

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Verso la performance: esperienze teatrali contemporanee in Spagna

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/96056> since 2016-07-18T16:44:38Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Rivista di Filologia
e Letterature Ispaniche

RIVISTA DI FILOLOGIA E LETTERATURE ISPANICHE

Comitato Scientifico:

Giuseppe Di Stefano (Pisa), coordinatore

Giovanni Caravaggi (Pavia), Enrico Di Pastena (Pisa),
Antonio Gargano (Napoli), Alessandro Martinengo (Pisa),
Valentina Nider (Trento), Norbert von Prellwitz (Roma),
Maria Grazia Profeti (Firenze), Aldo Ruffinatto (Torino),
Tommaso Scarano (Pisa), Emma Scoles (Roma)

Carlos Alvar (Ginevra), Ignacio Arellano (Pamplona),
Aurora Egido (Zaragoza), José Lara Garrido (Málaga),
José Manuel Lucía Megías (Madrid, Complutense), Pedro Ruiz Pérez (Córdoba)

Segreteria di redazione:

Elena Carpi (Pisa), Rosa María García Jiménez (Pisa), Selena Simonatti (Pisa)

periodico annuale

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 10/99

Direttore responsabile: Giancarlo Fasano

Suscripción: Para suscribirse a la revista es necesario darse de alta en la página web (<http://riviste.edizioniets.com/rfli>). Una vez registrado, el usuario puede acceder con su contraseña y realizar la suscripción, que podrá ser particular o institucional (en papel, en PDF o en ambas modalidades), en el área ‘Suscripción’ – ‘Mi suscripción’ que se halla en la columna de la derecha.

Tarifas 2013

Suscripciones para Italia: 48 euros

Suscripciones para el extranjero: 60 euros

Suscripciones a la revista en formato electrónico: 36,60 euros

Descarga de un artículo en PDF: 6 euros

Descarga de un número en PDF: 36,60 euros

La suscripción a la revista en papel incluye los costes de envío. Para los números anteriores al último (60 euros), para Italia y el extranjero, se cobrarán los gastos de envío. El lector podrá consultar libremente los números electrónicos de la revista hasta el volumen VIII (2005).

Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche

XVI
2013



Edizioni ETS

INDICE

BIENVENIDO MORROS MESTRES <i>El tema del río Leteo y el amor en la poesía española</i>	9
VERONICA ORAZI <i>Verso la performance: esperienze teatrali contemporanee in Spagna</i>	51
CARLOTTA PARATORE <i>Metamorfosi poetiche in «Abril» e «El poeta ha muerto» di Juan Ramón Jiménez</i>	75
ASSUNTA CLAUDIA SCOTTO DI CARLO <i>Mnemosyne: la macchina della memoria di Julio Llamazares tra foto e ricordi</i>	93
«DECIR EL DESEO» / «DIRE IL DESIDERIO» Universitat de Barcelona - Universitat Autònoma de Barcelona (25-26 de septiembre de 2013)	
SELENA SIMONATTI <i>Presentación</i>	127
RAFFAELE PINTO <i>Algunos casos de amputatio vocis en la poesía románica: entre Bernart de Ventadorn y Garcilaso de la Vega</i>	131
EMANUELA FORGETTA <i>«Lo secret de Carmesina». Il desiderio femminile nel Tirant lo Blanch</i>	163
IRENE SEBASTIÁN PERDICES <i>'Decir el deseo' de Hero: sus formas de Museo a Christopher Marlowe</i>	189

GUILLERMO SERÉS	
<i>El deseo, o la esperanza, y las otras pasiones, que no dicen los apáticos y considerados líricos del Siglo de Oro</i>	217
SELENA SIMONATTI	
<i>El amor en los tiempos de la Contrarreforma. El Diálogo de amor de Damasio de Frías y la disciplina del deseo</i>	235
MASSIMO CIAVOLELLA	
<i>Amor hereos, malinconia e impotenza: a proposito di un oroscopo di Girolamo Cardano sulla propria vita</i>	255
FERRUCCIO FARINA	
<i>Desiderio di Libertà. Francesca da Rimini tra poesia e teatro nel primo Risorgimento</i>	267
BIENVENIDO MORROS MESTRES	
<i>«Diré amargamente cómo te amo»: el deseo prohibido de Luis Cernuda por Serafín Fernández Ferro</i>	289
RECENSIONI	
VERONICA ORAZI	
<i>Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale. Vol. I: Secoli XV-XVII, Firenze, SEID, Collana di Antropologia, 2008, pp. XVIII-227; vol. II: Secoli XVII-XIX, 2010, pp. XXVI-333; vol. III: Secoli XIX-XXI, 2011, pp. XXI-286</i>	327
FLAVIA GHERARDI, SELENA SIMONATTI	
<i>José María Pozuelo Yvancos (dir.), Historia de la literatura española. VIII: Las ideas literarias (1214-2010), Madrid, Crítica, 2011, pp. 915</i>	335
LIBRI RICEVUTI	345

VERSO LA PERFORMANCE:
ESPERIENZE TEATRALI CONTEMPORANEE IN SPAGNA

Resumen: El artículo enfoca las líneas innovadoras del experimentalismo en la dramaturgia española contemporánea, analizando las tendencias más avanzadas de la investigación teatral internacional. Se estudia la actividad de los grupos más interesantes de las últimas décadas (*Els Joglars, Comediants, La Fura dels Baus*), que con su producción en castellano y en catalán protagonizan el escenario de la vanguardia dramática internacional desde principios de los años Setenta del siglo XX, ofreciendo un testimonio sugestivo de la coexistencia del componente textual y no textual (audio-visual, coreutico, etc.).

Palabras-clave: teatro contemporáneo experimental en castellano y en catalán.

Abstract: The article studies the most relevant currents in the contemporary experimental drama in Spain, analysing the activity of some groups (*Els Joglars, Comediants, La Fura dels Baus*), and their production (both in castilian and in catalan), which concretise the most interesting results in actual dramatic experimentalism, such as the coexistence of textual and no textual elements (audio-visual, coreutic, etc.).

Keywords: Castilian and catalan contemporary experimental drama.

Come è noto, verso la fine degli anni '60 del Novecento inizia a svilupparsi in Spagna il *Teatro Independiente*¹, dalla confluenza e dalla successiva evoluzione del teatro universitario e del teatro da camera, basato su una concezione della drammaturgia profondamente rinnovata, orientata verso una ricerca sperimentale connessa con aspetti tecnici ma anche con temi e contenuti innovativi. Il *Teatro Independiente* mira all'auto-gestione per avere maggiore autonomia rispetto ai circuiti teatrali ufficiali, nei quali i movimenti emergenti non hanno di solito molto spazio e non si propone come una tappa della carriera del professionista (una sorta di trampolino per il *Teatro Nacional*) ma come percorso alternativo, in cui le gerarchie sono abolite, secondo una concezione collettiva dell'opera teatrale. Si tratta di un tipo di drammaturgia che attira un pubblico diverso, privilegia gli allestimenti in luoghi e spazi non convenzionali, anche modesti, e si presenta come

¹ Cfr. Miralles 1977.

teatro itinerante, incoraggiando così il decentramento delle attività e della programmazione. Ogni gruppo sviluppa un proprio linguaggio e linee di ricerca peculiari, anche se non mancano gli elementi condivisi, come il rifiuto del predominio della figura dell'autore letterario e dell'inviolabilità del testo: autore e testo, infatti, sono due delle componenti che danno vita allo spettacolo, tanto importanti quanto attori, regista, scenografi, tecnici, ecc., in una visione collettivizzata della produzione artistica. Tutto questo porta ad approfondire lo studio dell'efficacia del gesto, del movimento, della danza, della luminotecnica, come linguaggi drammaturgici altrettanto validi, come dimostrano il *Living Theatre*² (che arriva in Europa nei primi anni '60) e Artaud³ (riscoperto nel '67 dal Maggio francese in gestazione, quando il *Living* allestisce la sua rivisitazione dell'Antigone di Sofocle, portandola in *tournee* in Germania, in Italia e anche in Spagna), entrambi fautori di un teatro 'totale'. Di fatto, fra le specificità del movimento statunitense, vi è la particolare preparazione degli attori, formati per l'espressione corporea e l'improvvisazione, più che per esprimere la profondità psicologica di un personaggio attraverso il testo e la recitazione. Spesso, poi, le nuove compagnie sono formate da un nutrito numero di *performers*, che collaborano anche alla gestione degli effetti scenici, delle attrezzature, delle luci e si occupano persino di caricare e scari-

² Il *Living Theatre*, fondato a New York nel 1947 e ufficializzato nel 1948, coniuga l'espressione teatrale con l'impegno civile e politico. La sua storia si articola in due fasi: la prima, dalla fondazione al 1960, prevalentemente stabile, a Broadway, durante la quale il gruppo propone opere di nuovi drammaturghi americani (Gertrude Stein, William Carlos Williams, John Ashbery, Paul Goodman) e di scrittori europei contemporanei (Brecht, Eliot, Cocteau, García Lorca, Pirandello); la seconda fase è definita 'movimento Off-Broadway' e vede il collettivo trasformarsi in compagnia itinerante, offrendo rappresentazioni più innovative, in cui la recitazione è sempre più sganciata dalla 'finzione' e dal personaggio. Il *Living Theatre* recita in luoghi e contesti poco usuali (cantieri, scuole, carceri, strade), punta all'attività autonoma e auto-gestita e presenta al pubblico opere che hanno cambiato la concezione del teatro moderno, in cui predomina la ricerca collettiva degli attori e l'interazione col pubblico. Dal 1999 al 2004 la sede europea del *Living Theatre* è stata stabilita a Rocchetta Ligure, in Piemonte; in seguito la compagnia è tornata a New York.

³ Antonin Artaud (1896-1948), la cui teoria drammaturgica è illustrata nei due manifesti del 'Teatro della crudeltà', si ispira al teatro orientale – specie balinese – ed è attratto dalla fisicità ritualizzata e codificata che esso esprime sfruttando la componente coreutica. Per 'crudeltà' bisogna intendere l'eliminazione programmatica di ogni elemento incoerente (non concordante) con le finalità della rappresentazione: Artaud auspica infatti la fine del predominio del testo e l'avvento di un teatro totale, integrato da componenti paritarie, come il gesto, il movimento, il suono e la parola.

care le scenografie. Talvolta, infine, l'intero gruppo nel suo complesso esprime le proprie inquietudini nello spettacolo, per cui si può davvero parlare di 'creazione collettiva'.

Il *Teatro Independiente*, insomma, concretizza il 'teatro totale', anche perché l'attore, il *performer* supplisce con la propria arte all'essenzialità dell'allestimento, alle carenze dovute all'esiguità dei mezzi economici: canta, balla, mima per evocare ciò che non è sul palcoscenico, superando in questo modo l'essenzialità della scenografia e stimolando l'immaginazione del pubblico, attivando sistemi di comunicazione basati su codici nuovi, di tipo non-testuale e non-verbale.

Un'ulteriore linea di ricerca del *Teatro Independiente* si concretizza, poi, nella spettacolarizzazione estrema, in progetti drammaturgici sempre più colossali e sorprendenti (i macro-spettacoli), tendenza che collide però con la strategia del teatro itinerante (per la difficoltà e i costi del montare, smontare e trasportare scenografie mastodontiche e sofisticate). Così, le compagnie numerose diminuiscono (ma certo non scompaiono) e diventano sempre più frequenti le collaborazioni con i 'nuovi autori', mentre la scelta di mettere in scena opere straniere permette la massima libertà nel loro trattamento (adattamento, reinterpretazione) e distanzia in apparenza il tema dalla realtà spagnola. Con la fine della dittatura, l'abolizione della censura e il massiccio finanziamento pubblico la situazione cambia e le compagnie indipendenti spariscono o si trasformano in enti stabili.

In sintesi, si può affermare che gli aspetti programmatici della nuova drammaturgia consistono nell'auto-gestione economica, nella produzione collettiva, nell'esasperazione della spettacolarità dell'allestimento, con particolare attenzione al linguaggio del corpo e alle componenti visive, musicali e coreutiche, secondo una concezione del teatro come esperienza totale, tributaria di Artaud, del *Living Theatre*, ma anche di Grotowski, di Barba e degli altri innovatori del teatro contemporaneo. Altrettanto fondamentali sono l'interazione col pubblico – ricorrendo anche all'impiego di macchinari e attrezzature messi in funzione dagli spettatori, oltre che da *performers* e attori –, persino nel teatro di parola, con un testo da recitare; l'uso di spazi non convenzionali e di spazi tradizionali rivisitati (come la scena all'italiana), per spingere sempre più oltre le possibilità di adattamento dello spettacolo alle caratteristiche di ogni ambiente; la sperimentazione attraverso le nuove tecnologie, con ampio uso di schermi – anche di grandi dimensioni – per proiettare immagini bi- e tridimensionali, effetti audio-visivi di ogni genere e persino mezzi informatici, come internet e la rete, con lo

sviluppo di siti interattivi e la creazione cibernetica (o *cyber-theatre*)⁴.

Questo il panorama generale. È in Catalogna però che alcuni gruppi, con una ricca produzione bilingue – in castigliano e in catalano – concretizzano esperienze estremamente suggestive, a partire dall'antesignana *Escola dramàtica Adrià Gual*, fondata a Barcellona nel 1960 da Ricard Salvat e Maria Aurèlia Capmany, per proseguire con alcune compagnie di spicco, come *Els Joglars* (dal 1962), *Comediants* (dal 1971), *Dagoll Dagom* (dal 1974), *Teatro fronterizo* (dal 1977), *El Tricicle* (dal 1979), *La Fura dels Baus* (dal 1979), *La Cubana* (dal 1980). Alcune di esse, su cui ci si soffermerà nelle pagine seguenti, offrono una testimonianza preziosa dell'evolversi della concezione stessa di spettacolo e delle tendenze sperimentali della drammaturgia d'avanguardia, orientate in particolare verso il teatro performativo, verso la *performance*.

*Els Joglars*⁵

È un collettivo fondato nel 1962; la prima epoca mostra già in modo chiaro l'interesse del gruppo per il mimo e la pantomima e al contempo l'attenzione per il pubblico infantile e giovanile. Tra le opere di maggiore risonanza prodotte in questo periodo vanno ricordate almeno *Mimodrames* (1962), *L'art del mim* (1963), *Deixebles del silenci* (1965), *Pantomimes del Music-Hall* (1965), *Mimetismes* (1966), *Calidoscopi* (1967).

La seconda epoca, dal 1967-1968 in avanti, è caratterizzata dallo spirito anticonformista e dalla critica sociale veicolata dalla satira (politica, anti-clericale, ecc.). La voce, la recitazione e il testo scritto (su striscioni e cartelli) sono elementi centrali in questo secondo momento evolutivo del gruppo, che intensifica la ricerca attorno alle tecniche di coinvolgimento del pubblico e all'improvvisazione.

La critica della società, dunque, percorre l'intera produzione della compagnia durante la seconda fase di attività: si tratta di un teatro

⁴ Sull'argomento cfr. almeno *Theatre in Cyberspace* 1999; *Teatro, prensa y nuevas tecnologías* 2004; Causey 2006; Farman 2006; Dixon 2007; Wood 2007.

⁵ Cfr. www.elsjoglars.com e http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/ElsJoglars/. Cfr. anche Bartomeus 1976; *20 anys d'Els Joglars* 1982; Racionero, Bartomeus 1987; Fàbregas 1987; Fàbregas 1990; Fàbregas 1995; *Els Joglars: 35 anys* 1998; Malló 1998; Boadella, Onetti, Sanchis Sinisterra, Solano 1999; Feldman 1999; Torre 2000; Els Joglars 2000; Els Joglars 2001; Boadella 2001; Abellan 2002; Herreras 2005; Boadella, Micó 2006; Boadella 2007; Sánchez Dragó, Boadella 2010; Boadella 2012.

impegnato, per il quale il gruppo non di rado ha avuto problemi con le autorità, come nel caso dell'allestimento de *La Torna* (1977), che è costato il carcere e l'esilio ad alcuni membri del collettivo, tra cui Boadella, cofondatore e direttore. L'opera, reinterpretata nel 2005 (*La torna de La Torna*), trasmette un messaggio politico rivoluzionario e si esprime in modo forte contro la pena di morte, i maltrattamenti, la violenza. Qualcosa di simile accade con *Teledium* (1983) e *Columbi lapsus* (1989), esempi di satira anti-clericale; come anche con l'allestimento polemico nell'ambito delle manifestazioni per il V Centenario della scoperta dell'America, *Yo tengo un tío en América* (1991), oppure con *Ubú, President* (1995, sulla figura di Jordi Pujol), *Controversia del toro y el torero* (2006), *La Cena* (2008, critica delle mode culinarie con ammiccamenti anti-clericali).

Con il recupero del teatro di parola, della componente verbale, il gruppo approfondisce anche la sperimentazione connessa con la concezione di spazio scenico, che si fa più definito, ad esempio per la necessità di precisare l'ambientazione, mentre al contempo si riduce il margine di libertà per l'improvvisazione e l'interpretazione. Con *Alias Serrallonga* (1974) il gruppo allestisce lo spettacolo nello spazio scenico più complicato in assoluto, che consiste in uno scenario all'italiana, una piattaforma sopraelevata e una torre metallica ancora più alta, da montare tra gli spettatori. Tuttavia, persino nei casi di ritorno allo scenario convenzionale – cioè la scena all'italiana – il ricorso ai piani inclinati consente comunque di tentare esperimenti innovativi, come avviene anche ne *El joc* (1970), *Laetius* (1980) e *Bye bye, Beethoven* (1987).

Un altro filone di grande interesse nella produzione de *Els Joglars*, come di altri collettivi, è la reinterpretazione di classici della letteratura spagnola e universale: si pensi a *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes* (2004) oppure a *En un lugar de Manhattan* (2005) in cui Boadella riscrive il *Quijote*, in occasione delle celebrazioni del IV centenario del romanzo cervantino, enfatizzando il senso di fallimento e lo spirito dell'opera; oppure la presentazione della rilettura di un altro testo del grande autore spagnolo, *El coloquio de los perros*, andata in scena nel marzo-aprile 2013⁶.

A partire dai primi anni '80, poi, emerge un'altra linea di ricerca,

⁶ La rivisitazione di *Els Joglars* de *El coloquio de los perros* è stata in cartellone al Teatro Pavón di Madrid dal 26 marzo al 28 aprile 2013, con un allestimento realizzato in collaborazione con il Centro Nacional de Teatro Clásico; in quest'occasione Albert Boadella ha passato il testimone a Ramón Fontserè, dopo mezzo secolo di direzione del gruppo.

anche stavolta condivisa da altri collettivi, cioè l'impiego di tecnologie audiovisive sempre più sofisticate, di schermi che proiettano messaggi provocatori o immagini di vario tipo, della rete e di internet, dei media, parte integrante della comunicazione performativa, con conseguente sbilanciamento verso il linguaggio visivo. Nel caso di questa compagnia, tutto ciò sfocia nella produzione cinematografica, televisiva, documentaristica, sviluppata in modo sistematico nel corso dei decenni. Gli attori del gruppo, infatti, nel 1999 interpretano *Buenaventura Durruti, anarquista*, diretto da Jean Louis Comolli e nel 2003 *¡Buen viaje, excelencia!*, sceneggiato e diretto da Boadella, spaccato satirico degli ultimi anni della dittatura. È specialmente con l'attività documentaristica e televisiva, però, che il gruppo dimostra quanto questo genere di innovazioni sia strategico per la promozione del teatro d'avanguardia: si tratta di un filone ricco e differenziato, che mette a fuoco alcuni aspetti programmatici dell'attività della compagnia, a partire da *Els Joglars* (1970) sulla riattualizzazione del mimo e della pantomima nel teatro sperimentale e impegnato, per proseguire con i documentari dedicati alle prove degli spettacoli, come *Ensayos de La Torna e Llibertat d'expressió. Cas La Torna* (1977), *Els Joglars según Daaalí* (1999), *Els Joglars en gira: Daaalí en Salamanca* (2001) o quelli che ripercorrono la parabola creativa del collettivo, come *Vivir las nuevas tendencias* (1985), *25 años de Els Joglars* (1988), *Els Joglars 40 anys* e *Els Joglars francamente* (2003), *El alma de los juglares* (2004) o i docu-drammi televisivi, in particolare dagli anni '80 in avanti, come *F.L.F.* (1982), *Som 1 meravella* (1988), *Ya seremos europeos* (1989), *Orden especial* (1991), *¡Vaya día!* (1995), tutti incentrati su temi di attualità riespressi attraverso la peculiare vena satirico-umoristica del gruppo.

Diversamente da quanto si rileva per altre compagnie, invece, *Els Joglars* pubblicano spesso le loro opere, a dimostrazione del fatto che la fissazione testuale identifica una tappa del processo creativo del collettivo, quella finale in un certo senso, che vede concretizzarsi nella stampa un'opera compiuta, magari da rimodellare in successive reinterpretazioni, ma lontana dal concetto di creazione costantemente *in progress* di altri gruppi, che implica il rifiuto o la scelta programmatica di prescindere dalla pubblicazione, proprio nell'ottica di una percezione fluida dello spettacolo, impossibile da cristallizzare sulla pagina di un libro, una creazione che vive e rivive, sempre ricreata a ogni allestimento e che, quindi, non può essere ingabbiata dalla veste tipografica⁷.

⁷ Tra le opere del gruppo che sono state pubblicate si ricordino almeno: Albert Boa-

Così, la componente mimica, pantomimica, gestuale prevale nella prima epoca di attività di *Els Joglars*, mentre nella seconda la ricerca teatrale si traduce in innovazioni audaci e non convenzionali e al contempo si ispessisce la vena satirica, i cui bersagli sono la politica, l'arte, la religione, le mode, il trionfo della mediocrità: insomma, i mali della società contemporanea. Tutto ciò è stato sviluppato nel corso degli anni secondo due linee di ricerca complementari: la sperimentazione oltre ogni tipo di convenzionalismo e la divulgazione di questo teatro rinnovato presso un pubblico sempre più numeroso e variegato. La popolarità, infatti, intesa come condivisione degli esiti dello sperimentalismo che ha caratterizzato l'intera parabola artistica del collettivo, va intesa come un fattore di superamento del pregiudizio che vede il teatro e la ricerca drammaturgica d'avanguardia come qualcosa di necessariamente rivolto a un pubblico ristretto, circoscritto, di amatori. Una delle massime sfide de *Els Joglars* sta forse proprio in questo, nella volontà di sdoganare il teatro sperimentale e farlo uscire dalla dimensione auto-limitante della cerchia di adepti: un obiettivo indubbiamente raggiunto da Boadella e dalla sua compagnia, sostenuti dall'irrinunciabile impegno che ne permea l'intera produzione, come dimostra non solo l'attenzione della critica e dei media ma anche il progressivo incremento dell'interesse scientifico e accademico per questo gruppo di artisti⁸.

*Comediants*⁹

È un collettivo fondato nel 1971, che da sempre mostra un forte legame col teatro di strada, formato da attori, musicisti, artisti ispirati dall'intento comune di rivitalizzare le radici profonde della festa. Le proposte della compagnia, infatti, attingono alla tradizione popolare, rivisitata con effetti tecnici moderni e di grande presa spettacolare e comprendono anche grafica, CD e DVD, libri, progetti per feste ed

della, *El retablo de las maravillas. En un lugar de Manhattan*; Albert Boadella, *Controversia del toro y el torero. La cena*; Albert Boadella, *La trilogia: Ubú President, La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla, Daaalí*; Albert Boadella, *La Torna, M-7 Catalònia, Teledeum, Columbi lapsus, Yo tengo un tío en América, El Nacional*.

⁸ Oltre ai riferimenti bibliografici indicati nelle note 5 e 7, negli ultimi anni alcune tesi dottorali si sono concentrate sull'attività e sugli aspetti innovativi della produzione del gruppo: cfr. Saumell i Vergés 2001; Roches Morales 2002; Abellan 2007; Buckenham 2008; Corral 2009; Santos de Oliveira 2010.

⁹ Cfr. www.comediants.com

eventi, film, materiali pedagogici, serie televisive. Partendo da questi presupposti, il collettivo nel corso degli anni elabora un metodo di lavoro e di ricerca che si proietta al di là di ogni possibile limite: ogni luogo può servire da scenario, ogni spazio urbano, architettonico o naturale; ogni tipo di espressione, ogni linguaggio può essere drammatizzato, ricollegandosi all'attività del mimo, del clown, del burattinaio, degli attori della commedia dell'arte; ogni elemento può essere impiegato in modo efficace per raggiungere lo spettatore, senza distinzione d'età. L'obiettivo, infatti, è realizzare un teatro dei 'sensi', sollecitando la percezione attraverso gli stimoli fisici più disparati, ma anche un teatro della provocazione, impegnato e militante, contro quegli aspetti della vita moderna e della realtà contemporanea che affliggono la società attuale.

Il lavoro del collettivo si sviluppa, come accennato, prendendo le mosse dalla festa e dalle tradizioni popolari, trasferendo il significato e il potenziale comunicativo del rapporto popolo-festa nel rapporto pubblico-artista; per questo, nell'attività di *Comediants* l'interazione col pubblico è costante e sono proprio gli spettatori a orientare e dare forma allo spettacolo in modo di volta in volta diverso: le reazioni, la capacità di partecipazione dei presenti, 'modificano' lo spettacolo reinventandolo, appunto come in una festa popolare. Inoltre, sempre nell'ottica della riproposta di un bagaglio culturale vincolato alle radici tradizionali, *Comediants* usano anche fantocci, giganti, maschere, pagliacci, burattini, draghi, elementi gonfiabili e le loro *performances* sono caratterizzate dalla forte presenza dell'elemento pirotecnico e dal ruolo centrale svolto dalla luminotecnica, a partire dagli effetti delle luci fino alle ombre cinesi. Anche la danza e la musica, sia tradizionali che sperimentali, sono componenti fondamentali dell'attività del gruppo, mentre l'uso di sintetizzatori conferma l'adesione alle tendenze avanguardiste sensibili alle nuove tecnologie audio-visive.

In questo contesto, il recupero e la reinterpretazione delle tradizioni sono testimoniati dalla ripresa del *sarao*, riutilizzato in senso sperimentale in vari spettacoli, come ad esempio nel *Sarao de gala* (1976), in *Apoteòsic sarao de gala* (1981) o ancora nel *Sarao de l'any* (2004), in cui anche i musicisti diventano attori e il pubblico viene coinvolto nell'azione, proprio attraverso il ballo. Ne *La verbena de la Paloma* (2004) si assiste, poi, alla rivisitazione della nota *zarzuela*; per cui l'opera da un lato rappresenta un omaggio al genere e al suo mondo, dall'altro crea un nuovo spazio di incontro, di condivisione attraverso il coinvolgimento degli spettatori.

Si tratta comunque – è bene ricordarlo – di un teatro impegnato, in cui di volta in volta la componente che rimanda alle radici popolari e alla festa, alla dimensione ludica, alla sollecitazione sensoriale, viene connotata secondo una presa di posizione netta, rispetto a tematiche chiave spesso scottanti, di taglio politico e socio-culturale. Come dimostra ad esempio *Non plus plis* (1972), che prefigura alcuni tratti dell'estetica del gruppo: il recupero di elementi tradizionali e la loro drammatizzazione, il rimando ai cicli festivi, la trasgressione dello spazio scenico convenzionale, l'impiego costante ed espressivo della musica, tutto piegato all'esigenza di trasmissione di un messaggio dalla netta coloritura socio-politica. Nello spettacolo, infatti, durante una festa di piazza un gigante, un prete e un poliziotto scacciano tutti tranne i protetti del gigante, ma il popolo si ribella e si riappropria della festa, in una chiara metafora politica da cui traspare la forte componente di militanza.

La carica di impegno, la riflessione sull'uso innovativo dello spazio scenico vengono riproposte in *Dimonis* (1981), spettacolo pirotecnico di strada, in cui i diavoli invadono la dimensione urbana, gli edifici più emblematici, per recuperarli e renderli assieme agli spettatori uno spazio davvero comune, simbolo della riappropriazione da parte del cittadino dei luoghi pubblici, dei luoghi del potere, con un effetto enfatico efficace ottenuto grazie al ricorso alla pirotecnica, sfruttata in senso sperimentale, a testimonianza dell'ampliamento degli orizzonti nella ricerca drammaturgica contemporanea. Questa rivendicazione della strada come spazio vitale e comune, non luogo di passaggio ma dimensione civile da vivere e condividere, culmina con *Mare nostrum* (1992).

Il connubio strettissimo tra teatro impegnato, teatro di strada e tradizione popolare riemerge in modo ancora diverso ne *L'arbre de la memòria* (2004), vero e proprio manifesto a difesa dell'ambiente, imperniato sul simbolo dell'albero come fonte di vita, di magia. Anche in questo caso la spinta creativa del gruppo riesce a dare vita a un'ulteriore innovazione, cioè una macro-struttura plastica di grandi dimensioni (alta undici metri), semovente e in costante evoluzione, che occupa lo spazio cittadino, attirando giorno e notte l'attenzione dei passanti-spettatori. Questo genere di allestimento macro-strutturale identifica un altro filone della ricerca teatrale, che partendo dagli spazi aperti, dal teatro di strada, giungerà alla concezione di macro-spettacolo, per coinvolgere centinaia e persino migliaia di spettatori.

Anche l'aspetto ludico è fondamentale nella prospettiva impegnata di *Comediants*: in alcuni spettacoli il gioco, gli stimoli sensoriali che mirano a un'auspicabile liberazione degli istinti (intesa anche in senso

metaforico) rivestono un ruolo centrale. Così accade in *Catacroc* (1973), ispirato ancora una volta al teatro di strada, ulteriore rivendicazione della necessità di riappropriarsi dello spazio urbano, visto come dimensione liberatoria da vivere in modo intenso, attraverso il coinvolgimento dei sensi e il potenziale tresgressivo della figura del pagliaccio. In *Plou i fa sol* (1976) l'impegno si configura in un'ennesima variazione sul tema della sperimentazione attorno allo spazio scenico, che diventa globale. L'opera viene allestita sfruttando tre scenari, quello principale e altri due posti in mezzo al pubblico (talvolta in alto, servendosi di strutture sopraelevate, dunque al di sopra degli spettatori), perché di fatto uno dei tratti più suggestivi della creatività di *Comediants* è la riproposta del linguaggio della commedia dell'arte, di cui il gruppo amplifica gli aspetti connessi con l'improvvisazione e l'interazione col pubblico, stimolandone la fantasia e la risposta sensoriale attraverso il coinvolgimento diretto, fisico.

Sol, solet (1978) è legato al ciclo delle stagioni e narra il viaggio fantastico di un gruppo di artisti alla ricerca dell'utopia; concepito come spettacolo di strada itinerante, inizia in un luogo aperto per arrivare in teatro, con un effetto di grande presa: se altrove la dimensione urbana, con le strade e le piazze, è sfruttata per portare la scena fuori dal teatro, qui il percorso si inverte e si passa dall'esterno all'interno, seguendo un tragitto che parte dall'ambientazione popolare, ancora una volta dalla strada, per giungere rinnovato e arricchito nella dimensione tradizionalmente deputata all'allestimento teatrale.

Oltre che negli spettacoli in spazi non convenzionali, la sperimentazione del gruppo si esprime anche nell'ibridazione di spazi tradizionali (come lo scenario all'italiana) e spazi alternativi (la pista da circo, ad esempio), come dimostra *Alè* (1984), riflessione sull'esistenza umana concepita per un ambiente chiuso, che segna al contempo l'inizio di una traiettoria più teatrale, rispetto alle precedenti *performances* in strada. Di fatto, la dimensione circense, il mondo degli acrobati, hanno da sempre attratto il gruppo, che ha allestito opere in collaborazione con gli acrobati del Circo di Pechino. Queste sperimentazioni testimoniano la volontà di contatto e di scambio tra Oriente e Occidente, tra due realtà culturali che presentano suggestivi punti di contatto nella ricerca performativa. Da questo tipo di interesse nascono produzioni come *El sol d'Orient* (1999) e *Bi (dos móns, dues mirades)* (2001).

La riflessione sulla condizione umana, sulle paure e sugli aneliti dell'individuo, riemerge nel recente *Perséfore: variaciones mortales* (2011), in cui sfruttando il linguaggio del mondo del varietà il gruppo offre

una rivisitazione del mito, per descrivere il sottile diaframma che separa vita e morte, stimolando la riflessione sui conflitti e sull'immaginario legati al destino finale dell'uomo.

L'attenzione si concentra in particolare sull'impegno in quelle opere che presentano mali antichi riemersi nel nostro tempo (brama di controllo sociale e politico, condizionamenti, violenza) e sollecitano il pubblico a riflettere, mentre l'azione si fa metafora trasparente e atemporale. È il caso del *Llibre de les bèsties* (1995), satira contro il potere e la manipolazione, in cui i personaggi sono animali. Ispirato al settimo Libro del *Llibre de meravelles* di Ramon Llull, lo spettacolo è una favola che tratta delle oscure trame di governo in un regno di animali dominato da un'astuta volpe; è anche la prima opera basata su un testo d'autore e in cui tutti gli attori recitano, testimonianza del progressivo interesse del collettivo per il teatro di parola.

Ugualmente forte il messaggio de *Les 1001 nits* (2005): la vicenda si svolge subito dopo l'incendio della Biblioteca Nazionale di Bagdad, durante la guerra del Golfo, scenario principale e sfondo storico dell'opera. L'azione inizia la notte dopo l'incendio, quando un gruppo di giovani monta la guardia nella biblioteca per evitare il saccheggio dei libri; lì conoscono una donna bellissima, che è riuscita a salvare un prezioso esemplare de *Le mille e una notte*: i personaggi cominciano a leggerlo insieme, riflettendo su temi come la creazione e la distruzione, il rapporto tra realtà e finzione, fra immaginazione e fantasia.

Anche la sperimentazione sulla capacità di interazione col pubblico e in particolare sulla possibilità di sollecitarne la risposta sensoriale è una costante nella ricerca del gruppo, che in spettacoli come *Boccatò di cardinale* (2001) viene portata alle estreme conseguenze, concretizzando la massima espressione del filone performativo di *Comediants* incentrato sulla messa a punto di opere in grado di stimolare i cinque sensi, coinvolgendo anche olfatto e gusto, per dare vita a un evento totalizzante. In questo caso viene allestita una cena-spettacolo (si ricordi la recente *Degustación de Titus Andrónicus* de La Fura del Baus, 2010), durante la quale si svolge una *performance* che vede impegnati attori, acrobati, illusionisti, cantanti e musicisti, per sollecitare tutti i sensi, sintesi del concetto di spettacolo come esperienza totalizzante e partecipata.

Il gruppo, però, come altri collettivi, si rivolge anche al pubblico infantile, cui ripropone con un linguaggio mirato le linee sperimentali della propria produzione: la sollecitazione sensoriale, la collaborazione col mondo dell'opera lirica, l'impiego di tecnologie audio-visive, come testimoniamo il *Viatge per la Mediterrània* (1993), il *Viatge per l'humor*

i els cinc sentits (1994), *La petita flauta màgica* (2000-2001), *Num3r@lia – Numeralia* (2008), sul simbolismo magico e sul significato dei numeri, e infine *Skribo* (2010) con dispiego di mezzi tecnologici di ogni tipo. Si tratta di un teatro per l'infanzia che ricorre ampiamente alle *accions*, a linguaggi diversi (danza, musica, canto, maschere, proiezioni audio-visive), all'uso di schermi per proiettare immagini e ombre cinesi, dai quali addirittura entrano ed escono i personaggi.

Un'ulteriore linea di ricerca prende forma nel corso degli anni e si concretizza nelle sperimentazioni che coinvolgono l'opera lirica (attività condivisa da altri collettivi di spicco, come si vedrà più oltre). Da tempo, infatti, *Comediants* collabora con l'ambiente operistico, a cominciare da *La flauta màgica* (1999), per proseguire con *La petita flauta màgica* (2000-2001), in cui – come accennato – l'adattamento del capolavoro mozartiano si combina con l'interesse per il teatro infantile, e con *Orfeu i Eurídice* (2002), presentata al Festival Internacional de Peralada, reinterpretazione dell'opera di Gluck, primo tentativo di riforma operistica del compositore tedesco, orientato verso l'intimismo e lo studio delle emozioni; l'allestimento di *Comediants* nella sua essenzialità conferma questo aspetto, riaffermando la vigenza atemporale del mito, ora arricchito da sperimentazioni luminotecniche e dall'impiego simbolico dei colori che tingono completamente la scena¹⁰. Seguono *La Cenerentola* (2007-2008) al Teatre del Liceu di Barcellona e *L'italiana in Algeri* (2009) al Teatro Real di Madrid, rivisitazione delle due opere buffe di Rossini, e infine *Il barbiere di Siviglia* (2011) rossiano alla Houston Grand Opera.

Allo stesso modo, anche il macro-spettacolo rappresenta un'altra modalità di ricerca performativa condivisa con altre compagnie. Tra gli allestimenti più suggestivi si ricordi almeno *100 pel 2000* (1999), allestito sulla facciata de La Pedrera durante i cento giorni precedenti al capodanno 1999, poi riproposto anche all'estero, ispirato alle tecniche contemporanee del 'teatro verticale'¹¹. Si tratta di un macro-evento

¹⁰ A fine Luglio 2011, dieci anni dopo e nello stesso contesto del Festival de Peralada, La Fura dels Baus ha presentato un nuovo allestimento dell'opera, molto diverso rispetto alle scelte di *Comediants*: un raffronto tra i due esiti risulterebbe estremamente efficace per inquadrare le specificità della ricerca teatrale dei due gruppi. Ad esempio, a differenza della proposta della Fura, *l'Orfeo i Eurídice* di *Comediants* presenta una struttura semplice, che vede in scena solo tre personaggi (Orfeo, Euridice, Ade), oltre al balletto e al coro.

¹¹ Si definisce 'teatro verticale' il tipo di espressione performativa che coinvolge danza acrobatica, *nouveau cirque* e *free climbing*, i cui allestimenti sfruttano gli spazi verticali, come superfici architettoniche (facciate di edifici, torri, mura, ecc.) e naturali (falesie, alberi, cave, ecc.), in una sorta di innesto fra teatro *open air* e *danse verticale*.

collegato alla dimensione rituale, al ciclo delle stagioni, pensato per uno spazio aperto: lo spettacolo forma un orologio vivo simbolico, umano e teatrale, animato dai *performers* che si muovono sulla facciata dell'edificio, trasformandola in un inedito spazio scenico. La *performance* si svolge nei giorni precedenti a un avvenimento (in questo caso il capodanno) o a una data significativa, pubblicizzando l'evento e suscitando aspettativa.

Anche *Comediants* poi, come *Els Joglars*, reinterpretano autori e testi della cultura ispanica di rilevanza universale: è il caso delle rivisitazioni di opere di Cervantes, presentate in varie occasioni a partire dall'inizio del nuovo millennio: *Maravillas de Cervantes* (2000) offre la rilettura contemporanea di cinque *entremeses* (*Los habladores*, *La cueva de Salamanca*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El viejo celoso*, *El retablo de las maravillas*), riattualizzati dal linguaggio del gruppo, la cui rilettura giocosa si vena come di consueto di riferimenti alla festa, al circo, alla commedia dell'arte, grazie alla partecipazione di acrobati e all'impiego della musica. *Elogio de la locura* (2005) rende omaggio alla figura di Don Quijote, espressione di vitalità, di immaginazione sbrigliata, di sogno appagante e liberatorio, in una dimensione idealmente fantasiosa e utopica, in cui il protagonista diviene il simbolo dell'individuo che non cede di fronte alle avversità, circondato da enormi schermi che confermano il progressivo intensificarsi del ricorso alle nuove tecnologie audio-visive e multi-mediali.

I tratti più riconoscibili di *Comediants*, in sintesi, sono il forte legame con il teatro di strada e con la tradizione popolare, alimentato dall'ibridazione con le tendenze avanguardiste; l'impegno e la militanza costanti, veicolati da un teatro sempre radicato nella dimensione socio-politica contemporanea; la sperimentazione e la riflessione sullo spazio scenico, sull'impiego delle nuove tecnologie, sulle possibilità di collaborazione col mondo operistico; la volontà di rivolgersi a un pubblico vario e diversificato, anche per fasce di età. Tra gli aspetti più caratterizzanti del gruppo rientra anche l'attività pedagogica, con l'organizzazione di *workshops*, *talleres*, *masters* universitari, corsi internazionali di teatro rivolti sia al pubblico infantile e giovanile, sia agli adulti, sia agli addetti ai lavori (attori, *performers* e collettivi) interessati a formarsi nella linea di ricerca e sperimentale di *Comediants*. Il frutto di queste esperienze formativo-divulgative si è spesso tradotto nella pubblicazione di DVD interattivi, quaderni didattici, *dossiers* pedagogici e oggetti vari (come la *maleta pedagògica* definita *Capsa de somnis* o il *Kit* sull'AIDS intitolato *Saber ajuda*). Infine, dalla metà degli anni '70, il col-

lettivo ha registrato e riproposto adattamenti televisivi delle proprie opere e dai primi anni '80 ha girato cortometraggi (*Somni d'un carrer*, 1982), film (*Karnabal*, 1985) e in seguito documentari (*Tots al carrer*, 2005), oltre a incidere DVD interattivi (*La petita flauta màgica*, 2003) e partecipare a trasmissioni ed eventi celebrativi di vario genere. *Comediants* ha pubblicato solo di rado le proprie opere¹² mentre esiste una ricca discografia del gruppo, con la registrazione su CD e DVD¹³ di alcuni spettacoli.

*La Fura dels Baus*¹⁴

È un collettivo fondato nel 1979, che inizia la sua attività in Catalogna nell'ambito del teatro di strada. Questa prima fase dura cinque anni, durante i quali vengono sviluppate linee di ricerca e consolidati aspetti che porteranno alla messa a punto di un linguaggio e di un'estetica teatrale molto peculiari.

*Accions*¹⁵ (1984), sette azioni in cui il linguaggio furero appare già maturo, può essere considerata una sorta di sintesi simbolica della prima epoca: si tratta di *performances* costruite sull'interazione col pubblico, per cui lo spettacolo concretizza una sorta di microcosmo organizzato attorno allo spazio scelto da ogni spettatore, sfidato dagli interpreti; sull'adattamento della scena a ogni tipo di spazio, anche il più insolito, aspetto confermato dalla ricerca suggestiva del gruppo, la cui concezione della scena è cangiante e può essere convenzionale (teatro all'italiana), non convenzionale (ogni luogo può diventare spazio scenico) o sfruttare il paesaggio naturale e urbano (anche degradato, secondo una precisa scelta estetica), specie nell'allestimento di macro-spettacoli ed eventi speciali. A tutto questo si somma il concetto di scenografia

¹² *Comediants*, *Sol, solet*; *Comediants*, *Somnis*; *Comediants*, *Comediants 15 anys*; *Comediants*, *Agenda perpètua*; *Comediants*, *El libro del día y de la noche*; *Comediants*, *Perséfore: variaciones mortales*.

¹³ Tra le registrazioni in CD o DVD che hanno riscosso maggiore successo si ricordino almeno: *Llibre de les bèsties* (1995), *Mediterrània* (1995), *Bi* (2001, con la compagnia acrobatica della Cina), *L'arbre de la memòria* (2004), *1001 nocbes* (2005), *La petita flauta màgica* (2002), *La flauta màgica* (2003), *Sarao de gala* (2003), *Tempus* (2003), *La Cenerentola* (2009).

¹⁴ Cfr. www.lafura.com Cfr. anche *La Fura dels Baus* 3 1988; Torre 1992; Corvino 1994; Saumell i Vergés 2000; Monleón 2001; *la Fura dels Baus* 2001; Ceccotti 2003; *La Fura dels Baus, 1979-2004* 2004; *La Fura dels Bau* 2005.

¹⁵ Cfr. Cerezo 1986.

generativa, centrale nell'attività del collettivo, che usa attrezzature, macchinari e oggetti in costante trasformazione, attivati dal pubblico oltre che dagli attori. Inoltre, la colonna sonora costante a volume altissimo e l'impiego creativo della luminotecnica suscitano ed esasperano la tensione drammatica.

A partire dal 1985 La Fura varca i confini nazionali con una *tournee* che tocca diversi paesi stranieri e sancisce l'affermazione del gruppo, le cui modalità drammaturgiche e performative diventeranno da allora riconoscibili, anche al di fuori della Spagna. È il momento in cui il collettivo entra nei circuiti internazionali, ad esempio con *Suz / O / Suz* (1985), riflessione sull'essere umano che crea il mito e il linguaggio; come in *Accions*, anche qui la comunicazione sfrutta lo spazio (oltre e al di fuori del palcoscenico) e il movimento, che è anche quello degli spettatori coinvolti in un'inevitabile interazione.

Questo trittico ideale si chiude con *Tier Mon* (1988)¹⁶, che dimostra l'inscindibilità di impegno e ricerca drammaturgica nell'attività del collettivo, ed è incentrata sul tema del rapporto tra potere e individuo e sui meccanismi di dominio (controllo delle risorse alimentari, energetiche, strumentalizzazione ideologica e religiosa), su cui la Fura ritorna con un suggestivo spettacolo sulla manipolazione intitolato *MTM* (1994). Si tratta stavolta di un lavoro ancora più politicizzato, che segna l'approdo al teatro di parola, basato sul linguaggio e sul testo, che verrà progressivamente sviluppato. Nell'opera l'estetica della Fura è combinata con una tecnica in cui video, schermi e giochi di specchi suggeriscono interpretazioni diverse di ciò che appare 'vero'.

Il gruppo, poi, con *Manes* (1996) si concentra sulla riflessione esistenziale (ora inquadrata in termini conflittuali), sul concetto di diversità culturale e su temi universali quali la nascita, la morte, il sesso e il cibo, considerati meccanismi chiave nell'interazione con l'altro, sia a livello individuale che collettivo.

Anni dopo, *Imperium* (2007) approfondisce ancora l'analisi della società contemporanea, solo all'apparenza libera, per mettere a fuoco i conflitti tra individuo e collettività e dare voce alla protesta contro le varie forme di imperialismo, di sottomissione e di annichilimento del-

¹⁶ La Fura dels Baus, *Tier Mon*; si tratta di uno dei rari esempi di opere pubblicate dal collettivo, che concepisce lo spettacolo come *work in progress*, cangiante e proteiforme, anche e specie per il costante coinvolgimento del pubblico che, reagendo e partecipando in modo differente a ogni rappresentazione, contribuisce a dare forma alla *performance* in modo sempre diverso. La necessità di fissare in una pubblicazione a stampa l'esito della ricerca drammaturgica non rientra tra i principi programmatici del gruppo.

l'altro: la diversità viene vista come una minaccia e il dialogo rifiutato, mentre vengono imposti modelli atti a concretizzare il dominio come rapporto di base tra gli uomini (dominatori-dominati); le modalità di prevaricazione, infatti, possono essere sottili, psicologiche o fisiche, violente. Si tratta di uno spettacolo pensato per uno spazio non convenzionale e basato ancora una volta sul coinvolgimento del pubblico.

Nel 2008 viene presentato *Boris Godunov*, riecheggiamento dell'omonimo capolavoro puskiniano, riflessione rinnovata sul tema senza tempo del legame tra potere e violenza, attraverso il recupero del dramma storico riattualizzato, secondo una prospettiva rivoluzionaria, frutto di una serie di effetti meta-testuali e meta-teatrali di grande efficacia¹⁷.

Res (2009), infine, sulla natura effimera delle arti sceniche, estremizza la volontà di sollecitare – o meglio di provocare – l'uditorio: l'allestimento è pensato per uno spazio di piccole dimensioni, in cui un attore resta immobile tra il pubblico per tutta la durata dello spettacolo, mentre una telecamera riprende e proietta sulla parete di fondo della sala le reazioni dei pochi spettatori presenti (aspettativa, sorpresa, tensione e reazione); non esiste un copione, perché la rappresentazione varia a seconda della risposta – anche fisica – degli astanti.

Così, già dai primi anni '90, la ricerca furera si fa più complessa: sia per l'impiego massiccio e sistematico di elementi scenici tecnologicamente avanzati, come dimostra *Noun* (1990), sul concetto di caos come fonte primigenia della creazione; sia per gli allestimenti di *performances* di grandi dimensioni – i macro-spettacoli –, concepiti per un pubblico di massa e spazi aperti, spesso in un contesto urbano, a cominciare da *Mediterráneo. Mar olímpico* (1992), per l'inaugurazione dei giochi olimpici di Barcellona¹⁸; sia per la tendenza a presentare più spettacoli contemporaneamente; sia per la collaborazione con il mondo dell'opera lirica (con *Le martyre de Saint Sébastien* di Debussy nel 1997 e *La Atlántida*, cantata scenica di Manuel de Falla, nel 1998), che toccherà un momento di altissimo livello nel 2007-2008 con l'allestimento della tetralogia wagneriana *Der Ring des Nibelungen*; senza dimenticare la

¹⁷ Cfr. Orazi 2013.

¹⁸ Tra i macro-spettacoli si ricordino almeno: *Pepsicole* (1996), con una marionetta gigante ed elementi scenografici di grandi dimensioni; *Symbiosis* (1997); *L'home del mil·lenni* (1999); *La navaja en el ojo* (2001) con scenografia molto sofisticata, allestito nella Ciutat de les Arts i de les Ciències di València (opera di Calatrava); *La Divina Comedia* allestita in piazza Pitti a Firenze (2002); *Al-mariyat Baayana* (2005) sulla storia di Almeria; *Mundial ciclismo* (2007); *IDE* (2007) in un parco; *Cutty Sark Shangai-London* (2007); *The Experience* (2010). Molti altri macro-spettacoli sono stati prodotti e portati in *tournee* per il mondo sino ad oggi.

costante sperimentazione sulla concezione di spazio scenico, nell'intento di adattare ogni ambiente, ogni luogo alle esigenze dello spettacolo, che prevede sempre il coinvolgimento del pubblico, altra costante nella drammaturgia del gruppo. In questo senso, si rivelano specialmente suggestive opere come *Furamòvil* (1999), in cui gli spettatori partecipano attivando una macchina-spettacolo integrata nello spazio urbano, allegoria del funzionamento dell'organismo; oppure ancora *Naumon* (2004), nome del vecchio cargo che il collettivo ha acquistato per allestire i propri spettacoli, enfatizzando la riflessione sul tema del viaggio ed estremizzando il concetto di teatro itinerante e di adattamento di qualunque spazio alle esigenze della rappresentazione.

La lunga esperienza in campo operistico, come accennato, dura ormai tra tre lustri e dimostra il costante rinnovamento della ricerca futura anche in quest'ambito, con esiti di grande efficacia e presa spettacolare; si ricordino almeno: *La damnation de Faust* (1999) e il primo adattamento per la scena della *Sinfonia fantastica* (2002) di Bérlioz, con tre livelli simultanei dell'azione: l'orchestra in prima fila, le proiezioni sul fondale, gli attori sospesi; *La flauta mágica* (2003) mozartiana; *La hija del cielo* (2007) di Falcón Sanabria; *Diari d'un desaparegut* (2007) di Janacek; *El castell de Barbablava* (2007) di Bérlioz; quindi *Le grand macabre* di Ligeti, tragedia buffa in cui il riso diviene l'unico strumento in grado di esorcizzare la morte e la scenografia è costituita da un'enorme figura umana per alludere al tema centrale del corpo; poi *Les troyens* di Bérlioz, in una suggestiva trasposizione in cui i virus penetrano nel nostro sistema operativo e distruggono tutte le informazioni e i *Carmina burana* di Orff (entrambi del 2009); *Sonntag aus Licht* (2011) di Sockhausen, con scene in 3D; la prima mondiale di *Quartett* (2011) di Francesconi; la *Oresteia* (2011) di Xenakis, ibrido tra opera, oratorio e balletto, rappresentata anche in strada; la *Trilogia romana* (2011), cioè i tre poemi sinfonici di Respighi, con l'innesto di giochi di luci e ombre e video-creazioni; *Orfeo i Euridice* (2011) di Gluck, presentata al Festival Internacional de Peralada, dove l'orchestra suona, si muove e recita sulla scena, mentre la lira di Orfeo è un gigantesco strumento formato da quaranta musicisti. Da ultimo, nel giugno-agosto 2013 il collettivo ha presentato l'*Aida* di Verdi all'Arena di Verona, in occasione del Festival del Centenario, confermando la tendenza recente a combinare allestimento operistico e macro-spettacolo: l'Arena, per l'ampiezza e lo spazio aperto, ha consentito di costruire una complessa scenografia di grandi dimensioni, un deserto dove giganteggia un'enorme centrale solare (una struttura metallica semovente alta cinquanta

metri e in costante evoluzione, assemblata nel corso della rappresentazione), attorno alla quale si muovono animali meccanici, vengono creati specchi d'acqua artificiali e proiettati giochi di luci e ombre, mentre *performers* e figuranti si muovono lungo le gradinate dell'Arena fino alla sommità e tra il pubblico in platea portando con loro oggetti luminescenti e torce accese di varie forme e dimensioni.

Nell'attività operistica La Fura trova la dimensione ideale per spingere sempre più oltre una creatività a dir poco audace: anche per questo tipo di produzioni il gruppo ha optato per l'impiego di elementi audio-visivi, scenari semoventi in grado di trasformarsi a seconda delle esigenze, ripensando addirittura il ruolo dei cantanti, degli attori e del coro che tradizionalmente, come l'aspetto musicale, sono elementi preponderanti nell'opera lirica rispetto alle componenti teatrali.

Di recente il collettivo si è ricollegato alla concezione di teatro come esperienza totale, per coinvolgere i cinque sensi, compresi il gusto e l'olfatto, mettendo in scena la *Degustación de Titus Andrónicus* (2010), uno spettacolo di piccole dimensioni durante il quale un cuoco cucina su una piattaforma sovrelevata mentre gli attori recitano tra il pubblico e su piccoli palchi e strutture metalliche sopraelevate e semoventi e alla fine *performers* e spettatori mangiano assieme, riflettendo sull'indifferenza dell'umanità di fronte alle tragedie della società contemporanea¹⁹.

Come accennato, nel corso della sua traiettoria drammaturgica La Fura ha sviluppato linee di ricerca multidisciplinari, che coinvolgono generi e dimensioni artistiche differenti, persino le nuove tecnologie, internet e la rete, definendo questo tipo di produzione 'teatro digitale', combinazione di attori e bit, e ha sviluppato siti innovativi e creazioni cibernetiche o *cyber-theatre*. In quest'ottica, l'interesse del gruppo per il cinema (nel 2001 *Fausto 5.0*, il primo film, ha riscosso l'approvazione unanime della critica e ottenuto vari premi internazionali) rappresenta la logica conseguenza dell'incremento dell'uso sperimentale di immagini, musica e tecnologia²⁰.

Come per gli altri gruppi, anche La Fura si ispira e rivisita autori e

¹⁹ Cfr. Greco 2013.

²⁰ Si ricordi, per fare solo un esempio, che nell'ispirarsi alla figura di Faust il collettivo ha prodotto prima un'opera teatrale pensata per uno scenario convenzionale (scenario all'italiana) inclinato con *F@ust 3.0* del 1998, l'anno dopo ha curato l'allestimento operistico de *La damnation de Faust* di Berlioz (1999), infine ha realizzato la trasposizione-reinterpretazione cinematografica del mito, appunto con il film *Fausto 5.0* del 2001, dimostrando di concepire lo spettacolo come un processo totalmente permeabile e trasversale, da un settore all'altro, negando ogni tipo di limite tra generi e dimensioni dell'espressione artistica.

opere del passato, riproposti secondo la sperimentazione tipica del collettivo. È il caso della rilettura del capolavoro cervantino presentata in *DQ. Don Quijote en Barcelona* (2000), ma non mancano le rivisitazioni di altre figure e opere della letteratura universale, che offrono lo spunto per una riflessione sulla società contemporanea, come *F@ust 3.0* (1998), dall'omonima opera di Goethe (pensato per uno scenario all'italiana ma con piano inclinato); *Ombra* (1998) su e con testi di Lorca; *ØBS* (2000) rilettura del *Macbeth* con immagini 3D; *Las troyanas* (2001) il classico di Euripide, sul tema della guerra e delle sue conseguenze, con la partecipazione di Irene Papas che recita il testo euripideo in scena; *Sobre los acantilados de mármol* (2002) dal romanzo di Ernst Jünger, premonizione dell'avvento del totalitarismo in Germania; *XXX* (2002) rilettura de *La philosophie du boudoir* di Sade, su sessualità, pornografia e violenza, con tratti cabarettistici e del mondo interattivo di internet, opera polemica e provocatoria, che propone una visione di rottura del fenomeno pornografico; *Metamorfosis* (2005), ispirata al testo di Kafka, con scenario all'italiana, sul tema della solitudine, dell'isolamento, della diversità, della disumanizzazione, della chiusura in se stessi; *Memorial del convento – work in progress 09*, (2009) dall'opera di Saramago; *Musikmaschine* (2009) musical ispirato a 1984 di Orwell; *Degustación de Titus Andronicus* (2010) dal *Titus Andronicus* shakespeariano (e si ricordi il citato *Bocato di cardinale* di *Comediants*); *Terra baixa reloaded* (2011) basato sull'opera teatrale di Àngel Guimerà; *Oedipo* (2011), sulla crisi dell'individuo nel percepire la natura elastica ed ellittica del tempo, in contrasto con la concezione di temporalità lineare del mondo che ci circonda.

Tre esempi significativi, dunque, tra i più suggestivi e innovatori degli ultimi decenni. Tutti, con le rispettive specificità, dimostrano come la drammaturgia d'avanguardia sia un ambito fluido, osmotico. Il teatro performativo e il teatro d'autore o di parola non possono più essere considerati due dimensioni separate e tantomeno due compartimenti stagni. Da entrambe le prospettive si assiste a una costante e sempre più frequente ibridazione delle due modalità. Per un verso, infatti, i drammaturghi contemporanei lasciano sempre maggiore spazio nelle loro opere a elementi come gli effetti sonori, luminotecnici e audio-visivi, la musica, il canto, l'espressione corporea, la danza, il mimo. Per altro verso, i collettivi di *performers* intensificano da un lato le collaborazioni col mondo dell'opera lirica e l'allestimento di macro-spettacoli con ambientazione urbana, dall'altro lato mostrano una forte propensione alla ripresa del testo da recitare, superando la dimensione pura-

mente coreutica nell'incontro col messaggio verbale. Insomma, oggi la sperimentazione drammaturgica è imperniata su un'interazione audace e fruttifera, innesto di teatro declamatorio o tradizionale e dimensione performativa, in una compenetrazione totale dei due aspetti variamente dosati, il cui collante sono il suono, l'immagine, il gesto, la tecnologia. Il recupero della parola e il riavvicinamento al testo – anche d'autore – si combinano felicemente col ricorso ai linguaggi alternativi, producendo esiti dalla forte carica innovativa e al contempo pervasi da un deciso impegno militante. Perché il teatro, si sa, è uno specchio che ritrae la realtà, dura, scomoda, complessa, per poi rifletterla sullo spettatore e stimolarlo alla riflessione e alla presa di posizione, una volta calato il sipario, quando si riaccendono le luci in sala, si esce e si torna a quella stessa realtà che ha ispirato lo spettacolo cui si è appena assistito.

Veronica Orazi
Università di Torino
veronica.orazi@unito.it

Bibliografia

- 20 anys d'Els Joglars, Barcelona, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 1982.
- Abellan, Joan, *Els Joglars/Espais*, Barcelona, Institut del Teatre, 2002.
- Abellan, Joan, *La dramaturgia escrita de la companyia Els Joglars: anàlisi dels textos produïts per als espectacles creats en el període 1970-2000 (d'El Joc a Daaalí)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- Bartomeus, Antoni, *Els autors del teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial, 1976.
- Boadella, Albert, Micó, Josep Maria, "El Quixot i Boadella, de la Manxa a Manhattan. Una conversa entre Albert Boadella i Josep Maria Micó", in *Documents de Dansa i Teatre*, VIII, 8, 2006, pp. 21-31.
- Boadella, Albert, Onetti, Antonio, Sanchis Sinisterra, José, Solano, Ana, *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy. Boadella, Onetti, Sanchis, Solano*, Ciudad Real, Ñaque, 1999.
- Boadella, Albert, *Adiós Cataluña*, Madrid, Espasa, 2007.
- Boadella, Albert, *Controversia del toro y el torero. La cena*, Madrid, Cátedra, 2011.
- Boadella, Albert, *Diarios de un francotirador*, Barcelona, Espasa, 2012.
- Boadella, Albert, *El retablo de las maravillas. En un lugar de Manhattan*, Madrid, Cátedra, 2011.

- Boadella, Albert, *La Torna, M-7 Catalònia, Teledium, Columbi lapsus, Yo tengo un tío en América, El Nacional*, Barcelona, Institut del Teatre, 2002.
- Boadella, Albert, *La trilogia: Ubú President, La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla, Daaalí*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Boadella, Albert, *Memorias de un bufón*, Madrid, Espasa, 2001.
- Buckenham, Jill, *Transgression and Progression: The Ubú Plays of Els Joglars*, Canterbury, University of Kent, 2008.
- Causey, Matthew, *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*, New York, Routledge, 2006.
- Ceccotti, Francesca, *La Fura dels Baus: metamorfosi dei linguaggi espressivi*, tesi di laurea, Bologna, Università di Bologna, 2003.
- Cerezo, Francesc A., “Accions i La Fura dels Baus”, in *Estudis Escènics. Quaderns del Institut del Teatre*, XXVIII, 1986, pp. 51-92.
- Comediants, *Agenda perpètua*, Barcelona, Institut del Teatre - Diputació de Barcelona, 1998.
- Comediants, *Comediants 15 anys*, monografia della rivista *Público. Cuadernos del Centro de Documentación Teatral*, XXXIII, 1987.
- Comediants, *El libro del día y de la noche*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002.
- Comediants, *Perséfore: variaciones mortales*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2011.
- Comediants, *Sol, solet*, Barcelona, Edicions de l'Eixample - Institut del Teatre, 1986.
- Comediants, *Somnis*, Barcelona, Aliorna, 1987.
- Corral, Alicia, *Música y dramaturgia: Dramaturgia musical y escenográfica en Els Joglars*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- Corvino, Sara, *Al di là dei confini teatrali: La Fura dels Baus*, tesi di laurea, Bologna, Università di Bologna, 1994.
- Dixon, Steve, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge (MA), MIT Press, 2007.
- Els Joglars, *Daaalí. Cuaderno Pedagógico núm. 14*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2000.
- Els Joglars, *La guerra de los 40 años*, Madrid, Espasa, 2001.
- Els Joglars: *35 anys (1962-1997)*, ed. M.Á. Belinchón, València, Universitat de València, 1998.
- Fàbregas, Xavier, *Teatre en viu (1969-1972)*, Barcelona, Institut del Teatre - Edicions 62, 1987.
- Fàbregas, Xavier, *Teatre en viu (1973-1976)*, Barcelona, Institut del Teatre - Edicions 62, 1990.
- Fàbregas, Xavier, *Teatre en viu (1977-1982)*, ed. M. Badiou, Barcelona, Institut del Teatre - Edicions 62, 1995.

- Farman, John, *Pixilated Performances: Embodying Theatrical Space in the Digital Age*, tesi dottorale, Los Angeles, UCLA, 2006.
- Feldman, Sharon G., *Performance Theory. Desde lo político a lo espectacular: el caso de Els Joglars*, Madrid, Visor, 1999.
- Greco, Barbara, “*Degustación de Titus Andrónicus: da Shakespeare a La Fura dels Baus*”, in *Rassegna Iberistica*, IC-C, 2013, pp. 85-93.
- Herreras, Enrique, *Los diez mandamientos de la ley de Els Joglars*, Alzira, Algar Editorial, 2005.
- La Fura dels Baus 3*, monografia della rivista *Público. Cuadernos del Centro de Documentación Teatral*, XXXIV, 1988.
- La Fura dels Baus, *La Fura dels Baus, 1979-2004*, ed. À. Ollé, Barcelona, Electa, 2004.
- La Fura dels Baus*, monografia di *Modilianum. Revista d'estudis del Moianès Moirà*, XXXII, 2005.
- La Fura dels Baus, “Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. Teatro digital”, in *Las fronteras del teatro. Tercer milenio*, monografia di *Cuadernos de Estudios Teatrales*, XVII, 2001, pp. 29-47.
- La Fura dels Baus, *Tier Mon*, Barcelona, La Fura dels Baus, 1988.
- Malló, Oriol, *El cas Boadella. Desventures d'un joglar en temps de Transició*, Barcelona, Flor del Vent, 1998.
- Miralles, Albert, “Esos chicos tan simpáticos del Teatro Independiente...”, in *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977, pp. 93-117, poi in *Historia y crítica de la literatura española. 8. Época contemporánea*, ed. D. Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 639-645;
- Monleón, José, *Teatro contemporáneo: la sociedad y los especialistas*, in *Las fronteras del teatro. Tercer milenio*, monografia di *Cuadernos de Estudios Teatrales*, XVII, 2001, pp. 3-28.
- Orazi, Veronica, “Dramma storico e sperimentalismo nel teatro spagnolo contemporaneo: il *Boris Godunov* de La Fura dels Baus”, in *Rassegna Iberistica*, IC-C, 2013, pp. 71-83.
- Racionero, Luis, Bartomeus, Antoni, *Mester de juglaría: Els Joglars, 25 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya - Edicions 62, 1987.
- Roches Morales, Manuel E., *La crítica periodística de la compañía teatral Els Joglars como reflejo de la evolución del género y la sociedad española*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- Sánchez Dragó, Fernando, Boadella, Albert, *Dios los cría y ellos hablan de sexo, drogas, España, corrupción*, Barcelona, Planeta, 2010.
- Santos de Oliveira, Rogério, *El proceso creativo teatral: conceptualización y análisis a través de su aplicación a la obra de Albert Boadella y Els Joglars*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2010.

- Saumell i Vergés, Mercé, *Teatre contemporani de dramaturgia visual a Catalunya (1960-1992). (Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional) Els Joglars, Els Comediants i La Fura dels Baus*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2001.
- Saumell i Vergés, Mercé, *Teatre contemporani de dramaturgia visual a Catalunya: 1960-92*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000.
- Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, eds. J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor, 2004.
- Theatre in Cyberspace: Issues of Teaching, Acting and Directing*, ed. S.A. Schrum, New York, Peter Lang, 1999.
- Torre, Albert de la, *La Fura dels Baus*, Barcelona, Alter Pirene, 1992.
- Torre, Rosana, “‘El teatro de la vida’, entrevista con Albert Boadella”, in *Los encuentros. Opiniones contundentes para el siglo XXI*, Oviedo, Concejalía de Cultura - Ayuntamiento de Oviedo, 2000, pp. 12-39.
- Wood, Aylish, *Digital Encounters*, New York, Routledge, 2007.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di maggio 2014