

## Santarcangelo 1995

### Appunti dal festival teatrale

LICIA MANINI

**D**istribuito nell'arco di alcuni festival estivi, in modo da render più lieve il gravare teorico del contorno di seminari che l'accompagna, il teatro di ricerca ha avuto il suo ennesimo appuntamento a Santarcangelo, a pochi chilometri da Rimini, tra l'1 e il 9 luglio, nella seconda edizione curata da Leo de Berardinis. Pare tornato a privilegiare un rapporto di lettura personalissimo dei classici, più che altro tragedia greca o Shakespeare, o la celebrazione e la ricreazione di classici più recenti, come Copi in *Recidiva* di Enzo Muscato; questo a ribadire che ciò che è importante per il teatro è la trasmissione del mestiere da una generazione all'altra, o quello che Alfonso Santagata nel libro-intervista a cento attori *Identikit dell'attore italiano*, curata da Guido Davico Bonino, chiama "il piacere di mostrare".

Prosegue inoltre il filone del teatro di poesia, com'è per Mariangela Gualtieri, poetessa drammaturga di *Fuoco centrale* di Cesare Ronconi ("Qui, nel cerchio, i popoli, come le infanzie, hanno veramente il loro tramonto alle spalle e dinanzi a loro hanno una divinità... che non parla, che feconda parlando senza voce... che consiste... che è sempre distante..."), che ha partecipato anche a *Versi di scena*, incontri con i poeti Piero Bigongiari, Milo de Angelis, Rosita Copioli; mentre a riassumere queste tendenze si può vedere il lavoro parallelo di Ermanna Montanari, che si è affidata alla coreografa Monica Francia, dall'Ippolito di *Euripide* e dalla *Fedra* di Marina Cvataeva.

### La Danza Odissi

Un evento di un certo spessore, che si richiama anche alla riflessione sul fare teatro dell'avanguardia, che privilegia linguaggi esotici o difficili (ricordiamo a questo proposito la fascinazione che ebbe su Antonin Artaud l'impatto con la *trance* dei danzatori di Bali nel 1931), è stato lo spettacolo di *Danza O-*

dissi di Sanjukta Panigrahi, non nuova a questo genere di sperimentazioni per aver partecipato nel 1981 alla scuola degli attori promossa da Eugenio Barba a Bonn.

Ciò che è particolare della Danza Odissi è da un lato la presenza in scena dell'ensemble di musicisti di Ragunath Panigrahi, marito della danzatrice, che accompagna le danze epiche il cui repertorio è tratto dai poemi classici del Ramayana e del Mahabharata e dagli inni poetici del Riqveda; dall'altro lato, la matrice devozionale (sulla sinistra viene posta la statua di un dio; la danza è nata insieme al culto di Shiva).

Lo spettacolo si è svolto il 6 luglio nello Sferisterio, all'aperto, su di un palcoscenico nudo, a parte gli elementi di cui abbiamo parlato, sotto le stelle; e veniva da pensare a quel passo di uno dei pochi saggi di Walter Benjamin che si possono leggere con interesse, quello sulla *Facoltà mimetica* (*Das Mimetische Vermögen*, 1932), in cui si parla di "residui di un'antica facoltà ricettiva e produttiva, magica ed immediata", di "somialtanze immateriali" che definisce "facoltà mimetica". Più oltre:

leggere ciò che non è mai stato scritto. Questa lettura è la più antica: quella anteriore ad ogni lingua dalle viscere, dalle stelle, alle danze. Più tardi si affermarono anelli intermedi, rune e geroglifico. E' logico pensare che queste furono le fasi attraverso le quali quella facoltà mimetica che era stata il fondamento della prassi occulta fece il suo ingresso nella scrittura e nella lingua. Così la lingua sarebbe lo stadio supremo del comportamento mimetico e il più perfetto archivio di somialtanze immateriali.

Quindi, il giorno successivo, la Panigrahi ha spiegato il funzionamento di questa danza, originaria della regione dell'Orissi, a sud di Bombay. Le prime testimonianze risalgono al II secolo a.C.; si trattava di una danza che faceva parte degli aspetti rituali più importanti del servizio nei templi, e così continuò fino al XVI secolo. Quindi i ragni portarono le danzatrici del tempio all'interno delle corti regali, e da questo momento, ha raccontato la Panigrahi, le danzatrici vennero viste male a causa della corruzione delle corti. Si diffuse quindi il culto del dio Visnu, e ci furono anche dei danzatori bambini travestiti. Quindi alcuni danzatori, per far rivivere questa danza, lessero gli antichi manoscritti e si rifecero alle illustrazioni, numerosissime, di questa danza sui templi.

Sanjukta ha quindi narrato le prime lezioni, quando le fu insegnato a sidersi, con la schiena che prolunga la linea del coccige e le ginocchia che toccano terra, a fissare un punto per una settimana, anche se alla piccola Sanjukta sembrava meditazione e non danza, a dare potere allo sguardo; gli otto movimenti degli occhi in accordo con la positura delle mani in cui si fanno vibrare le dita, in modo da imparare a fare due cose nello stesso tempo; i 9 movimenti del collo, che si adattano al personaggio, alla circostanza, alla situazione; da

questi elementi si origina una combinazione di 150 gesti. Seguono i *mudra*, o gesti di una mano, che sono 28; tra quelli con due mani c'è anche quello famoso del saluto, che con le mani unite sopra la testa è per il tempio, davanti alla testa è per il maestro, davanti al petto per tutti. Vi sono poi altri gesti che riguardano i piedi e tutto il corpo. Ciò che è importantissimo è il ritmo della musica, che si ripete doppio, poi triplo, per decelerare nello stesso ordine, che è poi quella strana fascinazione di scatti simmetrici improvvisi che colpisce anche lo spettatore occidentale. In conclusione, la danzatrice non ha dimenticato di soffermarsi sulle piroette (fra cui quella di 360° su se stessi su di un piede), sui trenta tipi diversi di camminate (ci sono variazioni anche da regione a regione) e sui nove caratteri base della danza indiana, che sono: amore, riso, pathos, ira, eroismo, paura, disgusto, sorpresa, meraviglia, tranquillità.

### Scrivere di teatro

Concludiamo con due note sulla discussione sullo *spazio della critica* (condotta da Gianni Manzella, critico teatrale del Manifesto), che, per chi scrive, è più che altro un fatto di scrittura, di capacità di capire uno spettacolo, e di far vedere per chi non ha potuto, attraverso la scrittura. Scrittura che - come asseriva Benjamin nel saggio sul surrealismo - è un processo eminentemente telepatico ("una gnosi poetica", ha precisato Leo de Berardinis). Vi è poi il fatto che la critica mi sembra trovarsi nell'intersezione fra l'approfondimento dello studio ed il taglio del giudizio. Per quanto riguarda la storia del teatro, penso che l'uso degli audiovisivi abbia aggiunto e tolto qualcosa dello spazio riservato alla consultazione delle critiche teatrali d'epoca per la ricostruzione di uno spettacolo, ma che comunque tutto concorra.

Gianni Manzella (forse anche per questo) ha parlato di tempi più lunghi per la critica, penso per un maggior spazio da riservare alla riflessione; Ferdinando Taviani dell'università dell'Aquila ha parlato delle cronache del *Giardino dei ciliegi* di Stanislavskij, spettacolo che fu trovato troppo comico alla prima e che divenne tristissimo dopo otto anni. Ha ricordato la figura del critico ideologo, che dice dove il teatro debba andare, come Silvio d'Amico o Bruno Sacher; della storia della critica italiana di questo secolo come una diatriba fra avanguardia e tradizione, come se il teatro del Novecento si muovesse tutto in questa dialettica. Rimossi questi massi, o figure scontate della critica, Gianfranco Capitta - sempre del Manifesto - ha richiesto "più rigore, più separazione" fra le sfere di che fa teatro e chi ne scrive. ■