante del margine, del *limine*. Che la perfetta immobilità è poi il segreto del magnetismo, della “presenza” degli alberi, mi parve in seguito una conferma che il bosco era un capace serbatoio di immagini culturali e di esperienze percettive profonde.

4.

Ma poi il bosco che cos'è? Per molti una distrazione dall'oppressione spaziale e sonora della città. Spesso si configura in negativo, quasi mai in positivo. Oppure è luogo della nostalgia di una libertà vagamente intesa, negata dalla vita “moderna”; o ancora ricettacolo di possibili piaceri gastronomici, dunque dispensatore gratuito di ogni tipo di fungo, bacca, erba, frutto commestibile. Luogo privilegiato di un certo tipo di socialità domenicale, campagnola, marchiato dallo stereotipo del “salubre” -

dell'aria, e per il movimento fisico cui costringe - preferito da un certo tipo di cittadino e non da chi vagheggia, invece, la dimensione più mondana della passeggiata sul corso. Oppure luogo dove c'è silenzio invece che rumore; spazio piuttosto che angustia; aria buona invece che inquinamento. Insomma un mito metropolitano che si condensa nell'opinione comune come singolare somma di negazioni, che dovrebbero automaticamente rendercelo desiderabile. Basta? No. La domenica non è raro incontrare persone che vagano tra gli alberi con aria annoiata e leggermente depressa (colpa della somma di negazioni *I suppose*).



Fig. 3: *Srulek e il vecchio Chassid*, coproduzione Teatro delle Selve-Il Mutamento Zona Castalia. Regia di Giordano V. Amato. Con Franco Acquaviva, Eliana Amato Cantone. Montaggio con un'opera fotografica degli artisti Gioberto e Noro.

I primi anni in cui facevamo spettacoli in una stupenda radura dominata dalla franatura rossa di una ex cava di porfido, che appariva d'improvviso dopo una svolta su uno stretto sentiero, non sapendo che nome avesse quel posto per la gente di lì, e dovendolo io descrivere a un assessore, questi di colpo annuì felice dicendo: - ma lì è dove vado a raccogliere i funghi! -. Per fortuna qualche sera dopo venne a vedere lo spettacolo, e credo che per la prima volta abbia pensato che si poteva stare lì anche solo per guardare, senza fare nulla, guardando e basta, facendo solo vagare lo sguardo, senza nessun compito pratico da svolgere.

(Quando lo sguardo vaga il pensiero dove va? Sarebbe una bella domanda da fare a uno scienziato dei neuroni o dell'anima. Mi verrebbe da dire – non essendo io

né l'uno né l'altro – che quando lo sguardo vaga il pensiero è lì con lui che vaga anch'esso. Altrimenti l'occhio cadrebbe subito. I cattivi pensieri gravano sulla possibilità della visione.)

Insomma per attivarsi nella percezione un bosco ha bisogno non della fretteosità della fuga, ma dell'urgenza del ritorno. Chiede tempi dilatati, disposizione all'attesa, rischio della noia, forte senso di quell'avventura apparentemente minimale che lo sguardo è in grado di intraprendere quando si appunta senza richieste di credito sulle cose intorno.

Andare per boschi vuol dire accettare il rischio – e la gioia – dell'atemporalità, di introdursi in un ambiente che immediatamente smemora, dà vertigine, induce un forte senso di irrealtà, provoca una sospensione del tempo storico.

Un altro testo mi accompagnò – e lo fa tuttora: *Walking* di Henry D. Thoreau, insieme a quell'altro straordinario diario di un'avventura del semplice che è *Walden*, dello stesso autore. Un uomo nato nel secondo decennio del XIX secolo all'immenso paesaggio americano, che sente come già oppressivo quanto di civilizzato – ancora poco in verità – lo circonda. Si tratti di semplici palizzate di legno, di villaggi ancora immersi tra boschi e colline; di strade maestre battute in terra, nei loro confronti Thoreau sente già l'insofferenza per un gesto colonizzatore che l'uomo, con ancora relativa povertà di mezzi, sta cominciando a mettere a punto e a elevare a cifra della propria presenza in quel nuovo mondo. Con conseguenze che solo oggi noi possiamo constatare appieno. Mi ha sempre colpito la preveggenza di quell'uomo che rifiutava il pre-visto; voleva allenare l'occhio al mai visto e per fare questo si mise a camminare, semplicemente, nel paesaggio che gli si offriva immediatamente fuori della porta di casa. Dice una cosa così, Thoreau, che suona domestica e perturbante insieme: «È possibile scoprire una sorta di armonia tra le risorse di un paesaggio entro un raggio di dieci miglia, o i limiti di una passeggiata pomeridiana, e i settant'anni della vita umana. Né gli uni né gli altri vi diverranno mai troppo familiari» (Thoreau, 1989, p. 19).

5.

La città è un luogo da cui andarsene. Mi sembra questa l'urgenza non detta di molti che scopro sempre più numerosi, dispersi; oppure questa è la motivazione che adducono coloro che sono già approdati a una nuova terra. È anche vero che prima di approdare a una nuova terra geografica è necessario approdare a una nuova terra interiore – la terra del desiderio-di-cambiamento, mi verrebbe da dire – altrimenti quel

passaggio è soltanto uno spostamento nello spazio. Devo dire che in questi 14 anni di “vita nei boschi” mi è capitato sempre più spesso di incontrare persone che avevano effettuato entrambi i passaggi.

Potrei chiamare queste persone i “pionieri del nuovo” o, più prosaicamente, i “topi che scappano”. Nell'usare quest'ultima espressione non vorrei che l'accento cadesse sulla “vigliaccheria” dei topi che scappano, quanto piuttosto sulla “profezia” che li muove.

Studi recentissimi stanno dimostrando che gli esseri umani – come i topi suddetti – sono in grado di presentire fino a dieci secondi prima il prodursi di un evento negativo che sta per investirli. Esperimenti condotti da neuroscienziati stanno dimostrando che, effettivamente, dieci secondi prima dello stimolo alcuni indicatori, come il battito cardiaco, la sudorazione ecc, subiscono delle alterazioni significative e non casuali.

Nel caso dei “pionieri del nuovo” si tratta di una premonizione che non si manifesta come stimolo fisico, bensì come constatazione morale di un naufragio in pieno svolgimento.

Quanti di coloro che stanno in città ammetterebbero mai che quello è un luogo che ha esaurito la sua funzione? Le città offrono ancora molte occasioni di distrazione, di ebbrezza, di conoscenza, di bellezza perché si possa vedere il fantasma che sono diventate. Sono resti di civiltà, più che civiltà in atto. Le città sono avviate all'era del loro purgatorio, in cui saranno non luogo dei non luoghi; abitate dai fantasmi.

C'è stato un cataclisma, una catastrofe di cui nessuno si è accorto, ma di cui si vedono in maniera impressionante gli effetti. Se fosse scoppiata la bomba al neutrone, quella che tiene in piedi gli umani ma distrugge le cose, saremmo vivi ma esposti alla contemplazione del disastro visibile; siccome invece è scoppiata la bomba “al neurone” noi vediamo tutto quanto perfettamente intatto; solo la sensibilità, le facoltà dell'anima, hanno subito danni consistenti.

Mi viene in mente un altro libro, anch'esso visionario e profetico: si tratta de *L'occhio del purgatorio* di Jacques Spitz. È un romanzo catalogato come fantascienza, ma tale non è perché la sua macchina narrativa, per quanto, come la fantascienza, sospenda la credibilità del mondo fattuale immaginando altre realtà, costruisce una potente metafora dell'umanità diretta verso il nulla. In breve: un uomo, per una strana coincidenza di casi, diventa cavia di un esperimento per il quale i suoi occhi cominciano a correre in avanti nel futuro; ogni giorno cresce il divario tra il

tempo quotidiano, nel quale il suo corpo, con tutti gli altri sensi, vive, e il tempo nel quale i suoi occhi sono proiettati. Se al tatto il viso di un essere umano conserva le caratteristiche di calore e levigatezza sue proprie, allo sguardo, quando il divario tra il tempo reale e il tempo dell'occhio in fuga verso il futuro del protagonista del romanzo diventa amplissimo, quel viso, a guardarlo, è diventato teschio, e poi mozzicone osseo, infine cenere. Così, verso la fine del romanzo, vediamo una civiltà disfatta, crollata; Parigi è una rovina ed è popolata di scheletri che camminano. Il libro è del 1945, fin troppo evidente è dunque il gioco di specchi che esso istituisce con la guerra appena conclusa, con il paesaggio di rovine ancora fumanti in cui era stata trasformata l'Europa. Tuttavia la sento niente affatto datata quella visione - al massimo se ne possono riconoscere alcuni manierismi rappresentativi. A differenza di quanto avvenne nel secondo dopoguerra, qui il paesaggio di rovine è percepito da una sola persona, che per qualche motivo si è trovata gravata dal dono della profezia. Tutti gli altri non le vedono. E proseguono la loro vita.

C'è una vocina che in conclusione sta premendo per uscire. È una vocina un po' teatrale e stridula, con un tono da comiziante millenaristico che in altri momenti soffocherei, ma siccome mi piace l'idea di chiudere con un *coup de théâtre*, la faccio venir fuori. Essa ha un tono definitivo e apocalittico che mi sembra molto calzante stasera, 31 ottobre 2012, con la pioggia violenta e le raffiche di vento che sento venire da fuori; le notizie dell'uragano che ha messo in ginocchio New York; i terremoti politici ed economici che si susseguono in tutto il mondo come pure in Italia. La vocina dunque dice: «l'occhio del purgatorio, a chi stia vigile, si rivela come lo strumento più preciso, più vero, per misurare giorno per giorno il tramonto di questa civiltà».

L'autore

Franco Acquaviva è attore, regista, drammaturgo, pedagogo del teatro. Laureato al DAMS - Università di Bologna e allievo di Giuliano Scabia, come attore si forma al Teatro Ridotto con cui ha prodotto spettacoli ed effettuato tournée in Italia, Danimarca, Venezuela, Argentina, Cuba, Nord America, Brasile, Polonia, Germania, Svizzera; e come organizzatore teatrale al Centro Teatrale La Soffitta (DAMS di Bologna). Lavora per venti anni come attore e insegnante a fianco della grande attrice e pedagoga danese Iben Nagel Rasmussen dell'Odin Teatret, all'interno del progetto internazionale The Bridge of Winds.

Ha pubblicato saggi di teatrologia su diverse riviste specializzate (*Prove di Drammaturgia, Culture Teatrali, Teatri delle Diversità, L'Ulisse*), e ha curato il volume *Il Ponte dei Venti* (Bologna, Il Battello Ebro, 2001). È redattore della rivista di poesia, narrativa e teatro *Atelier*.

Nel 1999 fonda, insieme ad Anna Olivero, il Teatro delle Selve, con cui produce spettacoli (circa una trentina di titoli dalla fondazione) e organizza rassegne teatrali (la principale, TEATRI ANDANTI, è giunta nel 2012 alla XII edizione).

e-mail: franco@teatrodelleselve.it

Riferimenti bibliografici

Hillman, J 2005, *Politica della bellezza*, Moretti & Vitali, Bergamo.

Leopardi, G 1987, *Canti*, Mondadori, Milano.

Ovidio 1994, *Le metamorfosi*, Einaudi, Torino.

Pogue Harrison, R 1992, *Foreste. L'ombra della civiltà*, Garzanti, Milano.

Rimbaud, A 1992, *Opere*, Mondadori, Milano.

Ronchi, R 2013, 'Scena', contributo pubblicato sulla rivista on-line *Doppiozero* (8 gennaio 2013).

Scabia, G 1987, *Teatro con bosco e animali*, Einaudi, Torino.

Spitz, J 1985, *L'occhio del purgatorio*, Mondadori, Milano.

Thoreau, H D 1989, *Camminare*, SE, Milano.

Thoreau, H D 2001, *Walden, ovvero vita nei boschi*, BUR, Milano.