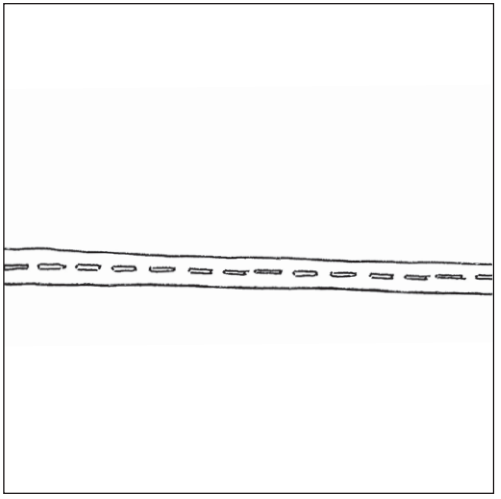
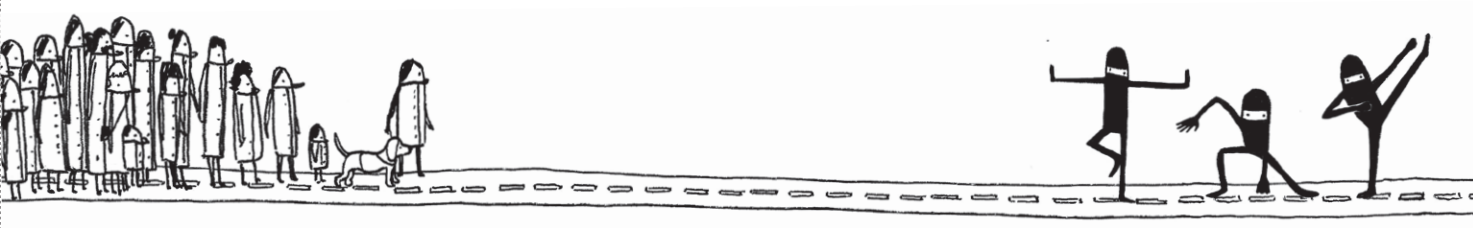
IN STRADA? PERCHE' NO?



GUIDA PERSONALE AD UN TEATRO
INTERATTIVO IN SPAZI APERTI

di Vida Cerkvenik Bren



IN STRADA?
PERCHE' NO?

GUIDA PERSONALE AD UN TEATRO INTERATTIVO IN SPAZI APERTI

di Vida Cerkvenik Bren

Il terzo capitolo è stato scritto
in collaborazione con Samo Oleami

e illustrato da Robin Klengel

CONTENUTI

Prefazione 8
Ringraziamenti 10

Capitoli
1 Palco VS Strada 13
2 Uscire dalla scatola 33
3 L'arte di stare insieme
(co-scritto con Samo Oleami) 47
4 La chiave 57
5 Quattro passi verso uno spettacolo di strada 69
6 Diventare uno "street ninja" 79
7 Il consiglio di Tom 87
8 Vai a casa e pratica, esci all'aperto e gioca! 97
9 Teatro di strada ed oltre 111

Gli autori 120
LJUD 121
RIOTE 121

PREFAZIONE

In strada? Perché no ? è un libro per
... chi ama creare teatro in spazi aperti,
... chi è interessato a saperne di più,
... chi è interessato ai meccanismi che lo guidano
... e poi per chiunque sia ... beh! ... genericamente interessato alle cose.

Il libro è emerso dall'esigenza personale di portare il teatro in strade, piazze, parchi, villaggi, autobus, ospedali, chiese e persino in montagna... Sebbene sia un'esperienza personale, lo è nella misura in cui propone con ferma convinzione che l'arte deve essere creata collettivamente. Durante il decennio passato, l'autrice, Vida Cerkvenik Bren, è stata spesso il nucleo centrale di vari percorsi artistici collettivi. Dopo essersi laureata in regia teatrale, nel 2006 è stata cofondatrice di Ljud – un collettivo internazionale che esplora le possibilità dell'espressione artistica negli spazi pubblici attraverso spettacoli interattivi e progetti "site specific". Da allora Vida ha viaggiato come regista, attrice e pedagoga in più di 30 Paesi in tutto il mondo.

Durante questi viaggi lei ed i suoi compagni, i "Ljuds", hanno incrociato molti artisti affini al loro modo di pensare: attori, registi e pedagoghi ma anche critici teatrali, direttori di festival e accademici. Le loro idee e i consigli ricevuti hanno arricchito la visione di fare ed interpretare il teatro da parte di Ljud. Alcuni di loro li ritroveremo nel corso del racconto. Ma di che tipo di teatro scrive Vida? Sono tanti i nomi per definirlo: teatro all'aperto, teatro di strada, teatro in spazi pubblici, in Italia viene chiamato "teatro per spazi aperti", in Germania lo chiamano "Theater im öffentlichen Raum", in Slovenia

“gledališče v javnem prostoru”. Gli si possono dare altre etichette: “interattivo”, “partecipativo” o “immersivo”.

Ma piuttosto che concentrarsi sulle etichette, Vida scrive del teatro nel quale è coinvolta. È un teatro che:
1 . si svolge fuori dagli spazi costruiti per fare teatro
2 . prende vita nell’interazione con il pubblico.
Sua intenzione è di scrivere a *favore* di questo tipo di teatro e non *contro* qualsiasi altro.

In strada? Perché no? non ha intenzione di essere una guida complessiva al teatro in spazi aperti. Non potrebbe e non desidera neppure evocare tutte le forme pratiche e gli aspetti di questo tipo di teatro. Al contrario, è una guida del tutto personale che getta luce sull’argomento da un certo punto di vista. Il suo scopo è quello di ispirare il lettore e incoraggiare il suo pensiero critico.

L’idea di annotare i pensieri ed esercizi pratici che si sono accumulati durante il decennio scorso, è nata due anni fa quando a Ljud è stato chiesto dal partenariato europeo RIOTE 2 (Rural Inclusive Outdoor Theatre Education) di preparare “una guida pratica per creare teatro negli spazi aperti”. I “Ljuds” hanno colto l’occasione per condividere la loro conoscenza e metodi di insegnamento con i partner di RIOTE 2 – gruppi di teatro provenienti da Ungheria, Italia, Romania, Regno Unito. Gruppi che condividono la loro stessa passione di fare teatro in strada. Il risultato di questo percorso è proprio il libro che hai tra le mani.

Prendilo con te “sulla strada” e forse un giorno ci incontreremo là.

Jurij Bobič, editore

RINGRAZIAMENTI

Quello che stai cominciando a leggere è frutto di conversazioni e processi di creazione collettiva che si sono sviluppati durante il decennio scorso. Quindi prima di tutto vorrei estendere un grazie enorme a tutti – Mladen Baćić, Sanja Baćić Žmavc, Sebastien Fraboulet, Nika Gabrovšek, Jaša Jenull, David Kraševec, Majda Krivograd, Grega Močivnik, Matevž Pistotnik - Kuki, Jurij Torkar, Katarina Zalar, etc . – tutti facenti parte dell'avventura.

In strada? Perché no? è nato come un processo creativo collettivo – in particolare, sono infinitamente grato a Jurij Bobič, il primo lettore ed editore nonché amico, e Mr. Robin, l'illustratore, per le sue proposte, idee, incoraggiamenti, sostegno e pazienza durante tutto l'inverno del 2019.

Un ringraziamento speciale va a Sergi Estabanell, Tom Greder, Samo Oleami ed a Sonja Vilč che hanno dato un grande contribuito al contenuto del libro. Così come a Géza Pintér e ai RIOTE 2.

Vorrei anche ringraziare Werner Schrempf che ha sostenuto il collettivo di Ljud all'inizio della sua storia.

Un ringraziamento anche ai Beatles.

Vida Cerkvenik Bren

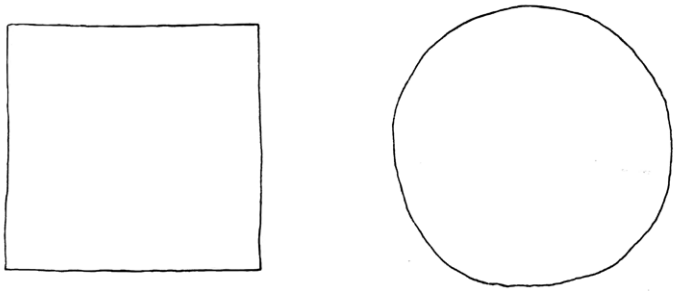
Avviso: Questo libro è pieno di conoscenze di seconda mano. Non esitare a passarlo.

Per Zoran & Suri

1
PALCO VS STRADA

Gentile lettore,

Vorrei cominciare la nostra riflessione con la presentazione di due caratteri/ modelli (figure) semplici che ci accompagneranno in questo libro:

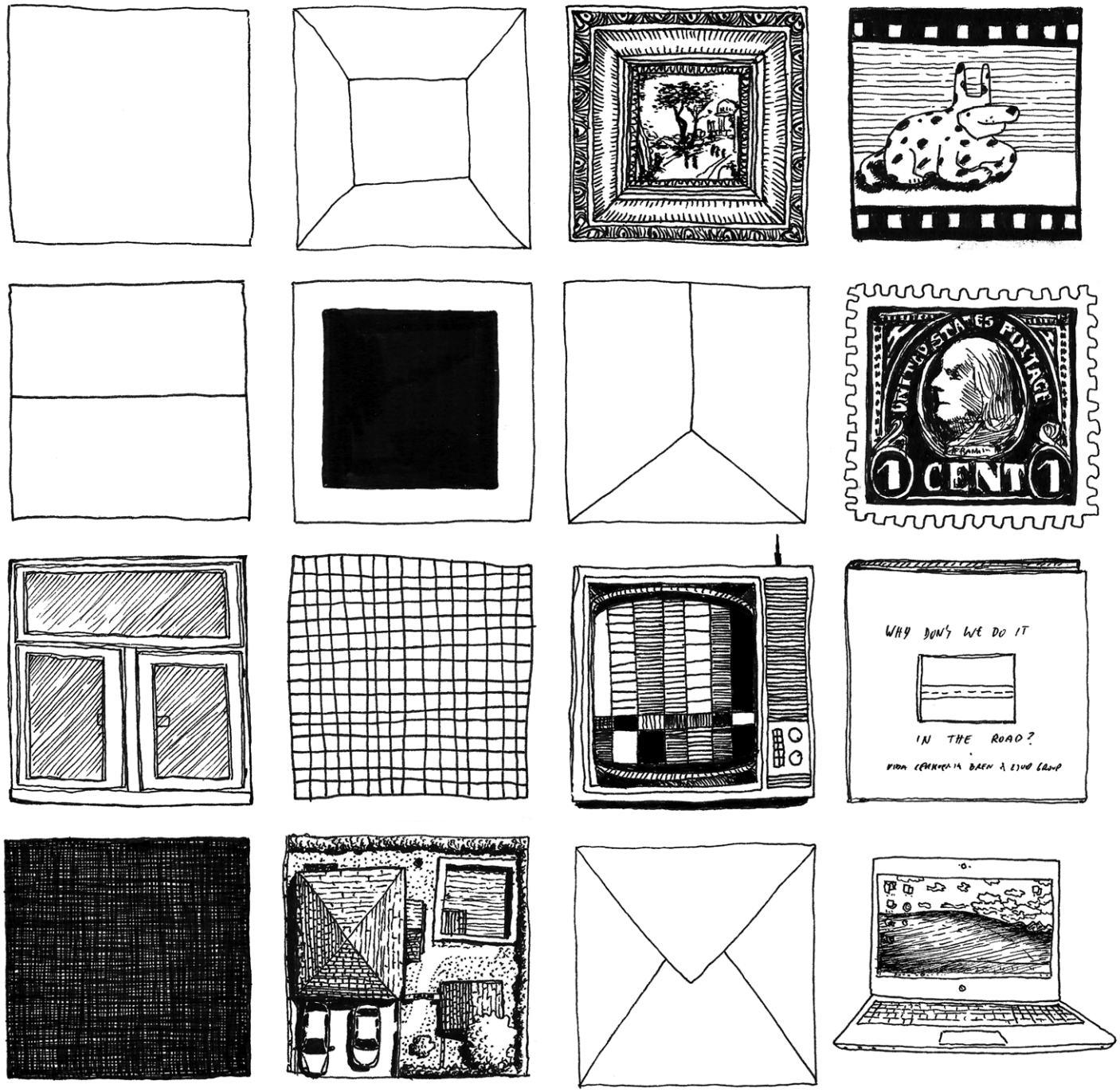


il quadrato & il cerchio.

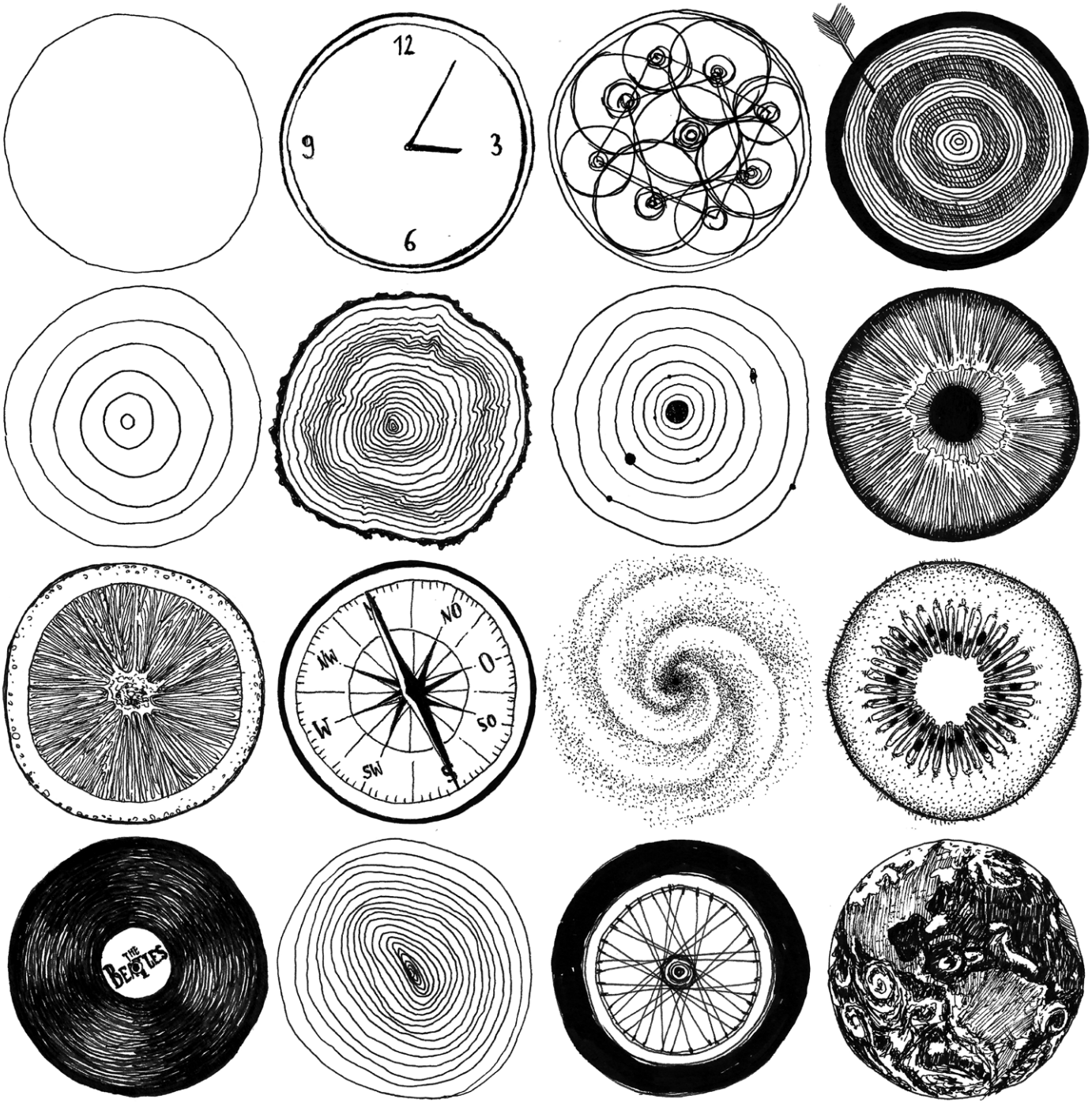
Vedo i quadrati come delle finestre, attraverso le quali visualizzo il mondo del quale io non faccio parte. Un quadrato guida l'attenzione a quello che c'è dentro ma esclude tutto il resto.

Un quadrato può rappresentare una cornice attraverso la quale possiamo vedere l'arte – la cornice di un dipinto, lo schermo del tuo computer, un libro, il maxi schermo al cinema oppure la cornice che circonda il palcoscenico teatrale.

La nostra civiltà ha inventato delle cornici elaborate, ormai sia analogiche che digitali. Siamo abituati a percepire l'arte come la vita in sé attraverso delle cornici: fotografie, video, selfie o altri mediatori sociali.


UNITED STATES POSTAGE
1 CENT 1
WHY DON'T WE DO IT
IN THE ROAD?

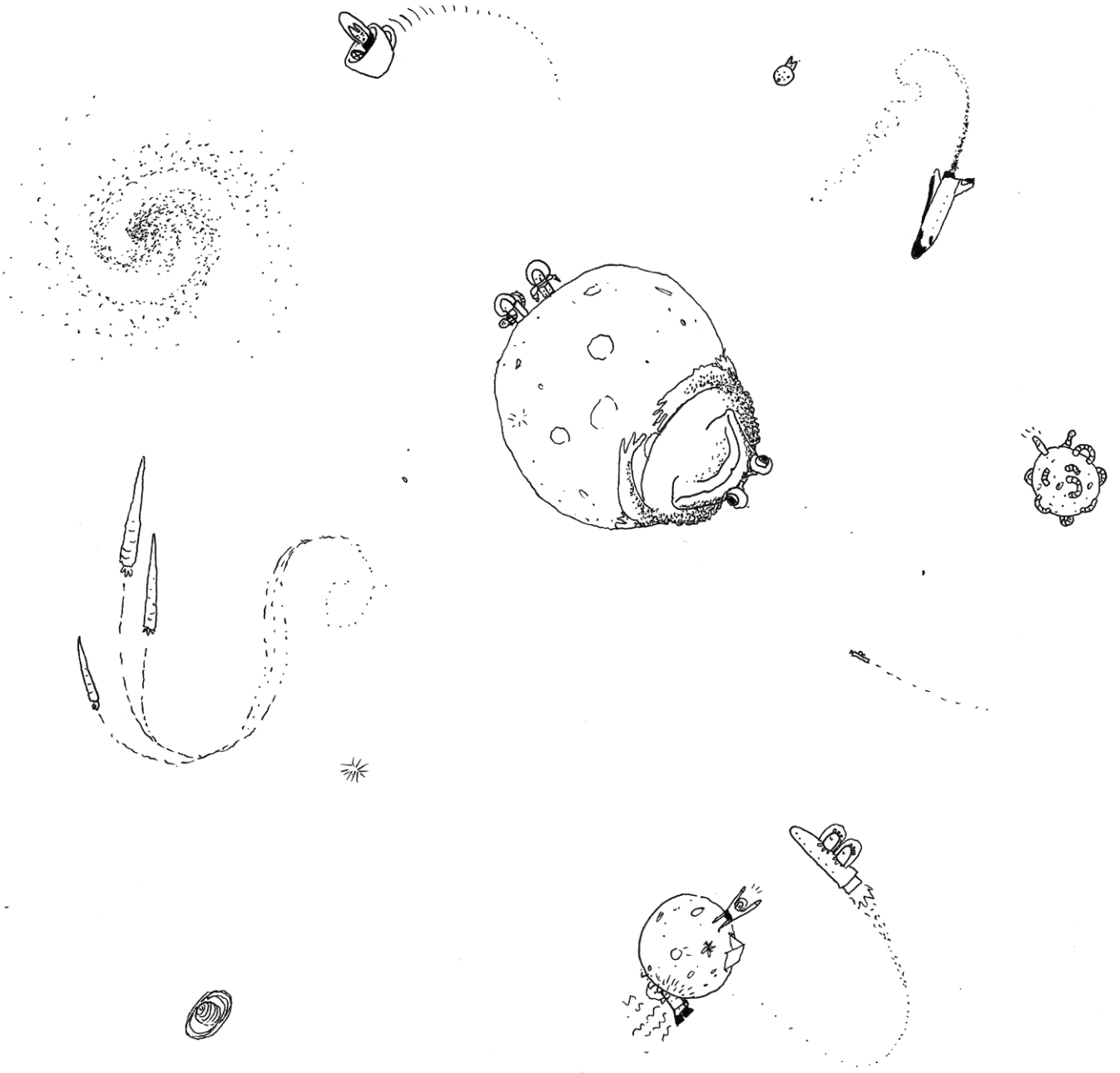
Ma
questo
libro deve
trattare dei
cerchi!


12
9
3
6
NO
O
SO
S
SW
W
NW
THE BEATLES

Però, prima di cominciare a parlare di cerchi ci sono ancora cose da dire sui quadrati.

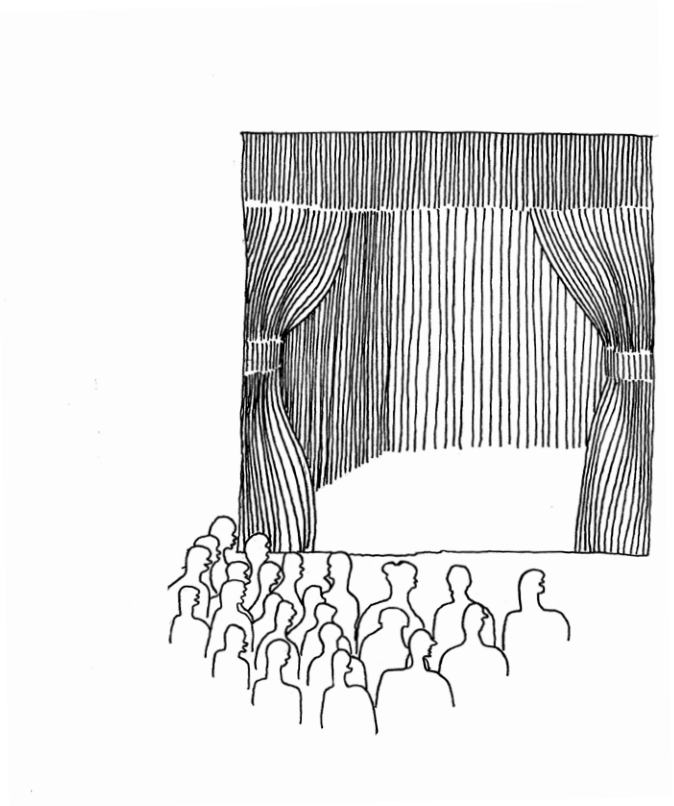
I quadrati possono essere utili per varie cose. Se voglio disegnare una scatola, prima disegno un quadrato. Se voglio disegnare un robot, disegno parecchi quadrati. Se voglio disegnare una rete da pescatore, disegno tanti quadrati. Ogni volta che devo inquadrare qualcosa, qualcosa segregata o già stabilita in un ordine specifico, utilizzo i quadrati.

I quadrati sono buoni per le camere, un quadrato significa, che io sono dentro.



MA È MOLTO PIÙ DIVERTENTE STARE FUORI!
BEH! FINCHÉ IL TEMPO REGGE.
CI SONO COSÌ TANTE COSE DA ESPLORARE E NON SAI MAI COSA ACCADRÀ! AMO STARE FUORI!

Io vedo il quadrato ed il cerchio come due modi diversi di creare teatro:



in sala & fuori sala.

Questi sono anche come due modi diversi di percepire il mondo intorno a me.

Il primo modo implica una osservazione passiva da una distanza rassicurante da dove analizzo e cerco di comprendere. Il secondo invece implica la partecipazione attiva – attraverso un coinvolgimento diretto che include l'esperienza fisica. Cioè, cerco di capire il mondo consentendomi di andare a farne parte.

Si condensa tutto in due gruppi di parole chiave:

CONTROLLO, VOYEURISMO, identificazione, gerarchia, monologo, presentazione, chiarezza, piano, RIPETIZIONE, intenzione, *RISULTATO*, PROMOZIONE, produzione, INDIVIDUO SPETTATORE.

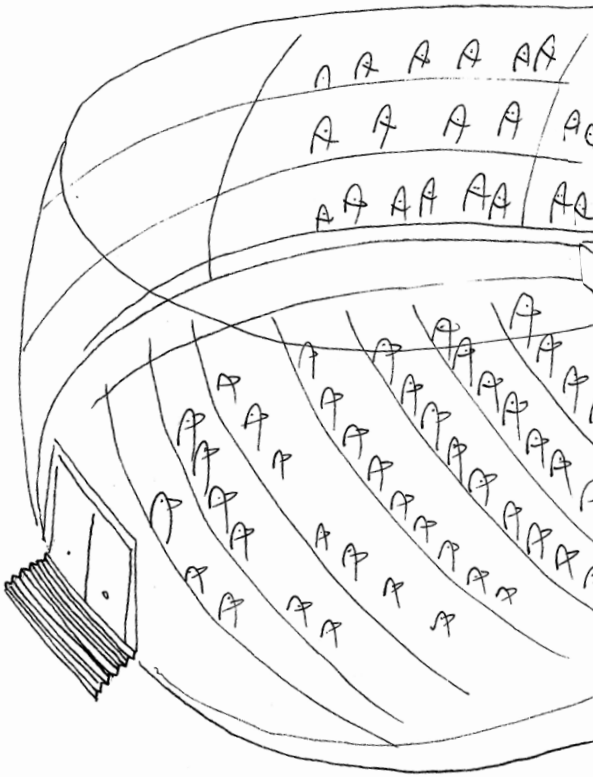
LASCIAR ANDARE, PARTECIPANTE, ingaggio, orizzontale organizzazione dialogo, interazione, caos, improvvisazione, HIC ET NUNC!, spontaneità, *PROCESSO*, COINVOLGIMENTO, scambio, COMUNITÀ PROVVISORIA.

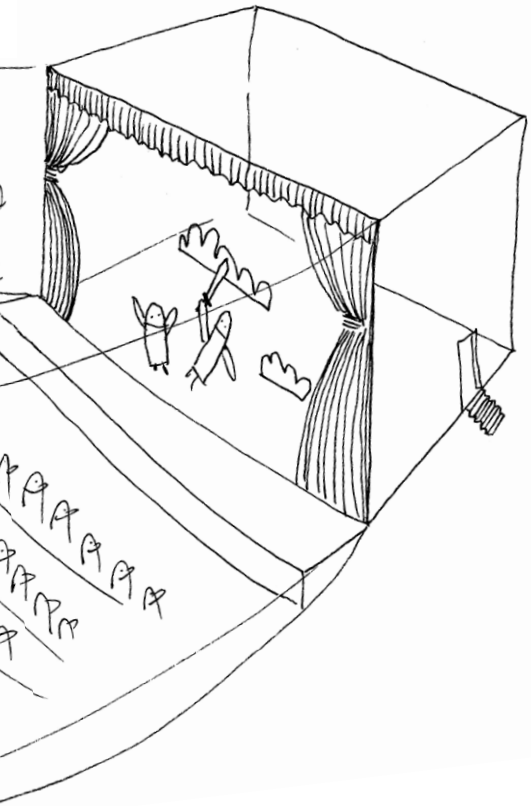
Il primo approccio, illustrato da un quadrato, rappresenta il concetto di teatro del Settecento e dell'Ottocento e che continua ad esistere negli edifici dei teatri nazionali.

Gli spettacoli si svolgono in edifici che sono stati costruiti appositamente per quel motivo e chiamati anche teatri di scena a cornice.

Questi teatri sono utilizzati da due gruppi di persone: gli attori e gli spettatori che si incontrano in un modo un po' insolito. Anche se gli spettatori sono venuti a vedere gli attori e gli attori sono venuti ad esibirsi per gli spettatori, entrambi non vogliono incontrarsi faccia a faccia, soprattutto non prima dell'inizio dello spettacolo. Così, tutto ciò che si trova negli edifici del teatro si divide in due: coppie identiche che possono essere usate sia dagli attori che dagli spettatori, con pareti visibili e invisibili in mezzo.

Se sei uno spettatore, cammini dentro il teatro attraverso l'entrata principale; se sei un attore entri nell'entrata di servizio. Subito dopo l'entrata principale, gli spettatori passano dalla biglietteria al guardaroba, mentre l'attore dopo esser entrato, passa dal





portiere al suo camerino in retroscena. Come spettatore, ti viene chiesto di pagare il tuo biglietto; come attore prendi uno stipendio a fine mese. Lo spettatore beve vino nel bar degli ospiti, mentre l'attore tratta se stesso con lo stesso vino ma a metà prezzo nel bar per gli artisti. I vari segni come "destra", "sinistra", "cabina", "balcone" etc. aiutano gli spettatori a trovare il loro posto. Nell'altra parte del teatro ci sono segni simili, delle frecce illuminate come "palco" e "silenzio per favore" per evitare che gli attori si perdano nel labirinto dei corridoi e delle scale.

Un sipario divide il palco dall'auditorio. Una volta che tutti sono al loro posto – nel momento predeterminato – le luci della sala vengono spente e si apre il sipario per svelare un buco spalancato. Quello che è conosciuto come quarta parete. La quarta parete è invisibile ed è enfatizzata da una cornice intorno che è nota come arco di proscenio – la finestra che dà sul mondo dello spettacolo teatrale.[1]

[1] Trovo interessante, che lo sviluppo di questo tipo di teatro sia stato promosso con l'invenzione e l'espansione della luce a gas durante l'Ottocento. Prima di questo, l'auditorio era illuminato durante tutto lo spettacolo. Gli spettatori potevano flirtare, parlare, ma anche mangiare o bere durante la rappresentazione.

Tutto questo fa parte della convenzione drammatica.

Questo permette all'artista di avere un controllo migliore sulle sue opere d'arte.

Questo permette allo spettatore seduto su una comoda poltrona di sprofondare nel buio, e dimenticare che lui/lei si trova in un auditorio. Così lui può diventare un voyeur.

Così, come se tu sedessi a casa guardando fuori da una finestra quadrata, senza essere visto dalle persone in strada.

“Io sto guardando il palco. La distanza tra me e gli eventi sul palco rimane sempre la stessa. Lo schema dell’arco del proscenio assicura tutto questo, funziona come una finestra da cui osservo un panorama sul palco che sembra infinito. Quanto più lo sguardo attraverso questa finestra è da una distanza protetta, più la distanza svanisce, sparendo, finché non si percepisce più. Improvvisamente mi trovo nel mezzo degli avvenimenti invisibile ed in bilico nell’aria direttamente al centro dello spazio godendo o soffrendo. Ho gli occhi di un uccello, un occhio su tutti e due i lati della testa, che mi permettono di vedere tutto il mondo. E quando il mondo si avvia verso una fine, al termine dello spettacolo, quel mondo si disintegra e mi ritrovo sempre sulla stessa sedia leggermente cigolante sotto il mio peso, con lo stesso numero, secondo posto della tredicesima fila a sinistra. Non ho ma lasciato la sedia, tuttavia sono appena ritornato da lontano. É quello che succede quando vado a teatro.”

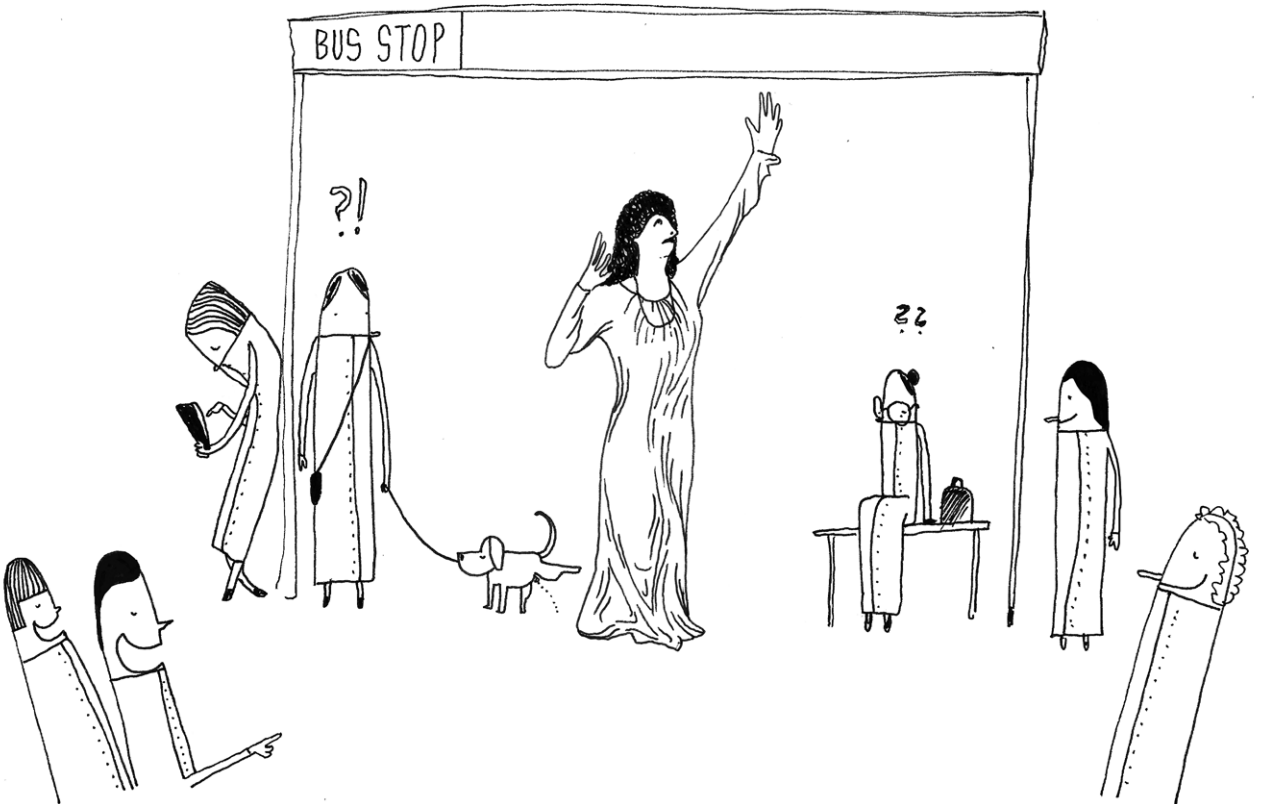
Meta Hočevar [2]

[2] Meta Hočevar, *Prostori igre* (Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1998), p. 24. (tradotto da Živa Petkovšek ed in italiano da Géza Pintér e Antonietta Fusco).

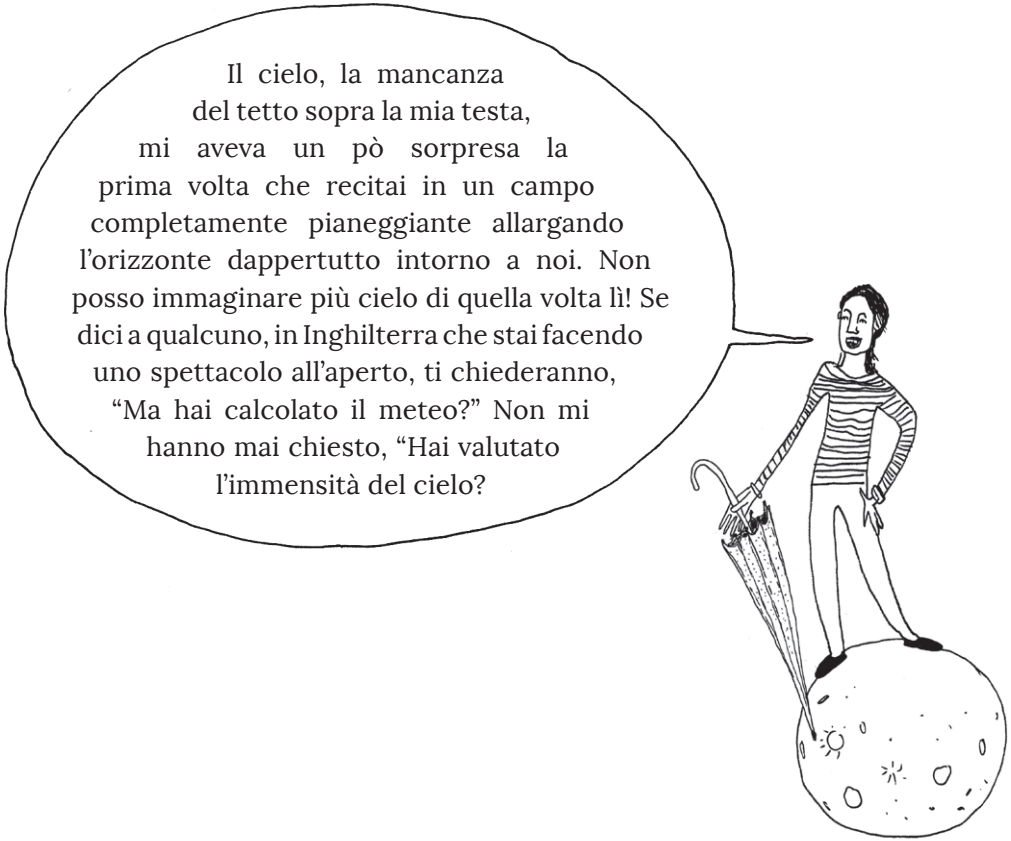
Immaginate una grande attrice, per esempio Sarah Bernhardt, che dolcemente entra in scena.

Il pubblico trattiene il respiro, in attesa della sua gentile presenza, un fascio di luce desideroso di afferrare la sua mano pallida, le tavole di scena che baciano i suoi piedi mentre cammina senza peso avvolta nella nebbia di nero, portando in scena un intero mondo di emozioni ambigue e desideri insoddisfatti. Ogni piccolo movimento delle sue ciglia crea uno tsunami nel cuore degli spettatori.

E ora, immagina lei camminare al bar o al mercato del pesce o al ...



Anche con gli stessi gesti, le stesse mani graziose e ciglia, la stessa carica di emozione, ma senza il piedestallo – il palco, le luci e i fan – una tragedia può facilmente trasformarsi in una commedia.



Helen Aldrich, performer [3]

[3] Helen Aldrich è attrice e direttrice artistica di Broken Spectacle, un ensamble di teatro fisico, con sede a Dartington, UK (membro del partenariato RIOTE 2).

ESERCIZI

Caro lettore, prima di andare avanti al capitolo seguente, prova a fare un esercizio semplice. (So che sembra stupido, ma si dimostrerà sorprendentemente gratificante!)

1 . Guarda attraverso il buco sulla copertina anteriore del libro.
2 . Chiudi un occhio e cerca di spostarlo lentamente, osservando le diverse immagini che appaiono nella cornice.
3 . Muoviti intorno e gioca con delle composizioni, dei contrasti, delle misure, dei colori, dei motivi, della luce...

2
USCIRE DALLA SCATOLA

Prima mi sono dilungato con i cerchi, ora mi permetto di parlare un po' della mia formazione.

Quando studiavo regia all'Accademia di Ljubljana, sentivo che il teatro non era più un fenomeno di rilevanza sociale: "un posto dove la gente può stare insieme, dove le idee vengono formulate e discusse", un luogo che può "permettere alle persone di essere parte di qualcosa, che riesce ad esprimere i diversi paradossi e le controversie della società in cui vivono. " [4]

Mio padre mi raccontava che quando era giovane, negli anni Settanta, tutti in ex-Yugoslavia parlavano di alcuni spettacoli teatrali. In effetti, nel seminterrato della nostra scuola ho trovato un mucchio di riviste teatrali e lettere all'editore che hanno giustificato le sue affermazioni.

---

[4] Sonja Vilč, *Collective Improvisation: From Theatre to Film and Beyond* [Improvvisazione Collettiva: Dal Teatro al Cinema e Oltre] (Ljubljana: Kolektiv Narobov, Zavod Federacija in Zavod Maska, 2015), p . 154 .

Ma “WOW, questo è successo davvero, come in uno spettacolo teatrale!” non é stata una frase che i miei amici avrebbero detto per descrivere una serie di coincidenze che la vita qualche volta aveva magicamente riservato loro.

Posso immaginare, ai tempi di Shakespeare un adolescente elisabettiano urlare così ...

... allo stesso modo posso immaginare in epoca Vittoriana persone esclamare

... ma i miei amici ovviamente userebbero una frase più comune ai giorni nostri: “WOW, questo è successo davvero come nei film!” che mi dà la sensazione che il film sia il media del nostro tempo.

Se vado al cinema, la quarta parete è sostituita dallo schermo sul quale il "*Titanic*" viene proiettato. Guardo, dimenticando dove sono, permettendo così alla storia sullo schermo di diventare mia. Viaggio alla velocità di un lampo, dal ponte del Titanic alla cabina di Kate Winslet, dal primo piano del volto di Leonardo affacciato sul mare – enorme e infinito, da un esteriore ad un interiore, dal 1912 al 1996. Viaggio lontano, ma non mi muovo per niente.

Dal momento che il cinema è riuscito a riprendere con successo alcune delle idee e dei concetti chiave del teatro drammatico, molti riformatori del teatro del XX secolo (Artaud, Appia, Brecht, Weill, The Living Theatre, per citarne alcuni) si sono chiesti:

Ma cosa c'è che il film non può fare e il teatro invece può?

Il teatro accade sempre "*qui ed ora*". Spettatori ed attori condividono lo stesso tempo e lo stesso spazio, perciò ogni spettacolo è unico e ambedue possono interagire in tempo reale, "live".

Quando l'abbiamo comparato al cinema io e i compagni di analogo orientamento abbiamo elencato i vantaggi del teatro.

Per poter "(ri)scoprire" la potenzialità del teatro abbiamo impegnato cuore e mente per realizzare

il teatro come un gioco,
un rituale
un avvenimento sociale.

Per poter interagire con il pubblico e come conseguenza dei vari percorsi di vita che intendevano affrancarci da ogni vincolo istituzionale, abbiamo deciso di "prendere la strada". Abbiamo fondato un collettivo artistico, chiamato, Ljud. Non sapendo molto di spettacoli per spazi aperti, guidati anche da un entusiasmo ed idealismo giovanile, abbiamo cominciato a girare il mondo con la nostra prima azione di strada, *L'Invasione*.

> Tutto è cominciato quando ci siamo incontrati per un caffè. Qualcuno ci ha illustrato l'dea di raccontare una invasione di alieni dal colore rosa– richiedenti asilo e provenienti da un altro universo. Volevano stabilire un contatto con noi terrestri per integrarsi nella nostra società anche se non avevano proprio idea di come comportarsi su questo pianeta.
> Nessuno si aspettava, che questa azione fiorisse nel modo in cui poi è avvenuto. L'abbiamo portata in giro per il mondo per interagire con una tale varietà di persone: i bielorussi, gli australiani, gli israeliani, gli iraniani, i coreani per menzionarne solo alcuni. Non sembra tutto fantastico?
> Beh, lo è....ma bisogna anche capire come sopravvivere al caos di varie culture e reazioni inaspettate, voli, imballaggi costanti, mattine presto, infinite verniciature, tensioni all'interno del gruppo e le lunghe assenze dalla vita "reale" di Lubiana. E soprattutto, bisogna capire perché si sta facendo tutto questo. [5]
>
> David Kraševec, *membro della Spedizione dell'Invasione* [6]

[5] Preso da una prima bozza di un articolo poi pubblicato come: '*Invazije [L'Invasione] 2011*', *Ana glasnica: Časopis za ulično umetnost*, December 2011, p. 3. (tradotto da Živa Petkovšek ed in italiano da Géza Pintér e Antonietta Fusco).

[6] Alcuni degli Alieni in rosa continuano ancora oggi, 11 anni dopo.

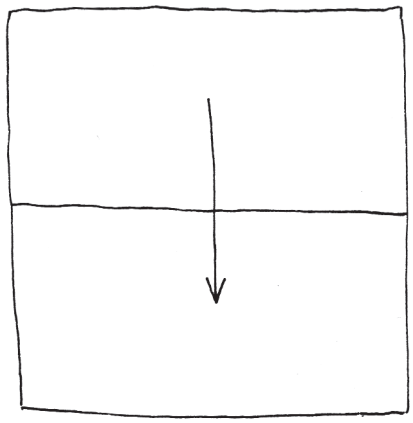
L'Invasione è stato il mio primo passo dal "*laboratorio*" di sala alla "*giungla*" degli spazi pubblici caotici, rumorosi, imprevedibili e travolgenti. Sia come direttrice che come attrice, mi sono confrontata di volta in volta con il fatto che i miei piani e le mie idee preliminari erano crollate di fronte a quello che la vita ci offriva. Quindi, mi sono fermata per definire la "Messa in scena", inseguendo le sottili sfumature e gli altri strumenti di perfezionamento utilizzati nel teatro al chiuso. Una diversa logica di comunicazione doveva essere richiesta a tutti noi – abbiamo imparato ad ascoltare.

Gentile lettore, a questo punto, vorrei riportarti alla metafora dei cerchi e dei quadrati. In quelle situazioni a cui io spesso associo dei quadrati e delle cornici, immagino un flusso di informazioni che corrono verso una singola direzione da un lato della cornice all'altro (vedi l'illustrazione).

Qualsiasi cosa succeda dentro la cornice sta per fornire delle informazioni a chi osserva, che invece sta fuori.

Come uno scienziato osserva un esperimento in un ambiente controllato. Uno studente che ascolta una lezione all'università. Uno spettatore che guarda uno spettacolo di un teatro classico.

Per semplificare possiamo chiamare questa sistemazione come:

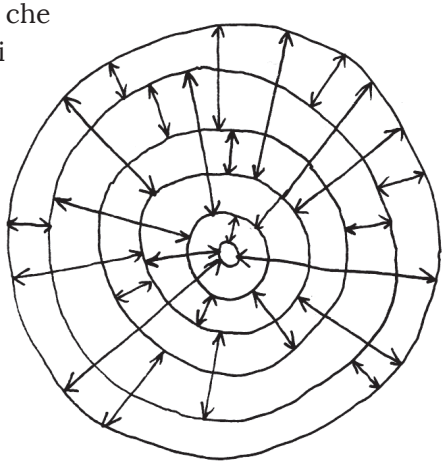


PRESENTAZIONE

Andando sempre più "lungo la strada", ci siamo confrontati con una situazione che è stata significativamente diversa da quella in sala. Senza muri intorno a noi per proteggerci dall'ambiente, il controllo su quello che gli spettatori vedono e sentono si è drasticamente ridotto. In assenza della quarta parete il confine tra noi e gli spettatori si è sfocato – il pubblico era attivo, la loro reazione la parte più preziosa e interessante di quello che stava succedendo. In altre parole, gli spettatori erano curiosi non solo di vedere noi, ma anche di osservare come reagivano di fronte agli alieni e alla loro provocazione.

Come si è già rilevato, una varietà di gruppi era coinvolta nello spettacolo di *L'Invasione*: gli alieni in rosa, i passanti sorpresi, gli spettatori del festival, adolescenti eccitati che hanno chiesto se gli alieni avessero il capitalismo sul loro pianeta e come lo avessero incontrato, un ragazzo ubriaco che offriva da bere birra, una ragazzina che gli insegnava come si legge il giornale, dei girovaghi e degli stravaganti che identificavano gli alieni come loro strani compagni "non appartenenti alla massa", e infine uno xenofobo arrabbiato che chiamava la polizia ...

Questa nuova e complessa situazione non funzionava più nel "quadrato" e nella logica della "presentazione" (come descritto sopra). Perciò, io e i miei colleghi abbiamo inventato un disegno schematico per raffigurare quello a cui facciamo riferimento come:



INTERAZIONE

Al contrario del quadrato, il diagramma dei “destinatari” illustra il flusso delle informazioni (visuali, verbali, audio, etc.) che sono:

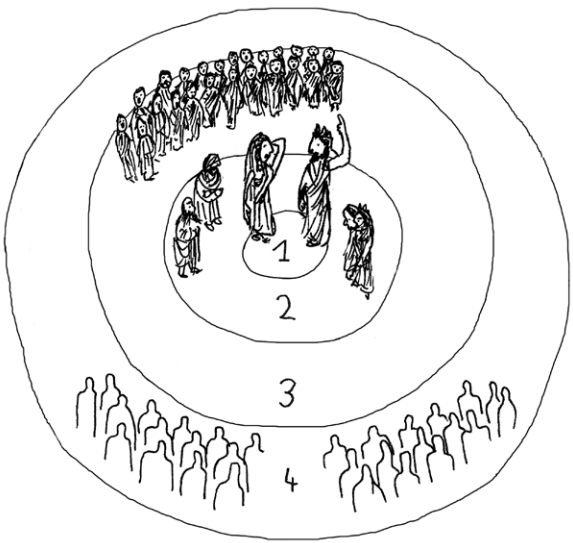
1. molteplici (includono i vari flussi separati di informazioni simultanee, dato che sono coinvolti più di due gruppi)
2. bi-direzionali (in ogni interazione l’informazione fluisce in ambedue le direzioni)

Come i pianeti si circondano della loro propria orbita, alcuni gruppi sono più vicini al “nucleo degli avvenimenti”, mentre altri sono disposti più lontano. Anche se la comprensione di quello che sta succedendo ed il livello di coinvolgimento può differire da un gruppo all’altro, tutti interagiscono in qualche modo.

Il flusso di informazioni all'interno delle interazioni può essere difficile da individuare e il contenuto che viene comunicato è impossibile da controllare. Tuttavia un nucleo comune di comunicazione – simboleggiato dall’occhio del toro sul diagramma “bersaglio” nella pagina precedente – si viene automaticamente a formare ogni qual volta un gruppo di persone viene coinvolto in un’azione fantasiosa, emotiva o fisica contemporaneamente.

Nelle fasi iniziali, il collettivo di Ljud concentrava i suoi interessi in particolare sul teatro fisico e interattivo negli spazi pubblici. Una gran parte del nostro lavoro ha preso ispirazione sia dalle origini rituali del teatro Europeo che da altre tradizioni teatrali ritrovate, come quella del Pansori coreano, del Teatro Balinese e del Butoh giapponese. I cerchi concentrici che noi cercavamo di costruire intorno ai nostri spettacoli erano ispirati anche da queste tradizioni e tecniche.

ANTICO TEATRO GRECO



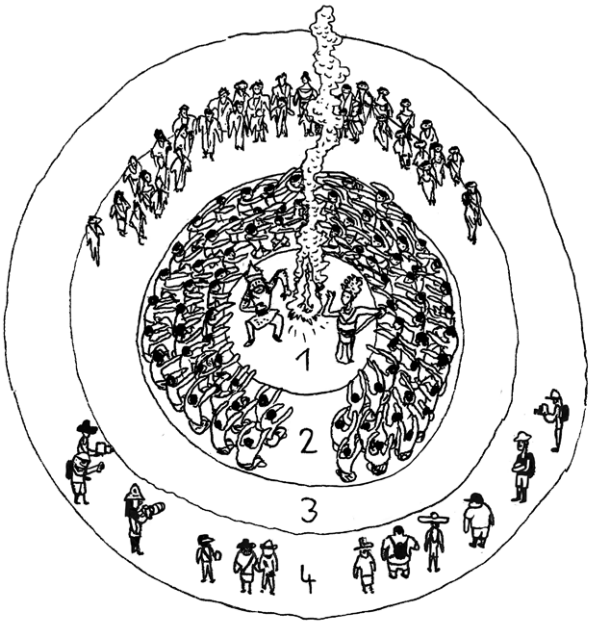
1 PROTAGONISTA & ANTAGONISTA
(stanno a simboleggiare due forze conflittuali)

2 ALTRI CARATTERI

3 CORO
(rappresentano gli abitanti della Polis, nelle fasi iniziali del teatro greco, probabilmente recitato dal pubblico stesso)

4 IL PUBBLICO

TEATRO / DANZA BALINESE[7]



1 SOLISTA, PRETE
(a volte recitando un episodio della mitologia Indu)

2 CORO
(gruppo di 50-150 uomini, ragazzi o ragazze giovani – dipende dalla danza)

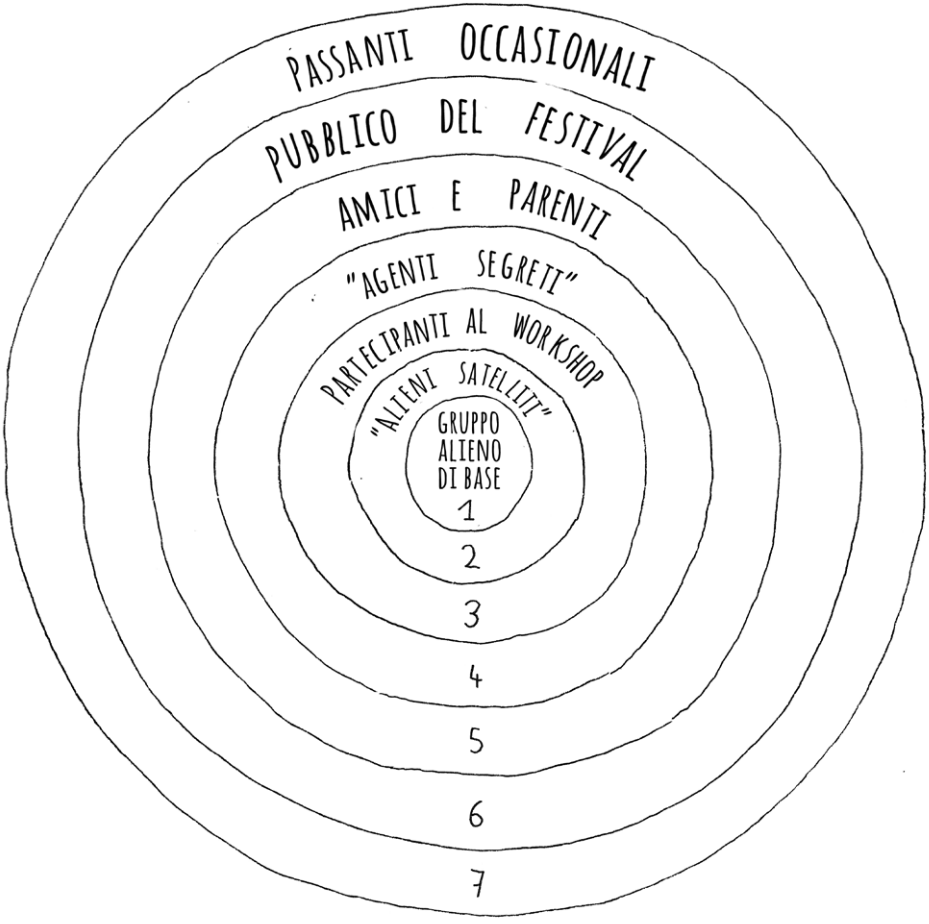
3 PUBBLICO LOCALE
(abituato alle storie locali e alle tradizioni, in alcuni momenti è solito cantare insieme allo spettacolo, ecc.)

4 TURISTI

---

[7] Le varie tradizioni di danza e teatro scoperti a Bali, hanno ispirato numerosi artisti occidentali nel secolo scorso, il primo di questi è stato Antonin Artaud che lo ha descritto nel suo libro, *Le Théâtre et son Double* (Il teatro e il suo doppio).
Nel gruppo di Ljud, eravamo particolarmente affascinati dal ruolo del coro (amatoriale) di un pubblico che attivamente partecipa agli spettacoli. Una simile forma di partecipazione attiva, anche se con un contenuto ed atmosfere molto diverse, si ritrova nella nostra tradizione occidentale, precisamente nella messa cattolica. In quel caso, la congregazione ha un ruolo attivo che è formalmente simile a quello di un coro: tutti si alzano, pregano e dicono "Amen!" nei momenti pertinenti. Un turista occidentale, capitato in chiesa solo per una rapida sbirciata, potrebbe non avere questa consapevolezza ed osservare la messa da una prospettiva molto diversa.

L'INVASIONE


PASSANTI OCCASIONALI
PUBBLICO DEL FESTIVAL
AMICI E PARENTI
"AGENTI SEGRETI"
PARTECIPANTI AL WORKSHOP
"ALIENI SATELLITI"
GRUPPO ALIENO DI BASE
1
2
3
4
5
6
7

1 Il nucleo di alieni necessario per suscitare un'Invasione

2 I cosiddetti "alieni satelliti" che si sono uniti a noi in tour ogni volta che potevano

3 I partecipanti ai laboratori – durante le nostre tounée organizziamo dei laboratori gratuiti per invogliare le persone locali ad esibirsi con noi

4 "Agenti segreti" – abbiamo chiesto ad alcuni abitanti del posto di mescolarsi con il nostro pubblico e sorprenderlo in certi momenti specifici con delle azioni prestabilite

5 Amici e familiari dei partecipanti ai laboratori venuti a vedere i loro cari esibirsi

6 Gli spettatori del festival venivano avvertiti a tempo debito per vedere l'azione teatrale

7 Passanti – come i turisti a Bali, che non avevano nessuna idea di quello che stava succedendo

---

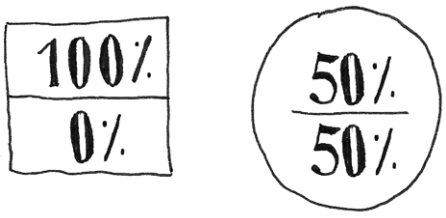
Sia l'impatto artistico che il così detto "messaggio" finale di ogni edizione dell'Invasione dipendeva da una sinergia di vari elementi: noi stessi, i partecipanti locali, la tipologia del festival o la località dove lo spettacolo si svolgeva, la copertura dei media, il clima socio-politico, ecc.

In Bielorussia gli alieni erano appesi al naso della statua di Lenin, dove è ancora considerato un eroe; a Szeged (Ungheria) hanno provocato reazioni xeno- e omofobe, dividendo il pubblico in due; in alcune città italiane e francesi gli alieni

erano visti semplicemente come un altro spettacolo di carnevale; quando si sono rinchiusi nello ZOO di Ljubljana, hanno sollevato problemi sull'imprigionamento; in Norvegia i bambini hanno provato ad insegnare gli alieni a non rubare; a Graz (Austria) gli spettatori hanno permesso alle creature in rosa di essere toccati e persino baciati, rivelando così la loro solitudine – un gentiluomo un po' più anziano ha anche portato un alieno a casa per fargli vedere l' album fotografico di famiglia.

Ma se il contenuto artistico si rivela attraverso l'interazione al posto della presentazione, se la reazione e le proposte dello spettatore-attivo sono le parti più interessanti di tutto ciò, chi è il creatore attuale del lavoro artistico – l'artista o il pubblico?

Supponiamo che, per il bene della discussione, le due parti siano responsabili e che diano un contributo comune al risultato finale– sia un messaggio o un contenuto dell'opera d'arte – e che il contributo sia condiviso al cinquanta per cento tra le due parti, in contrasto con la proporzione di cento-zero della "presentazione" nel teatro drammatico convenzionale.



Certamente, questa super-semplificazione è troppo semplice per essere valida. C'è e ci deve essere una differenza nel grado di responsabilità nato dall'artista che ha preso l'iniziativa di un evento e gli spettatori che sono invitati dagli artisti a farne parte. Anche in un'interazione estremamente aperta in cui il pubblico è lontano dall'essere soltanto il "voyeur" ed ha una diretta influenza sul suo

risultato, di conseguenza determinando così l'andamento dello spettacolo, ancora il carico di responsabilità poggia fondamentalmente sulle spalle degli attori.

Inoltre, altri fattori devono essere presi in considerazione: persino nel contesto classico, uno spettatore, un lettore o un ascoltatore sicuramente influenzano la recezione di un opera d'arte attraverso la loro interpretazione, pregressa conoscenza ed esperienza, ma anche attraverso la loro presenza fisica (almeno nel caso del teatro).[8] É evidente che anche in un teatro convenzionale, l'informazione fluisce anche nella direzione opposta, piuttosto che solo in una singola direzione, dal palco alla platea. Gli attori sul palco percepiscono l'atmosfera creatasi nell'auditorio, a volte sono essi stessi ad aspettare che una risata termini prima di andare avanti con i loro versi, per poi tornare allo stesso modo ad irritarsi dal russare o tossire forte gli spettatori.

Tenendo conto di tutto ciò, potremmo allora modificare la proporzione delle responsabilità. Per esempio:

[8] Qualche teoretico dell'arte (performativa) si spingerebbe oltre ed affermerebbe non solo che il pubblico "influenza" la ricezione, ma anche che il pubblico "è" la ricezione. Da questo punto di vista diventa impossibile controllare il contenuto da comunicare al destinatario – anche nel caso del teatro drammatico convenzionale.

Oppure così: $\frac{73\%}{27\%}$ o: $\frac{68\%}{32\%}$ o: $\frac{78.16\%}{21.84\%}$

Tuttavia, senza dare importanza ai numeri precisi, c'è una differenza chiara nei due casi discussi. Nel caso del teatro interattivo negli spazi aperti il grado d'influenza diretta che l'artista desidera per il suo pubblico nell'opera d'arte finale è maggiore che nel caso del teatro di sala.[9] Questa influenza comprende entrambi i livelli, sia la recezione che la (co-)creazione del contenuto artistico.

Nel caso dell'arte partecipatoria, il ruolo dell'artista non è più solamente presentare un certo contenuto (da analizzare, giudicare, mostrare, esprimere, spiegare ed insegnare), ma facilitare un'esperienza alla quale tutti e due, sia il pubblico che l'artista, possono prendere parte.

---

[9] Quando facciamo riferimento al teatro di sala, io ho in mente lo spettacolo convenzionale negli edifici teatrali nazionali. Tante altre tradizioni performative si svolgono negli stessi o in simili edifici: teatro d'improvvisazione, danza contemporanea, clownerie, nuovo circo, teatro di figura, per menzionarne alcune. Similmente ai teatri interattivi negli spazi aperti queste tradizioni usano modelli di coinvolgimento del pubblico che differiscono notevolmente dal modello del teatro drammatico.
Dall'altro canto, si possono trovare degli spettacoli creati con il modello del teatro drammatico, ma presentati fuori dalla sala (a volte teletrasportati direttamente da un edificio teatrale su un palco enorme allestito sulla piazza centrale di una città).
Certamente, ci sono tante sfumature nel mezzo ed altre ancora su dove potremmo tracciare la linea. Per esempio, uno potrebbe "misurare" quanto lo spettacolo viene improvvisato, oppure quanto il suo percorso dipenda dalla partecipazione di un pubblico attivo. Tuttavia, per l'esigenza di questo libro una suddivisione semplificata sarà sufficiente.

3
L'ARTE DI STARE INSIEME
(CO-SCRITTO CON SAMO OLEAMI)

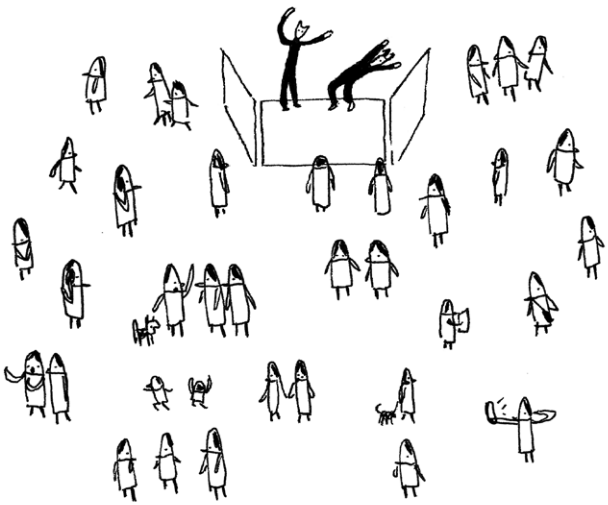
"Come spettatore in un teatro di sala, guardi gli attori sia con gli occhi di un uccello che con quelli di un verme". Da quando i teatri al chiuso venivano costruiti in modo tale da migliorare sia la veduta dall'alto (balconata) che dalla platea, queste parole di Goro Osojnik possono essere prese letteralmente e metaforicamente. Proprio come Gulliver che non si è apparentato mai con alcuno, tu, come spettatore, non ti saresti mai unito al mondo dello spettacolo degli attori. Probabilmente lo considererai sempre come una cosa più piccola o più grande di te. Che tu sia un critico o un ammiratore, un Dio distante che sceglie i destini di altre persone oppure una lumaca adorante gli attori come delle divinità desiderando di essere al loro posto. "Mentre in strada incontri sempre l'attore occhi negli occhi, ad un livello umano," direbbe Goro.[10]

---

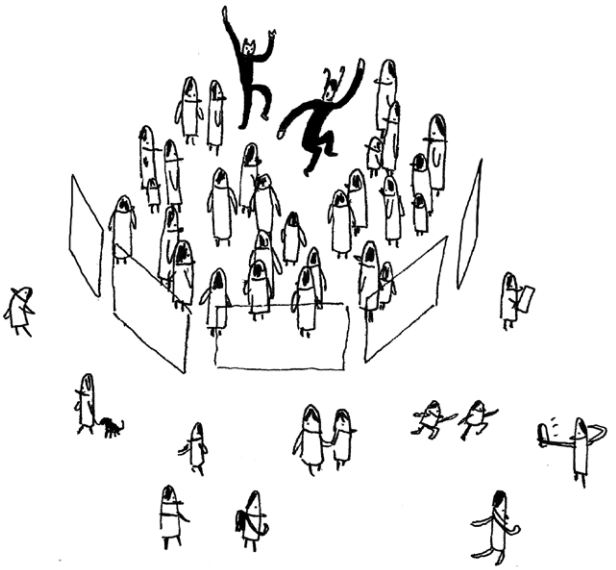
[10] Citato a memoria. Goro Osojnik è uno dei pionieri degli spettacoli di strada in Slovenia. E' attivo come attore, autore e direttore; è uno dei membri fondatori del teatro Ana Monro e direttore del festival di teatro di strada Ana Desetnica.

Per strada il palco non finisce là dove comincia il pubblico; finisce là dove finisce il pubblico.

Le strategie artistiche del teatro drammatico convenzionale sollevano una barriera tra attore e pubblico, creando divisione invece che unità. Se gli attori di strada creano una quarta parete, si isolano dal pubblico come puoi vedere sotto ...



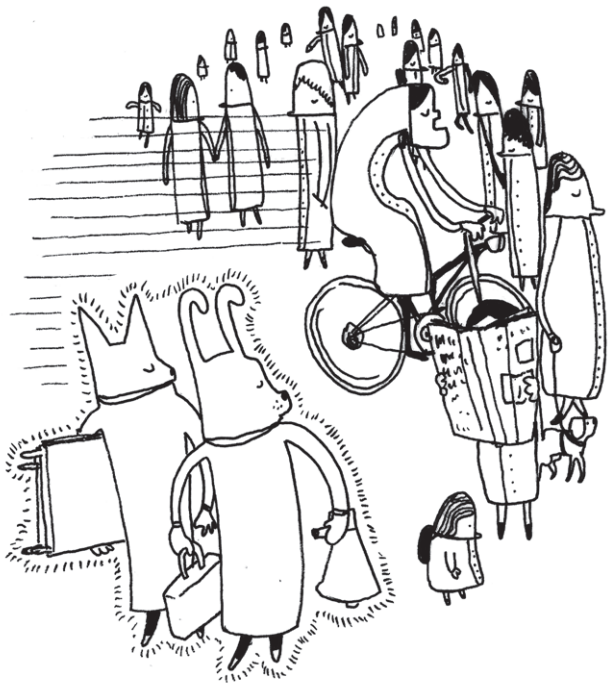
... ma di fatto dovrebbero isolare il pubblico dall'ambiente della strada, coinvolgendo gli spettatori dentro l'organismo dello spettacolo:



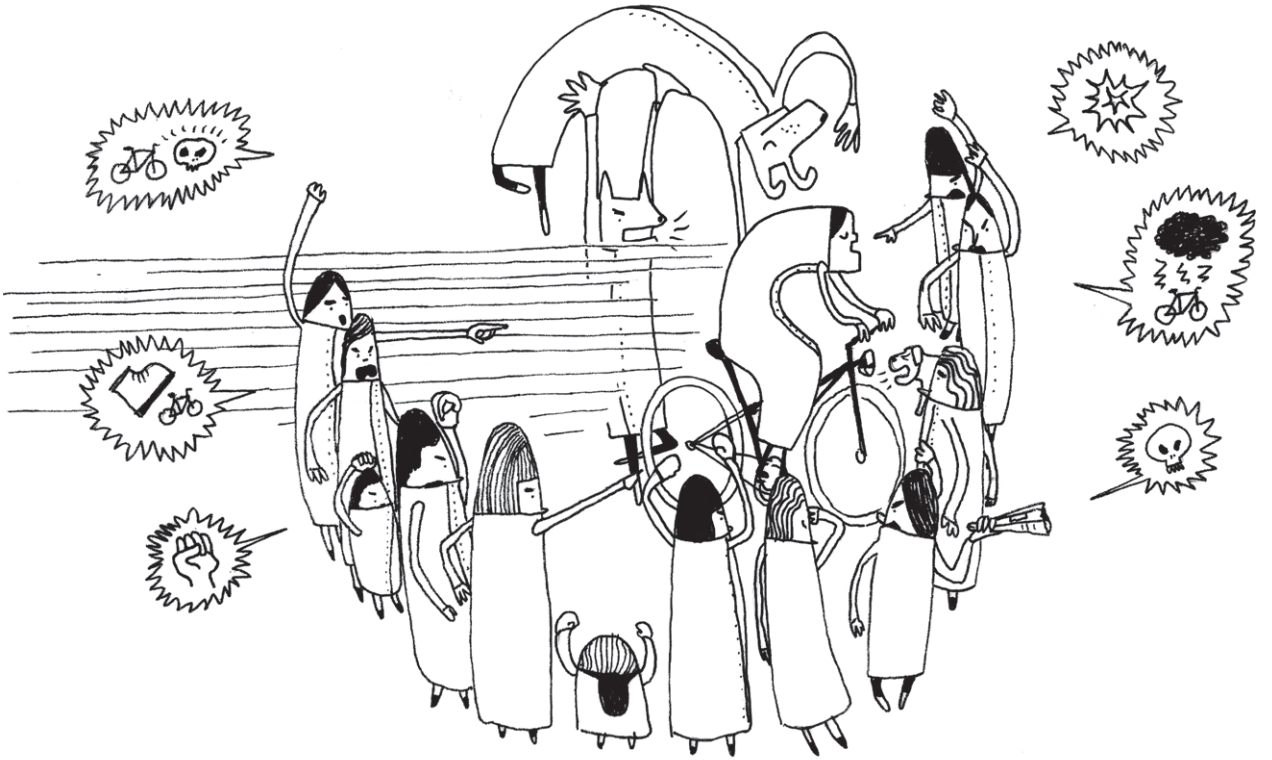
Al contrario degli attori di teatro, che fingono di non essere attori su un palco, gli attori di strada non devono fingere di non essere in strada. Non devono fingere neanche che il pubblico non sia lì; quello che devono fare è invitare gli spettatori dentro l'azione.

Più le persone guardano l'atto, più investono in esso, più questo li rende disposti a immergersi nella narrazione, il che a sua volta rende più divertenti gli scontri con l'ambiente. La conoscenza condivisa crea una comunità temporanea di membri del pubblico durante lo spettacolo- sono quelli "coinvolti nel gioco".

Mentre un ciclista attraversa la città non attira molta attenzione ...



... lo stesso ciclista che attraversa lo stesso luogo dopo che si è trasformato in un "palco" improvvisato e si è stabilita una comunità temporanea, potrebbe persino provocare una rivolta (riot).



ČER

4. julij 2013 - 24

IL TRAFFICO FERMATO DA UNO SPETTACOLO FOLLE.

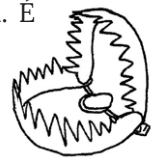
Uno spettacolo davvero insolito, interpretato dai clown cileni Murmuyo e Metrayeta, che ha fatto sì che gli spettatori e i passanti occasionali si siano sganasciati dalle risate, provocando esplosioni di rabbia o almeno scontento tra gli autisti, bersaglio della satira, a tratti anche assurda performance. Le loro follie, durate un'ora, hanno causato ingorghi in tutto il centro città. Durante la loro performance, sono rotolati per strada e saltato intorno alla rotonda nella piazza principale, fermato auto, saltativi dentro, addirittura "rubato" qualcosa per un breve secondo o tirato fuori qualche passeggero da alcune auto, si sono seduti dietro i conducenti di scooter e girato in tondo con loro, e ogni tanto colpito qualcuno sul casco, corteggiato le ragazze, arrampicati sugli autobus e altro ancora, e per finire, sono stati anche arrestati dalla polizia. Un autista cupo, che evidentemente non trovava le loro follie così divertenti, è stato fischiato dal pubblico, e il poliziotto e la poliziotta che erano arrivati sulla scena in modo sorprendentemente veloce hanno ricevuto la stessa accoglienza ma, dopo una discussione con gli organizzatori, non hanno agito indipendentemente dal caos nella rotatoria. Scioccante, esilarante, pazzo e inimmaginabile.[11]

[11] Citazione da un articolo di giornale: 'Nori performance ustavil promet' [La presentazione folle ha fermato il traffico], Večer, 4 . July 2013, p . 24 . (Tradotto da Sunčan Stone ed in italiano da Géza Pintér e Antonietta Fusco)

In strada il pubblico e gli attori sono interdipendenti – tutti e due hanno bisogno l'uno dell'altro allo scopo di esser capaci di muoversi insieme dalla strada verso lo spazio del teatro (di strada).

Gli attori guidano il pubblico e il pubblico li dovrebbe seguire attivamente e con gioia, bisogna cioè porre particolare attenzione nell'assicurarsi che il pubblico segua davvero, dandogli il tempo di avvicinarsi e stare insieme.

TRAPPOLA
Troppe informazioni narrative/di testo, raccontate troppo velocemente possono lasciare il pubblico confuso. Il pubblico di strada spesso non è in grado di capire tutte le parole dette, a meno di non avere il lusso di poter digerire tutto quello sentito senza essere distratti. É anche abbastanza comune che gli spettatori raggiungano il pubblico o/e che lascino lo spettacolo di strada a metà, cosa che rende ancora più difficile seguire storie dettagliate.



Per strada l'attenzione si pone sul *che cosa* sta succedendo e *dove* piuttosto che sul *perché* (retroscena, motivazione interna del protagonista). O, come dice Craig Weston:

"Per strada tu non sei un dottore perché il tuo carattere ha una pre-storia, che include un background di classe media, una laurea, un ufficio e un'infermiera con cui inganni tua moglie; per strada sei un dottore perché indossi una giacca bianca." [12]

Siccome gli spazi pubblici non hanno come scopo quello di essere utilizzati per finalità artistiche, l'artista di strada, insieme a tutti gli altri "utenti", deve "trattare" lo spazio come se fosse un luogo artistico (o semplicemente un posto per la narrazione di eventi fittizi). L'imprevedibilità dell'ambiente pubblico spinge gli artisti a rispondere ed adattarsi ad esso, prendendo le cose come vengono e respirando con l'ambiente circostante. Perciò strumenti essenziali per qualsiasi attore di strada sono l'improvvisazione e l'interazione .

Ciò che gli attori e gli spettatori hanno in comune è il *qui e ora* – cioè la condivisione dello stesso spazio nello stesso tempo. Condividono anche altre cose come la lingua, i valori culturali, il tipo di humor, ma ciò che è più sicuro è che se si avvicinano abbastanza, inevitabilmente si toccheranno e se si guarderanno, inevitabilmente si creerà tra loro un contatto con gli occhi.

Il contatto con gli occhi è uno dei mezzi più potenti d'interazione. Mantenendo questo tipo di contatto con qualcuno, si può creare una straordinaria intimità, rivelatoria, rassicurante esperienza che può anche creare fiducia e legami. La sensazione di compresenza – non necessariamente al livello di una condivisione reciproca di intenti o sentimenti, ma il semplice senso di co-esistenza con gli altri nello stesso spazio e tempo sembra essere un prerequisito per lo spettacolo di strada che si svolgerà successivamente nelle condizioni date in una strada trafficata.

---

[12] Citato a memoria. Craig Weston è un performer di strada, pedagogo e autore, un co-fondatore dei The Primitives (Belgium), una compagnia teatrale dedita a portare teatro ad un pubblico più ampio, che ha visitato il mondo negli ultimi 20 anni.

Personalmente mi spingerei fino a dire che questo contatto umano fondamentale tra attori e spettatori è una pre-condizione e nello stesso tempo un messaggio universale nonché il più profondo per ogni spettacolo di strada.

Il regista teatrale Renzo Vescovi lo ha descritto in questo modo: "Sei allora in una sorta di grado zero in cui quello che hai davanti vale come esperienza umana sintetica; per dirla con Eliot, lui (il pubblico) sa che gli esseri umani nascono, vivono, si amano, è la conoscenza elementare dei sentimenti. {...} La tecnica di cultura viene saltata perché qui c'è l'elementarità dei sentimenti e con questo candore ti rivolgi all'anima dello spettatore..." [13]

[13] Citato da una tesi mai pubblicata di Alessandra Proietti del 15 maggio di 2002. Renzo Vescovi è stato un direttore teatrale, il fondatore e direttore artistico del TTB TTB Teatro tascabile di Bergamo – Accademia delle Forme Sceniche dal 1973 fino alla sua morte nel 2005. Il TTB è un teatro di gruppo situato a Bergamo, che ha fatto spettacoli per spazi aperti in tutto il mondo per più di 45 anni (membro del partenariato RIOTE 2).

ESERCIZI

Cammina a piedi in una strada frequentata: prova a creare un contatto con gli occhi di tutti coloro che ti passano vicino. Non tenerli fissi troppo a lungo perché potrebbe dare fastidio, piuttosto entra in contatto con un'altra persona.

Ascolta ciò che accade dentro di te e la reazione delle persone.

Prova a sorridere mentre fai l'esercizio. Prova a far passare un amichevole rassicurante messaggio mostrando che la tua intenzione è inoffensiva, che è un gioco e non sei un folle.

Prova con gli occhi ad aggiungere parole o dei gesti dicendo "Ciao!", "Buona giornata!", salutando con le mani o toglienti il cappello, che sono i movimenti classici e se hai qualsiasi altra proposta, prova a farla.

4
LA CHIAVE

Nel teatro drammatico convenzionale la distinzione tra spettacolo teatrale e realtà è molta chiara. Tuttavia, una volta che lasciamo l'edificio teatrale la distinzione tra ciò che è fittizio e vita quotidiana diventa sfocata. Quindi, come possono gli attori assicurare che il pubblico salirà "a bordo" e parteciperà alla storia o al contesto immaginario che loro propongono? Inoltre, come possono gli attori far sì che gli spettatori accettino il ruolo che è stato assegnato loro?

Un attore di strada, chiamiamolo Giovanni, non finge durante il suo spettacolo di non essere in strada o che non ci sia pubblico intorno a lui, certamente non si comporta allo stesso modo che nella vita quotidiana e non attraversa la città come è solito fare. Lui interpreta in maniera creativa la situazione in strada e vi porta uno speciale tipo di realtà. Questo cambio di realtà è spesso raggiunto attraverso un personaggio che l'attore recita, quindi potremmo dire che finge di non essere Giovanni ma "un pirata che sta cercando la sua nave perduta". Ma il cambio di realtà può anche avvenire con una modalità diversa, fingendo che la stessa strada sia qualcosa di diverso.

Per esempio, nello spettacolo di Ljud, *Streetwalker, open air ready-made gallery* Giovanni non finge di essere qualcun'altro, ma immagina di essere in una

galleria d'arte contemporanea e che i vari elementi dell'ambiente di strada di cui è circondato siano opere d'arte.[14]

Un intervento teatrale in spazi aperti non necessariamente deve avere la forma di uno "show teatrale". Può anche prendere quella di un'invasione di alieni, un set cinematografico, una campagna promozionale per un prodotto inesistente, una dimostrazione per il supporto dei diritti delle renne, un funerale o un matrimonio immaginario.

A tal proposito, trovo utile vedere uno spettacolo di strada come se fosse un gioco nel senso di "giocare insieme" (game) piuttosto che uno spettacolo di teatro. Perciò, il pubblico deve sapere di cosa tratta il gioco e che quali sono le "regole" in modo da poter giocare. Per una comprensione più semplice chiamerò questa conoscenza, questo "sistema di regole", la "chiave del gioco". Per arrivare a questa "chiave", l'attore dà al pubblico l'opportunità di interpretare l'ambiente di strada intorno a loro da una prospettiva nuova. Questa "chiave" apre le porte ad una realtà parallela e il pubblico può aggiungersi al "cerchio magico del gioco"[15]. La "chiave" sostituisce la convenzione drammatica riconosciuta che solitamente regola la percezione di quello che fa o no parte di uno spettacolo teatrale. Questo dà un significato nuovo agli attori, alle loro azioni e alle circostanze come pure ri-definisce il concetto di spettatori.

---

[14] *Streetwalker, open air ready-made gallery* [Passante, galleria d'arte all'aperto di oggetti ready-made] è un progetto di Ljud che si sviluppa dal concetto di arte "ready-made" cioè già fatta, utilizzando elementi esistenti della vita quotidiana trovati in città e trasformandoli in opere d'arte col semplice atto di nominarli, dandogli il valore di concetti artistici e costruendovi intorno il contesto di una galleria d'arte moderna. La prima edizione del progetto è avvenuta nel 2010 per poi essere presentata in tutto il mondo.

[15] "Il cerchio magico del gioco" è un termine da Homo Ludens, scritto nel 1938 dallo storiografo e teorico culturale olandese Johan Huizinga. Il libro discute l'importanza dell'elemento del gioco (play) nella cultura e nella società e rappresenta una parte significativa nella storia dello studio del gioco.

Mentre visitavo un festival artistico all'aperto alcuni anni fa, mi sono imbattuta in una "cappella" improvvisata che era stata eretta in mezzo ad un campo. Ero incuriosita dall'insegna Cappella dell'Amore che era scritta sull'ingresso e da tutte le persone che vi si riversavano, così mi sono unita a loro. Appena entrata, mi hanno lanciato addosso un abito da sposa, così io sarei stata la sposa del giorno. Mi hanno dato dei fiori, mi hanno fatto i complimenti e ho cominciato ad avanzare - completamente ignara di ciò che stava per accadere. Il pubblico era in piedi su entrambi i lati e tutti facevano la loro parte. Uno sposo mi stava aspettando alla fine del corridoio - lui era innocente in tutta la faccenda come me - e fummo sposati da un vicario. La gente cantava e festeggiava, tutti erano dello stesso buon umore. Così, mi sono "sposata" con un perfetto sconosciuto nella Cappella dell'Amore.

Sarah Peterkin, membro del pubblico[16]

[16] Sarah Peterkin mentre visitava la *Chapel of Love* che era parte del Lost Vagueness, teatro di cabaret al festival di Glastonbury. Sarah Peterkin è la direttrice del Rural Touring Service di Take Art, organizzazione dedicata a diffondere l'arte nei villaggi, nelle città e nelle comunità rurali della regione di Somerset, Regno Unito (membro del partenariato RIOTE 2).

Nello spettacolo *L'Invasione*, presentato nel capitolo 2, la chiave per giocare potrebbe essere descritta come "Giochiamo ad alieni e terrestri!" Nel nostro caso gli alieni erano amichevoli ma non familiari con le regole di comportamento sul pianeta Terra. Vogliono però imparare ed assimilarli. Il ruolo del pubblico – come terrestri – è stato quello di insegnargli ed accettarli.

Una chiave chiaramente definita e comunicata permette al pubblico di entrare nel gioco.

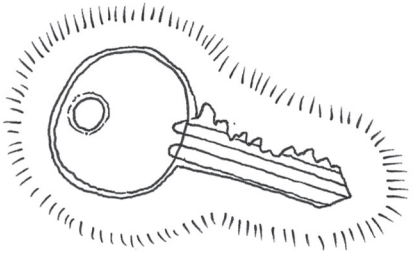
I passanti che si uniscono agli spettatori in una fase successiva potrebbero in un primo momento chiedersi cosa sta succedendo, ma non appena capiranno la chiave, capiranno cosa sta succedendo. Così anche loro sarebbero stati assorbiti nel gioco e uniti con il resto del gruppo. Ad un certo punto qualche spettatore forse prende anche iniziativa (e la chiave) e sostiene "la realtà parallela del gioco che si svolge" con proprie idee, con commenti e storie inventate, conducendo i ruoli loro assegnati.

Le chiavi possono essere tante e tante idee nascono quando si improvvisa in strada o quando si prepara un nuovo spettacolo per spazi aperti. Ma mentre le chiavi a più strati sono benvenute in una situazione di teatro di sala, arricchendo lo spettacolo e consentendo una lettura molteplice della presentazione teatrale, un mazzo di chiavi diversi è più probabile che conduca solo a confusione se applicato al contesto di strada.

TRAPPOLA

Ti sei mai trovato davanti ad una porta chiusa con un gran mazzo di chiavi tra le mani, non sapendo quale di quelle sia quella giusta? É così che si sente il pubblico di uno spettacolo interattivo quando un attore li ha guidati in un'interazione che però fallisce a causa delle troppe informazioni o dell'informazione non chiara, confusa o, ancora peggio, contradittoria con se stessa.

Considera che il pubblico di strada forse non aveva programmato di entrare in uno spettacolo di strada. E una volta che vi ci sono imbattuti, gli spettatori si ritrovano a non sapere chiaramente come comportarsi. Offrire molte chiavi potrebbe significare alienazione per l'attore e confusione per il pubblico. Quindi, una volta che hai deciso per una chiave singola, una chiave che funziona per te, sei già a metà strada.



Una delle ricette per trovare una chiave semplice ad uno spettacolo di strada viene da Sergi Estebanell, un attore, direttore e mentore che spesso ha incrociato le sue strade con Ljud.[17] Come Sergi ha suggerito, gli attori in cerca di una chiave potrebbero trovarla rispondendo alle seguenti domande:

1. Chi siamo noi?
2. Qual è la nostra missione?
3. Come siamo organizzati?

La risposta per la prima e per la seconda domanda determina la decisione sui costumi, sugli oggetti e sull'atteggiamento di base degli attori verso un ambiente. Queste sono anche le domande che il pubblico e i passeggeri si chiederanno da subito quando cominciano a guardare uno spettacolo di strada.

Nel caso di *Kamchàtka*[18], un ben conosciuto spettacolo di strada di cui Sergi fa parte, le due risposte potrebbero essere:

---

[17] Sergi Estebanell è un direttore, produttore e attore, attivo in varie compagnie come specialista di teatro di strada e spettacoli di site-specific. E' anche un clown sperimentato e un insegnante e mentore del teatro di strada attivo in tutta Europa.

[18] Kamchàtka è un collettivo artistico di diverse nazionalità e discipline. Nel 2006 ha cominciato ad allenarsi intensamente con delle improvvisazioni di gruppo di strada trattando il tema dell'immigrazione, sotto la direzione artistica di Adrian Schvarzstein. Nel 2007 ha presentato lo spettacolo "*Kamchàtka*" per la prima volta, uno spettacolo che da allora è diventato un successo internazionale.

1. Chi sono loro? Stranieri dal Kamchatka

2. Qual è la loro missione? Cercare una nuova casa.

Una chiave del genere implica che il pubblico "gioca il ruolo" della popolazione locale, reagendo ai nuovi arrivati che stanno girovagando insensatamente con delle valige in mano contenenti tutti i loro beni mentre cercano i loro familiari persi, senza sapere a chi rivolgersi.

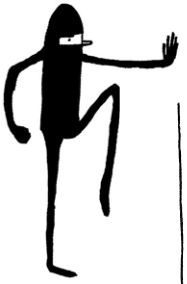
Uno può immaginare uno spettacolo di strada in cui il pubblico potrebbe "recitare il ruolo" di "pubblico di sala": loro potrebbero diventare "un pubblico teatrale", "un pubblico di opera", "un pubblico di circo" o "un pubblico di cabaret".

In simili casi, le risposte alle due domande potrebbero essere (per esempio):

1. Chi sono loro? Due fachiri in pensione

2. Qual è la loro missione? Guadagnare abbastanza soldi per comprare un elefante nuovo .

Subito dopo che i passeggeri accidentali si fermano nelle loro vie di ogni giorno e cominciano a formare un pubblico per uno spettacolo di strada, il loro ruolo, la loro attenzione e il loro status nell'ambiente di strada cambia – assumono il ruolo del pubblico che lo spettacolo gli ha concesso.



ESERCIZIO

Trova almeno tre possibili risposte alle domande di Sergi e prova ad immaginare come dovrebbe essere uno spettacolo di strada.

1. Noi siamo .....

   la nostra missione è .....

2. Noi siamo .....

   la nostra missione è .....

3. Noi siamo .....

   la nostra missione è .....

Adesso scegline una, esci e gioca!

P.S.: I nerd e i lettori esperti potrebbero desiderare di eseguire una parte aggiuntiva dell'esercizio e trovare 3 risposte alle domande di Sergi che pensi NON funzioneranno bene in uno spazio pubblico.
Come sicuramente avrai già notato, alcune missioni rendono più difficile agli attori lo stabilire un contatto con i passanti rispetto ad altre. Per esempio, nascondersi alle persone, essere aggressivi nei loro confronti o (probabilmente il più difficile) essere indifferenti alle persone intorno, si oppone all'obiettivo dell'attore di formare un pubblico con una ricerca comune. Tuttavia, credo che utilizzando la giusta dose di umorismo, una chiara recitazione virtuosistica e un intelligente "doppio gioco" di regia, anche questi potrebbero in qualche modo essere messi a segno.

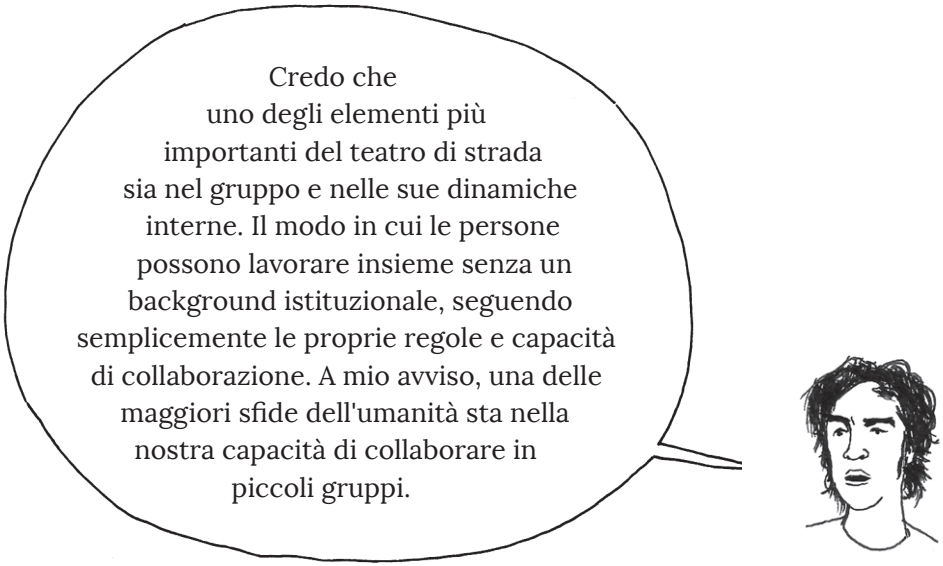
La terza domanda che Sergi pone, cioè "Come siamo organizzati?", si riferisce ad una questione che forse è interessante solo per gli attori, dal momento che non è qualcosa a cui il pubblico darà importanza durante lo spettacolo. Come gli artisti comunicano e lavorano insieme durante un atto (così come prima e dopo) è una questione cruciale che deve essere risolta da qualsiasi collettivo di arti performative, soprattutto perché questa domanda ha implicazioni pratiche, strategiche e talvolta anche politiche.

Due risposte fondamentali a questa domanda si possono trovare nella storia politica del XX secolo: la democrazia e la dittatura. Nel caso di una dittatura, uno degli artisti decide a nome dell'intero gruppo e segnala le sue decisioni agli altri in modo che l'azione di ognuno possa continuare in una direzione comune. La regia democratica, invece, è un modello raro non solo nella vita reale ma anche nel teatro. Tuttavia, ci sono alcuni gruppi, come ad esempio il Kamchàtka, che la pratica. In questo modo tutti gli artisti hanno gli stessi diritti quando si tratta di iniziare o terminare un'azione all'interno di uno spettacolo; ciò significa anche che la responsabilità del processo decisionale è equamente condivisa all'interno del gruppo.

Naturalmente, esiste una vasta gamma di possibili organizzazioni intermedie tra questi due estremi; probabilmente ce ne sono tante quanti sono gli spettacoli. Tuttavia, qualche tipo di regole o linee guida devono essere concordate prima di iniziare il gioco. Attraverso anni di pratica, un gruppo di strada di successo di solito sviluppa il proprio autentico "modo di funzionare" in strada, che prende in considerazione le personalità individuali e le potenzialità di tutti i suoi membri.

Anche se il pubblico potrebbe non esserne coscientemente consapevole, l'organizzazione interna verrà notata e influenzerà in modo significativo

l'atmosfera, il contenuto e persino il "messaggio" finale della performance; alcune idee, i contenuti e gli obiettivi prenderanno vita con maggiore successo in uno specifico modello di organizzazione interna.



Géza Pintér, performer[19]

[19] Géza Pintér è un attore e organizzatore teatrale. Attualmente è membro di Control Studio Association (con sede a Dunaszekcső, Ungheria) ed è coordinatore del partenariato RIOTE 2. Ha lavorato col Teatro Nucleo (IT), con Antagon Aktion Theatre (DE) e col TTB Teatro tascabile di Bergamo (IT).

5
QUATTRO PASSI VERSO UNO SPETTACOLO DI STRADA

Nel capitolo precedente abbiamo introdotto la metafora di una chiave speciale che permette al pubblico di entrare nel cosiddetto "cerchio magico del gioco"; una chiave che deve essere chiara e facile da comunicare. Potremmo chiamare questa chiave il CHE COSA dello spettacolo - come in: *Qual è il gioco a cui stiamo giocando*? Ora ci concentreremo sul COME - *il modo in cui questo gioco viene giocato con il pubblico.*

Affinché sia possibile "diffondere" la chiave in modo efficiente in un ambiente stradale turbolento, i miei colleghi di Ljud ed io abbiamo progettato un protocollo semplice (naturalmente, questa è solo una delle tante opzioni):

QUATTRO PASSI VERSO UNO SPETTACOLO DI STRADA:

STEP 1: FAI ATTENZIONE!

STEP 2: INTRODUCI IL GIOCO

STEP 3: GIOCA COL PUBBLICO

STEP 4: LASCIA CHE IL PUBBLICO PRENDA IL SOPRAVVENTO

Dato che non esiste una convenzione universale che specifichi come gli spettacoli possano appropriarsi degli spazi pubblici e dato che questi sono normalmente utilizzati per altri scopi (come lo spostamento da A a B, lo shopping, il lavoro, le passeggiate, ecc.) i bisogni dello spettacolo devono essere in qualche modo negoziati con gli altri utenti dello spazio. Se sei un artista di strada, il tuo primo passo sarà quello di far capire alle persone che tu sei lì.

STEP 1: FAI ATTENZIONE!

Un modo per attirare l'attenzione in un ambiente affollato e caotico è quello di sorprendere la gente apparendo dove meno ci si aspetta (sul tetto di un grattacielo, salendo da un bidone della spazzatura o saltando da un elicottero).

L'elemento di sorpresa fa anche reagire spontaneamente, al di fuori dei modelli di comportamento prestabiliti e delle aspettative su cosa è o dovrebbe essere l'arte e come si dovrebbe reagire ad essa.

Un altro modo di attirare l'attenzione in un ambiente stradale affollato potrebbe essere attraverso un'immagine che è in estremo contrasto con tutto ciò che la circonda. Attraverso una forma e/o un colore distintivo e inaspettato.

Un'altra possibilità (come nel caso della *Kamchàtka* - le persone con le valigie, descritte nel capitolo precedente) consiste nell'apparire come un gruppo uniforme - ad esempio, se più artisti indossano gli stessi costumi o uniformi simili per forma e colore.

I misure

Alcuni dicono che le misure contano e, dopo aver visto le gigantesche marionette di Royal de Luxe e le loro difficoltà ad essere manovrate nella Trafalgar Square di Londra, non potrei essere più d'accordo.[20]

[20] Royal de Luxe è un'iconica compagnia francese di teatro di strada guidata da Jean-Luc Courcoult, fondata nel 1979. Nel maggio 2006 il loro enorme elefante meccanico e una gigantesca marionetta con le sembianze di una ragazza ha attirato una folla incredibile in quanto il più grande pezzo di teatro libero mai messo in scena a Londra. Numerosi lampioni e semafori dovevano essere rimossi per permettere all'elefante di attraversare la città...

Un altro modo per attirare l'attenzione sarebbe quello di avere un ritmo diverso rispetto agli altri utenti dello spazio pubblico - esempio: spostandosi in un'area pubblica ad un ritmo

p i ù l e n t o

o

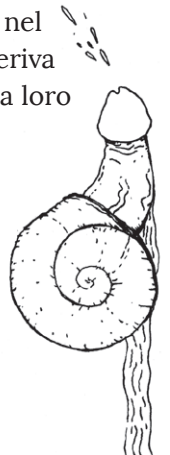
più veloce

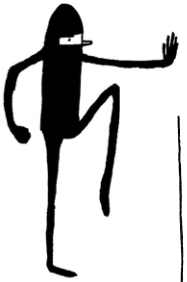
rispetto all'ambiente.

Un gruppo uniforme che si muove al rallentatore o immobile e che improvvisamente si muove molto rapidamente con uno slancio di energia sono due delle tante "strategie ritmiche" spesso utilizzate dagli artisti di strada.

Naturalmente, **ESSERE MOLTO RUMOROSO** può anche essere molto utile, come qualsiasi orchestra di strada può dirvi.

Comportarsi in modo inappropriato è un'altra strategia che noi di Ljud troviamo sempre divertente e non possiamo farne a meno. Fare jogging nudo per la città, "rubare" il berretto di un poliziotto, bloccare il traffico, o leccare il gelato di qualcuno sono provocazioni innocue che, se eseguite nel modo giusto, possono provocare risate, rilassare la tensione che deriva dai tabù o semplicemente distogliere per un attimo i passanti dalla loro "zombie routine" quotidiana.





ESERCIZIO

Vai in uno spazio pubblico e presta attenzione.

1 . Prima di tutto, prova a muoverti più velocemente di tutti gli altri e nota come la testa delle persone inizia automaticamente a girare dalla tua parte.
2 . Poi prova un'azione al rallentatore (continua per un po', non arrenderti subito).
3 . Invita alcuni amici a unirsi a te e provare a fare entrambi gli esercizi di cui sopra in un gruppo più ampio.

STEP 2: INTRODUCI IL GIOCO

Una volta che hai l'attenzione di tutti, il passo successivo è quello di introdurre il "gioco che si sta giocando", rivelare la tua "offerta" al pubblico. E' fondamentale che tu lo faccia in quanto parte del gioco, senza uscire e spiegare, ma semplicemente giocando con i tuoi co-performers (o da soli) fino a quando il pubblico non capisce le "regole". Dai al pubblico un po' di tempo per vedere cosa stai facendo, non preoccuparti e continua ad andare avanti. Dopo un po' di tempo il pubblico capirà il mondo in cui ti trovi, ma questo non significa che tu debba evitare interazioni e fingere che i passanti non esistano. Come spiegato nel capitolo 3, questo metterebbe un muro tra te e il tuo potenziale pubblico. A questo punto non è necessario avviare alcuna interazione (a meno che il tuo ruolo non possa prendere vita senza). Per darti

un'idea di come questo può essere fatto, lascia che ti descriva come abbiamo fatto con *L'Invasione*: gli alieni appaiono uno per volta, ad una distanza di sicurezza dal pubblico, dando agli spettatori abbastanza tempo e spazio per osservare e permettendo loro di capire di che cosa si tratta. Durante questo periodo gli alieni stanno indagando oggetti terreni come panchine, luci della città, una bottiglia di Coca-Cola vuota.... stanno imparando ad affrontare la gravità, il tatto, ecc. Dopo un po' di tempo, il pubblico capisce le diverse motivazioni interiori e i modelli di comportamento di ogni alieno: uno vuole sentire tutto, l'altro si diverte a strofinarsi contro oggetti o persone, il terzo è molto miope e vuole ispezionare le cose da molto vicino. Solo dopo che si sono presentati al pubblico in questo modo, iniziano attivamente a cercare interazioni con gli spettatori.

TRAPPOLA

Caro lettore, sicuramente si può immaginare come saltare uno qualsiasi di questi passaggi potrebbe causare il fallimento dello spettacolo in strada. Tuttavia, trascurare il secondo è l'errore più comune. Fare le cose di fretta è una normale reazione umana al nervosismo che in genere sorge dopo aver conquistato con successo l'attenzione della folla. Ma procedere con una parte interattiva molto intensa della tua performance non appena hai ottenuto l'attenzione di tutti può far sentire le persone aggredite e confuse, senza una chiara comprensione di ciò che si vuole da loro e a che tipo di gioco sono chiamati a partecipare.

STEP 3: GIOCA COL PUBBLICO

Una volta che il pubblico ha decifrato la "chiave" e ha familiarità con il ruolo che svolge nel gioco, può essere incoraggiato a svolgere questo ruolo più attivamente. Avere un membro del pubblico che si offre volontario per svolgere semplici compiti o giocare parti minori che supportano la performance, agendo così come portavoce del pubblico, è una tecnica comunemente usata in questa fase della performance. Ovviamente, le persone non dovrebbero essere costrette a fare qualcosa che non sono disposte a fare, ma, se prendono l'iniziativa e diventano propositive, dovrebbero essere ricompensate ed avere la possibilità di andare oltre.

In caso di successo, il passo 3 renderà il pubblico "aperto", rendendo lo spettatore sempre più reattivo e comunicativo, oltre che meno timido e trattenuto nell'applicare i principi base del gioco al proprio ambiente. Questo è forse l'aspetto in cui il teatro interattivo all'aperto si differenzia maggiormente da uno spettacolo drammatico convenzionale. Durante uno spettacolo convenzionale nessuno si aspetta che il pubblico si alzi dalla sedia, faccia commenti dall'oscurità dell'auditorium o canti a alta voce, nemmeno all'apice della tensione drammatica.

Ho sentito il calore di
una torcia accesa nella "piazza",
che faceva parte del nostro scenario, per
la performance iniziata al tramonto. La scena
consisteva nel bruciare una "strega" che doveva
essere sacrificata ad una dea nell'atmosfera di una città
medievale del Sud Italia. Una bella e giovane attrice
brasiliana era incatenata ad un divano e portata sul
luogo del sacrificio. All'inizio la situazione sembrava
reale e scandalosa, mentre la gente era eccitata
e alcuni di loro urlavano: "Bruciatela!". Sentivo
la passione delle persone accanto a noi,
all'improvviso mi sembrava di essere
in guerra.

GÉZA PINTÉR, street performer

STEP 4: LASCIA CHE IL PUBBLICO PRENDA IL SOPRAVVENTO

La quarta e ultima fase del protocollo è facoltativa. Gli artisti di strada spesso non si spingono così lontano o è semplicemente irraggiungibile. Tuttavia, trovo che questa parte sia la più interessante di tutte e in Ljud di solito ci sforziamo molto per farla accadere.

Alla fine di ogni spettacolo di *Streetwalker* (menzionato nel capitolo precedente) il pubblico è invitato a fare esattamente questo: prendere il sopravvento. Gli spettatori hanno il tempo di passeggiare nello spazio pubblico, trovare elementi interessanti all'interno dell'ambiente stradale e descriverli come opere d'arte. In questo modo possono sviluppare le proprie idee, storie di fantasia o gag con l'uso della stessa chiave di gioco che è stata usata durante la performance. Se necessario, sono assistiti dalle nostre hostess, che servono "il vino come ispirazione" e cercano di creare un'atmosfera accogliente e confortevole in cui tutti si sentono rilassati e apprezzati. Tuttavia, tutta la creatività in questo passo viene dal pubblico. Quando gli spettatori finiscono di descrivere le loro nuove "opere d'arte", le presentano pubblicamente al resto del pubblico, ai passanti incidentali e a noi - gli artisti, che in questa fase finale della performance sono diventati semplici osservatori passivi. I ruoli sono stati scambiati e il gioco è giunto all'intero...

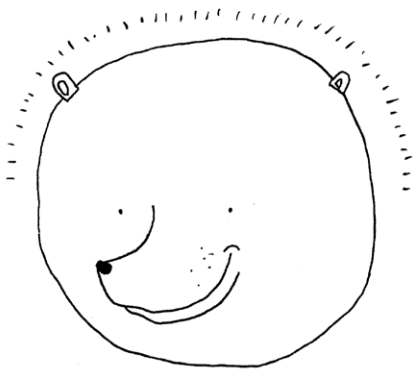
In alcuni casi, il pubblico entusiasta porta a casa la chiave dello spettacolo ed entra nel mondo parallelo o la passa ad altri. Siamo stati molto felici di sentire che alcuni di loro hanno preparato le loro performance *Streetwalker* per le proprie famiglie e amici.

6
DIVENTARE UNO "STREET NINJA"

Come abbiamo visto dall'esempio di Sarah Bernhard nel primo capitolo, non si ritiene che per conquistare la strada siano necessarie le stesse abilità che per il palco. Per ottenere successo in uno spettacolo di teatro per spazi aperti, bisogna che lo si adatti allo spazio ed all'ambiente della strada. Questo può essere assunto solo da un attore che è aperto allo spazio e alle persone intorno a sé piuttosto che principalmente concentrato su se stesso, come invece accade in certa misura nel caso del teatro drammatico.

Ravil Sultanov[21], clown ed innovatore russo, una volta mi ha dato questo consiglio: "Quando ti immergi in un'interazione con il pubblico, la tua testa deve essere vuota!"

Non è come la testa di un attore drammatico che deve avere una testa piena, per "portare tutto il mondo sul palco", incorporando un ruolo, "irradiando" un'emozione ad una misura tale da farci dimenticare che lui sia (soltanto) un attore sul palco.



Inizialmente il suo consiglio sembrava semplice, anche un po' banale, ma dopo anni di osservazione, facendo regia e recitazione per strada, la sua frase continuava a ritornarmi come un boomerang. E ogni volta che mi tornava in mente si rivelava una diversa falda del suo rendiconto.

---

[21] Ravil Sultanov si è laureato al Moscow Circus Academy. Gestisce l'Istituto Bufeto insieme a Nataša Sultanov. L'Istituto Bufeto è un NGO artistico ed educativo che organizza ogni anno il Klovnbuf Festival Internazionale del Teatro Clown Contemporaneo a Ljubljana.

Perché vuoto? Vuoto significa quindi che può essere riempito da pensieri genuini, dalle idee e dalle emozioni che si scatenano dal contatto unico tra un attore e chi gli sta di fronte. Riescono a creare qualcosa insieme dal niente, come nessuno ha mai fatto prima, il che è una cosa magica che però può anche tristemente non succedere se c'è già qualcosa di predeterminato.

Vuoto in che modo? Nel modo in cui direbbe qualsiasi monaco Buddista: liberarsi da aspettative, condizioni, preoccupazioni riguardo al futuro e rimorsi dal passato non è un compito facile. Come si può essere cosciente (mindful) e presente nel momento? E' una domanda che riguarda la mente di tante persone e, come vediamo, sta molto a cuore al teatro di strada e alla sua filosofia – e probabilmente per questo motivo a Ljud usiamo un soprannome per l'attore di strada che ha un sapore di Estremo Oriente: "street ninja". Lo stato del ninja di strada dovrebbe essere quello di una "concentrazione rilassata", come ci piace chiamarlo a Ljud, nonostante ciò sembri una contraddizione in termini. Per poter gestire il flusso della strada bisogna saper guidare, con la dovuta maestria, l'equilibrio tra i due estremi: per essere completamente rilassato (è simile al momento dell'addormentarsi) e per essere concentrato in modo che non si possa essere distratti da altre cose intorno a sé (è lo stato della mente durante un esame).

In un certo modo, anche un'interazione in strada mira a svuotare la testa di uno spettatore, aiutandolo a sperimentare uno spostamento di percezione che spesso viene accompagnato da un'emozione di rilievo interno, come gratitudine e ammirazione, permettendosi una spontanea giocosità di risveglio.

ESERCIZIO

Per poter praticare lo stato di "concentrazione rilassata", vi raccomando caldamente di giocare con qualsiasi cosa (sport di squadra, giochi da tavola, giochi di parole, ecc.) e di fare qualsiasi tipo di meditazione (mindfulness, meditazione attiva, yoga, movimento di Gurdjieff, ecc.).

Mentre lo stato di massima attenzione, disponibilità ed apertura per qualsiasi cosa succeda è il desiderato stato mentale per un ninja di strada, l'improvvisazione e l'interazione sono i suoi due mezzi artistici principali.

Nella lingua di ogni giorno, la parola improvvisazione viene associata ad una "rapida soluzione di un problema imprevisto" o "un'azione senza un piano prestabilito", che magari implica connotazioni negative nel senso di una soluzione o un'azione meno ideale. Tuttavia, nell'universo del teatro di strada, come in tante altre arti, improvvisazione è una buona parola.

Il pubblico in genere conosce l'improvvisazione come la tecnica artistica utilizzata dalla musica jazz. Tuttavia, in vari modi e ad una varia misura, l'improvvisazione fa anche parte di molte se non di tutte le tradizioni teatrali e di danza. É spesso usata anche durante le prove per sviluppare idee, o per un brainstorming su come rivelare una scena o che caratteristica fisica dare ad un personaggio, o semplicemente come modo per unire il gruppo migliorando la sincronia tra i suoi membri.

Certe scuole di danza contemporanea considerano l'improvvisazione come l'unica modalità di espressione, come fa il teatro d'improvvisazione - una "tradizione contemporanea di fare teatro che utilizza un sistema di recitazione elaborato, e con tecniche di storytelling e regia" in cui, come accenna Sonja Vilč, la qualità "non è questione di un'azione premeditata, ma di completa dedizione e coinvolgimento in quello che si sta facendo qui e ora." [22]

---

[22] Sonja Vilč, *Collective Improvisation: From Theatre to Film and Beyond* [Improvvisazione Collettiva: Dal Teatro al Cinema e Oltre (Ljubljana: Kolektiv Narobov, Zavod Federacija in Zavod Maska, 2015), pp . 161-163 . Sonja Vilč è parte del Gruppo di Narobov, "creatori dell'arte viva e vivace" di Ljubljana, con radici nel teatro classico di improvvisazione. E' un'attrice di lunga esperienza, pedagoga e pensatrice, ma anche collaboratrice regolare di Ljud, ha partecipato come guida a numerose tournée di *Streetwalker* in giro per il mondo.

Comunque, l'utilizzo di almeno qualche grado d'improvvisazione non è soltanto una scelta artistica ma una necessità quando ci si esibisce in un ambiente di strada, proprio per questo degli esercizi pratici, dei principi o delle tecniche che vengono insegnati da scuole di teatro d'improvvisazione rappresentano una fonte ricca sia per un ninja di strada che per un principiante o per un maestro.

Oltretutto l'improvvisazione procede di pari passo con l'interazione. L'improvvisazione è un ingrediente essenziale di qualsiasi interazione sincera, è provato che essa è del tutto aperta piuttosto che basata sulla reazione del pubblico che l'attore avrebbe già pre-pianificato per poi condizionare la reazione degli spettatori.

A differenza dell'improvvisazione, l'interazione viene raramente insegnata. É simile al cavalcare, va praticata per poterla imparare. L'interazione è tutt'altro che una competenza meccanica e prevalentemente si basa su un'"intuizione esperta". Benché sia un fenomeno complesso, i suoi principi basilari sono semplici da comprendere. Si dovrebbe pensare sostanzialmente a due cose quando si cerca di capirlo: condivisione ed esperienza.

L'interazione può essere considerata non come qualcosa per raggiungere un fine, ma più un fine in se stesso. Attraverso l'interazione il gioco si propone al pubblico, attraverso l'interazione un ignaro sconosciuto si trasforma in un compagno di gioco, costituendo una comunità temporanea. In questa prospettiva, l'interazione non è solamente un tentativo per piacere al pubblico o intrattenerlo (come magari è per l'animazione); nella sua massima potenzialità l'interazione è un invito aperto all'altro come ad un altro essere umano, come ad un proprio pari.

Il contatto degli occhi permette all'attore di stabilire una relazione di confidenza con lo spettatore coinvolto nell'interazione. L'attore costruisce sulla base di questa relazione, conducendolo verso un altro livello di ascolto e osservazione.

Essere parte di un'interazione one-to-one tra un performer ed uno del pubblico sembra come creare una bolla comune con "noi due soli" all'interno di una folla di molti. Il contatto visivo è il punto di partenza di quella bolla, il seme che fornisce l'energia per mantenere viva la bolla. Io uso i miei occhi per rivelarmi all'altro e viceversa. Una volta stabilito questo contatto continuiamo insieme passo dopo passo - la mia azione, la sua reazione, la mia reazione, la nostra azione comune. Qualsiasi piano premeditato distruggerebbe l'equilibrio. Dato che siamo uguali, sono in grado di sfidare e mostrare rispetto per l'altro. In quel momento non c'è niente e nessun altro al di fuori della persona con cui sto interagendo (e non c'è nessun altro per la persona con cui sto interagendo). L'interazione è il modo più intimo di essere in un atto performativo.

Grega Močivnik, performer[23]

[23] Grega Močivnik é stato uno degli attori più prominenti del gruppo Ljud fin dagli inizi della sua storia.

La recitazione in strada richiama uno spostamento di fuoco da un piano pre-mediato al *qui e ora* (il quale richiede l'improvvisazione dell'attore) e dal sé all'altro (che guida l'attore ad interagire col pubblico).

EXERCISE

1. Puoi facilitare il tuo approccio all'interazione in uno spazio pubblico con un compito rapido e facile. Qualcosa che sia familiare ai passanti, ma si può sviluppare in modo tale che risulti sorprendente. Scegli un oggetto che possa esserti d'aiuto, p.e. una macchina fotografica o un cellulare.

2 . Una volta che sei fuori, chiedi ad uno sconosciuto di farti una foto (fallo in un modo giocoso, attraverso il contatto rassicurante degli occhi).

3 . Finché la persona che hai scelto sembra avere il tempo ed è abbastanza rilassata continua con il tuo piano:
   - Mentre la persona guarda nella camera per trovare il tasto di click prova ad indossare un accessorio buffo (un bagaglio in testa, un naso rosso o quello che ti piace) oppure . . .
   - Fermati per un momento, la foto viene fatta e tu rimani congelato per vedere cosa succede oppure . . .
   - Invita la persona a fare un selfie insieme. Nel momento in cui la foto viene fatta sorprendilo con qualsiasi atto o gesto piccolo

e inoffensivo che trovi interessante. Ricordati che non si tratta del gesto in sé; il tuo obiettivo definitivo è stabilire un contatto genuino in un modo giocoso, migliorando ogni volta un po' di più le tue capacità nel farlo.

P.S.: Sii grato ai passeggeri per la loro cooperazione e rispettoso della loro libera volontà.

P.P.S.: Solamente, prima di dare inizio all'interazione, ricordati di seguire i seguenti consigli:

SVUOTA LA TUA TESTA (MA NON PERDERLA)

CONTATTO DEGLI OCCHI!

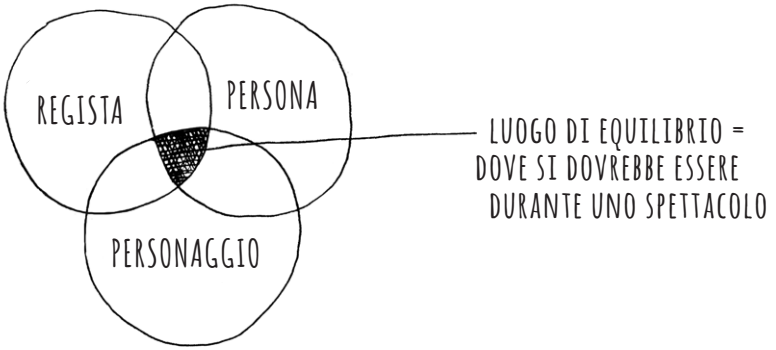
QUANDO QUALCOSA NON RIESCE,
CONSIDERALO UN DONO!

NON SPAVENTARTI E QUANDO TI ACCADE DI FARLO...
NON SPAVENTARTENE![24]

[24] Elaborato da Jurij Konjar, un danzatore sloveno contemporaneo (citato a memoria).

7
IL CONSIGLIO DI TOM

Il secondo e più prezioso consiglio negli spettacoli di strada mi è stato dato da un'artista e pedagogo svizzero-australiano Tom Greder. Davanti ad una tazza di caffè, mi ha spiegato la sua teoria della cosiddetta trinità del PERSONAGGIO/REGISTA/PERSONA.



“Mentre sei in scena, prova a visualizzare te stesso davanti ad un pubblico vivo non come uno, ma come tre individui: il Personaggio, il Regista e la Persona cooperano, combattono o semplicemente gironzolano. La chiave del successo consiste nel raggiungere un equilibrio tra i tre!” [25]

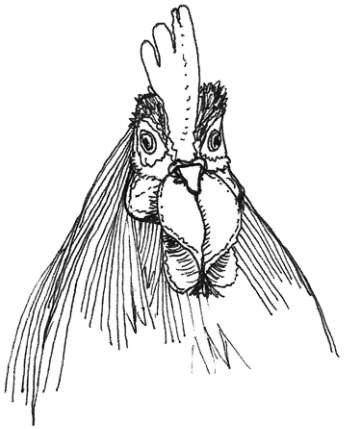
Mi ci è voluto un po’ di tempo per capire il valore del suo pensiero, che è utile in vari modi. Mi ha aiutato a capire non solo le emozioni schizofreniche e la cacofonia dei pensieri che si agitano dentro di me quando mi esibisco all’aperto, ma anche quello che succede negli altri attori, così come le dinamiche del nostro gruppo, le relazioni e le questioni relative alla crescita personale.

Credo che la trinità di Tom sia così utile anche perché è un sistema aperto - è un trampolino di lancio dal quale è possibile iniziare ad analizzare ciò che accade dentro di te in qualsiasi momento durante lo spettacolo. Può non condurti ad una risposta finale scolpita nella pietra, ma getta un po’ di luce sulle dinamiche e la complessità delle tue motivazioni interiori, lotte, paure, blocchi e impulsi.

Questo è il modo in cui comprendo lo strumento di Tom, dopo averlo messo in pratica per diversi anni:

---

[25] Tom Greder, conosciuto con il suo nome artistico Oskar, si concentra sulla manipolazione degli oggetti e su una commedia fisica contestuale interattiva. Scrive per, contribuisce e si esibisce in numerosi circhi contemporanei, teatri e spettacoli di strada. Come insegnante è noto per il suo approccio innovativo alla creatività e alla commedia fisica.
Nei suoi insegnamenti originali Tom definisce le 3 voci interiori: persona, personaggio e artista.



Il personaggio è quello che viene portato in scena. Può essere visto come il ruolo dell'attore che lui presenta. Il personaggio si riferisce al tuo "giocatore" interiore, un bambino, un clown, un alieno interiore o un fricchettone - spinto dal desiderio umano universale di essere visto, di essere al centro dell'attenzione, di essere parte del gioco, di identificarsi con un ruolo, corpo, maschera o stato emotivo, di giocare, di recitare. Il Personaggio è (o dovrebbe essere) quello che viene visto all'esterno, percepito dal pubblico. Il Personaggio ha il compito di accogliere il pubblico e di guidarlo più in profondità nell'atto.

Tenendo conto della caratterizzazione tipica degli animali nella tradizione europea, l'illustratore gli ha dato il volto di un gallo.

Il regista rappresenta la capacità di sollevarsi mentalmente dal proprio corpo e guardare la situazione da lontano, "dall'alto". Il Regista, anche noto come l'artista, è pure una forza creativa, ma con un potenziale creativo e con un flusso di pensieri drammaticamente diversi da quelli del Personaggio. Le autoriflessioni sulle relazioni sono profondamente radicate nella mentalità del Regista - relazioni nello spazio (p.e. composizione, visibilità), e nel tempo (ritmo), tra gli eventi (drammaturgia, storia), tra i significati (legami associativi, il senso poetico, l'assurdo e salti lucidi) così come le relazioni umane. Il messaggio o il cosiddetto contenuto artistico è sotto il dominio del Regista.

La persona consiste nei ricordi personali, preferenze, sogni, esperienze private, bisogni, valori e credenze che rappresentano gli elementi costitutivi della creazione artistica (per dirla in poche parole si potrebbe dire che il materiale e la motivazione per la creazione artistica proviene dalla Persona, poi viene elaborato dal Regista ed eseguito dal Personaggio). La Persona è anche quella all'interno della trinità che è capace di avere più empatia e reattività alle emozioni umane. In un certo senso, è responsabilità della Persona l'essere in sintonia con la "vita reale" nella quale anche l'arte si è radicata sebbene rimanga separata. Il pubblico è desideroso di vedere la Persona che riflette attraverso il Personaggio. Soprattutto quando un attore mette da parte il suo custode e permette ad alcuni dei suoi motivi personali o istinti del subconscio di rompere la superficie (nonostante i migliori sforzi della Persona per evitare che questo accada). La Persona assicura anche che nulla venga seriamente sbagliato (che nessuno si faccia male o resti ferito) e agisce come un adulto responsabile tenendo gli altri due sotto controllo. Tuttavia, se la Persona è troppo forte, può diventare un guastafeste, rovinare il gioco nei momenti in cui bisognerebbe correre maggiori rischi o dedicargli più tempo per evolverlo.

Si potrebbe immaginare la trinità come tre voci interiori dello stesso esecutore. Il dialogo tra loro durante uno spettacolo potrebbe suonare qualcosa del genere:

OH, LA MIA TESTA MI STA UCCIDENDO! PERCHÉ SONO ANDATA A QUELLA FESTA IERI...?
ORSO, CONCENTRATI!
I VORREI, IO...
zzz
ORSO! SVEGLIATI! HO BISOGNO DI TE!
MMMH...
HONEY
PER FAVORE, ORSO!! QUESTA È LA SCENA PIÙ IMPORTANTE!
SILENZIO! VOI DUE! STO CERCANDO DI FARE EFFETTO! COCCO-SCARABO-CCHIO-COCCOOO!!

NON TI STO RUBANDO IL BERRETTO. LO STO SOLO PRENDENDO IN PRESTITO!
POLICE
HAHA, GRANDE! FACCIAMOLO CORRERE UN ALTRO PO'. POI GLI DIAMO UN BACIO!

SIGNORE E SIGNORI, VORREI RACCONTARVI UNA STORIA PERSONALE. IN REALTÀ È UN PO' IMBARAZZANTE. RIGUARDA LA PRIMA VOLTA CHE HO FATTO SESSO...
PSSSST!!! NON DIRGLIELO O SI METTERANNO TUTTI A RIDERE!!
MA ORSO, QUELLO È IL PUNTO!
E' UNA COMMEDIA DOPO TUTTO.

Nel contesto del teatro drammatico convenzionale, il Regista interiore e la Persona all'interno dell'attore in scena non sono così importanti. Il Regista interno è sostituito da un autore come regista o coreografo esterno. La Persona è importante nel processo creativo, ma meno durante lo spettacolo poiché convenzionalmente non c'è interazione con il pubblico, non c'è assunzione di rischi (a differenza degli autobus per strada, le spade e il veleno sul palco non sono letali). C'è poi anche una chiara divisione tra il palco e l'area fuori scena, il che significa che la Persona può essere lasciata in attesa in retroscena mentre il Personaggio recita.

D'altra parte, quando si esibisce all'esterno, una Persona matura e un Regista interiore intelligente sono necessari per destreggiarsi tra le diverse atmosfere, condizioni metereologiche, passanti, cani, bambini, ubriachi, campane di chiesa, polizia e altri elementi che si trovano all'interno di uno spazio pubblico.

TRAPPOLA

Secondo Tom, la chiave del successo non è l'essere migliori in tutti e tre gli aspetti, ma raggiungere un punto di equilibrio. Quindi, se una delle tre voci interne è debole, le altre due devono adeguarsi e non prendere il sopravvento, ma abbassare il volume e aspettare che il più debole rafforzi i suoi muscoli. In caso contrario, l'effetto sarà "fuori dall'insieme" e quel che è peggio, la parte debole sarà sempre annullata da quelle più forti e quindi non avrà alcuna possibilità di imparare dai suoi errori - ed inizia il circolo vizioso.

Ipotizziamo . . .

Tutti possiamo immaginare come un Personaggio debole possa finire in uno spettacolo mal riuscito, soprattutto se la Persona forte e il Regista lo spingono ad assumere il ruolo principale anziché uno minore finché non accresce le sue capacità.

Generalmente, una Persona debole con un forte Personaggio ed un Regista possono restare intrappolati dal loro proprio ego, che li rende arroganti, supponenti e un pessimo giocatore di squadra con una ridotta capacità di interagire in modo genuino. Inoltre, questo li impoverisce nella capacità di giudicare quale tipo di provocazione possa risultare efficace e non soltanto offensiva. Piuttosto che toccare il cuore degli spettatori, i loro intelletti verranno casualmente bombardati da messaggi filosofici, sociali o politici.

Un Regista debole invece è destinato ad esaurirsi per strada, sprecando troppa energia con poco effetto. Può sembrare promettente a prima vista, ma avrà difficoltà a mantenere l'attenzione del pubblico. In mancanza degli spunti e del contesto necessario per seguire lo sviluppo, è probabile che il pubblico si senta alienato e risponda con sguardi paternalistici e volti annoiati.

ESERCIZIO
Chiediti quale dei tre elementi è il più debole nel tuo caso e lavora per rafforzarlo in modo da poter migliorare le tue capacità performative come artista di strada.
Se hai bisogno di migliorare il tuo Regista, puoi guardare gli atti di altri artisti, analizzarli (le reazioni del pubblico, perché qualcosa è divertente o toccante) riflettere sul tuo lavoro, discutere le tue impressioni e leggere libri d'arte.
La Persona cresce attraverso esperienze di vita e altri mezzi di crescita personale. Il Personaggio si rafforza attraverso prove teatrali (di qualsiasi scuola, stile o metodo) e ancora di più attraverso spettacoli, spettacoli e spettacoli.

8
VAI A CASA E PRATICA, ESCI ALL'APERTO E GIOCA!

Provare il teatro di strada da soli è un po' come provare a baciarsi da soli. Come ha detto Samo Oleami: "...Bisogna fare molte tournée e prove in strada di uno spettacolo di strada per poterlo sviluppare al massimo della sua potenzialità, lo stesso vale anche per gli attori che riescono a capire le dinamiche degli spettatori-attori mentre recitano in relazione al loro spettacolo." [26]

---

[26] Samo Oleami, 'Take a Story and Run with It: Review of a Street Theatre Performance ' [Prendi una storia e scappa con quella: Recensione di uno Spettacolo di Strada'] *Trust Me*, *I'm a Critic*, [Fidati di me, sono un critico, web blog], 4 di agosto 2018, <https://trustmeimacritic .wordpress .com/2018/08/04/running-away-in-an-r4/>, (scaricato il 1 di aprile 2019).

Vorrei tuttavia dedicare il seguente capitolo a qualche strumento pratico ed alle linee guida utili per chiunque si cimenti in uno spettacolo di strada.

Ci sono molte cose che un ninja di strada può fare prima di uscire ed esibirsi, cose come l'allenamento vocale, l'esercizio fisico o la pratica della giocoleria, acrobatica, ecc. A casa si può venire con l'idea di uno spettacolo, inventare una situazione o una trama, definire la "chiave", costruire un personaggio, preparare i costumi, la musica, gli oggetti di scena ... Ma la vera avventura inizia solo quando il piano va storto! Le cose più interessanti e significative nel teatro all'aperto sono quelle che accadono al momento e assomigliano ad un corto circuito che va dallo spettacolo al suo ambiente, dagli attori al pubblico.

Jango Edwards[27] – uno dei più grandi clown dei nostri tempi - oserebbe definire tutte le trame pianificate, dei personaggi, dei trucchi e delle abilità come dei "braccioli, utili finché stai ancora imparando a nuotare". Secondo Jango, l'obiettivo finale sarebbe teoricamente quello di sbarazzarsi di tutti i contenuti prestabiliti e semplicemente essere totalmente aperto quando si è in scena - cosa che lui fa in realtà.

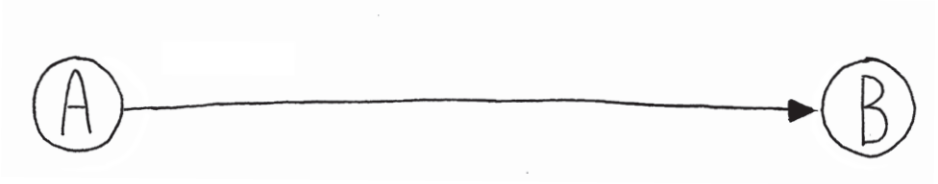
Magari non tutti possono essere Jango, e sebbene un copione rigido sia fuori questione, avere una sorta di piano o almeno una mappa o una bussola da qualche parte nella tasca posteriore è raccomandabile.

---

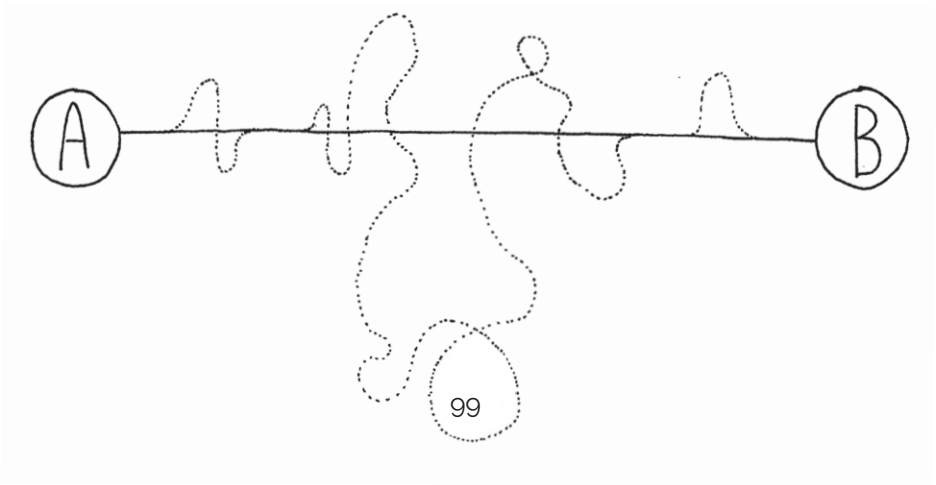
[27] Jango Edwards è un clown e animatore americano che ha trascorso la maggior parte della sua carriera in Europa. I lavori di Edwards sono principalmente spettacoli individuali che combinano il clown tradizionale con riferimenti anti-culturali e politici. Edwards e i suoi spettacoli sono in tournée in Europa da oltre tre decenni ed hanno costruito ormai un seguito di culto. Dal 2009 Edwards gestisce anche il Nouveau Clown Institute (NCI) a Granollers, Barcellona, un centro di formazione specializzato nel mondo della clownerie.

Linea da A a B

Un modo per creare una sceneggiatura utile all'interno di uno spazio pubblico è quello di definire la cosiddetta "linea da A a B" dello spettacolo (come mi ha spiegato Jango Edwards). Una "linea da A a B" segna un percorso rettilineo e chiaro dal punto A - l'inizio della performance al punto B - la sua fine.



Il compito di un performer è quello di lasciarsi ispirare dall'ambiente circostante (l'ORA), allontanarsi dalla sicurezza della linea retta e improvvisare. Tuttavia, in qualsiasi momento in cui l'esecutore sente che l'improvvisazione non lo porta da nessuna parte e l'atmosfera si sta sgonfiando, ritorna semplicemente alla linea "da A a B" e rimane lì finché non emerge il prossimo impulso all'improvvisazione.

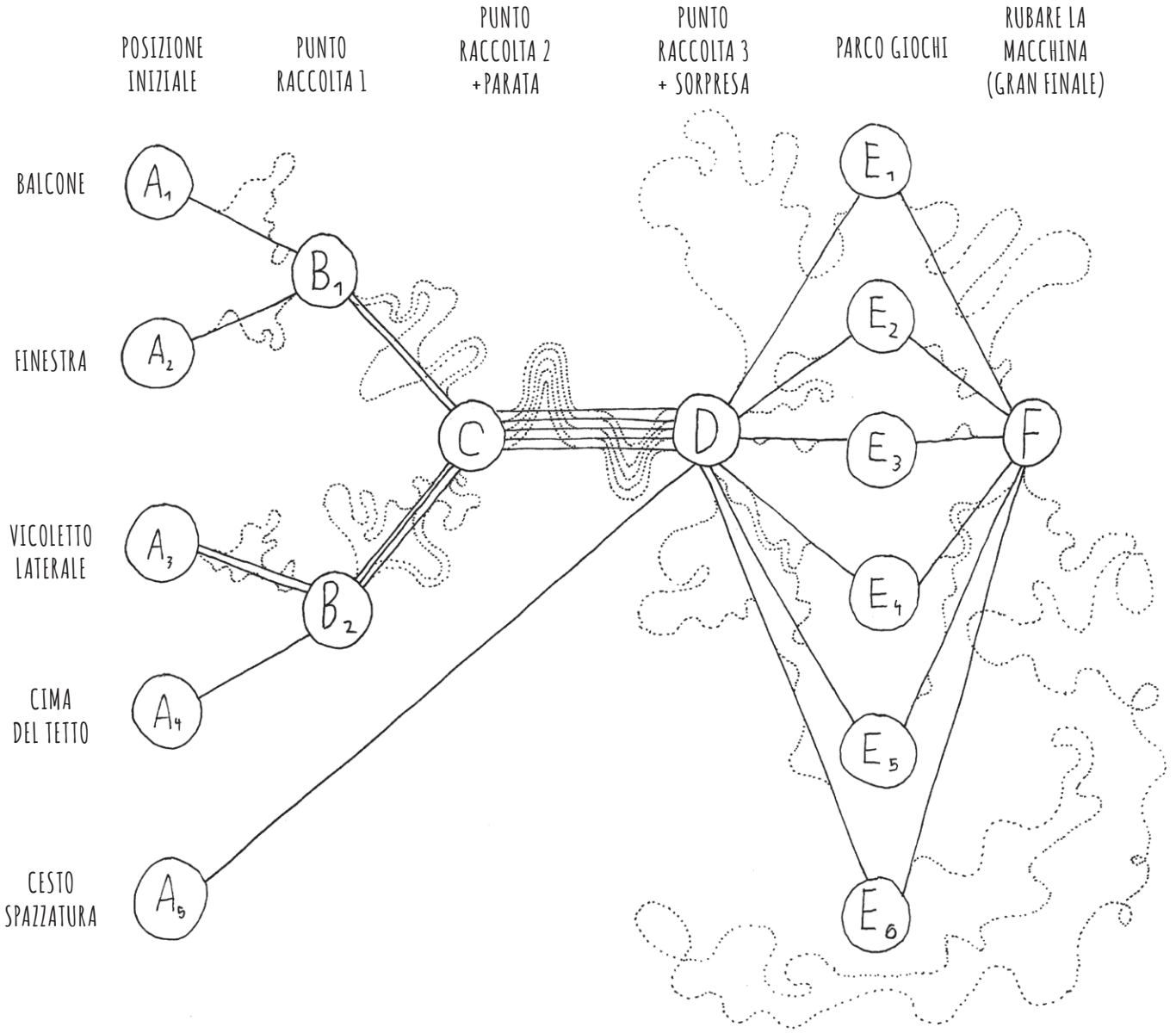


Questo principio permette all'attore di rimanere aperto (provare cose nuove, reagire agli sviluppi, assumersi dei rischi) e allo stesso tempo di offrire una ragionevole sicurezza (evitando il rischio che l'intero spettacolo venga frainteso in una brutta giornata, mancando un finale corretto, provocando il pubblico a fischiare e lanciare all'attore delle verdure marce).

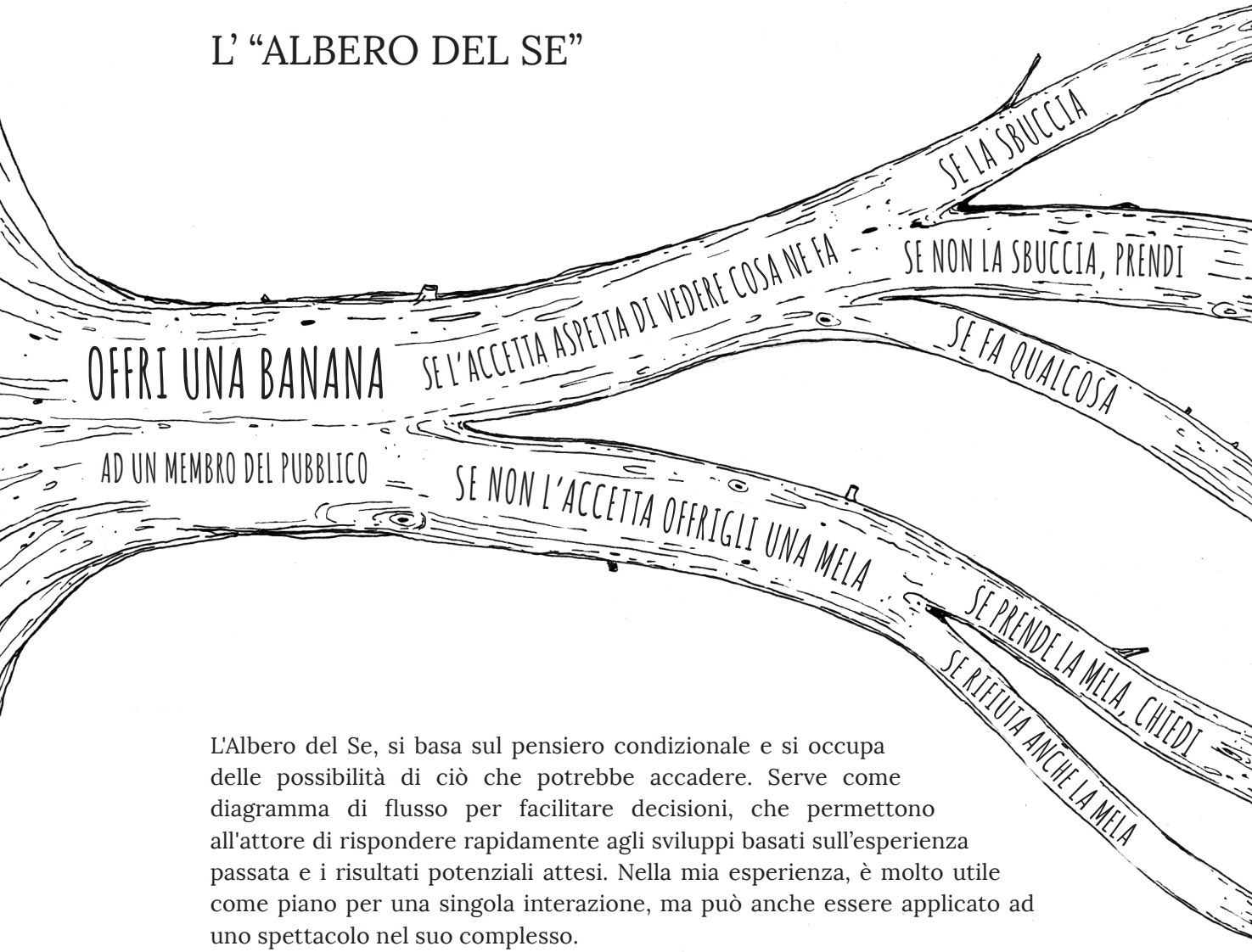
La "linea da A a B" può essere sviluppata in un diagramma più complesso, che è utile per un gruppo più ampio di attori, permettendo loro di seguire lo stesso piano principale. In questo caso è possibile utilizzare un certo numero di linee (una per ogni attore) e un certo numero di punti fissi (C, D, E, E, F...) che rappresentano l'inizio e la fine delle diverse fasi della performance.

Il lato positivo di un tale piano principale è che in alcuni punti dello spettacolo, i singoli membri del gruppo hanno la possibilità di agire in modo indipendente e di muoversi nella loro propria direzione, per poi riconnettersi prima di passare alla fase successiva. Questo è particolarmente utile quando gli artisti non restano costantemente nello stesso spazio fisico.

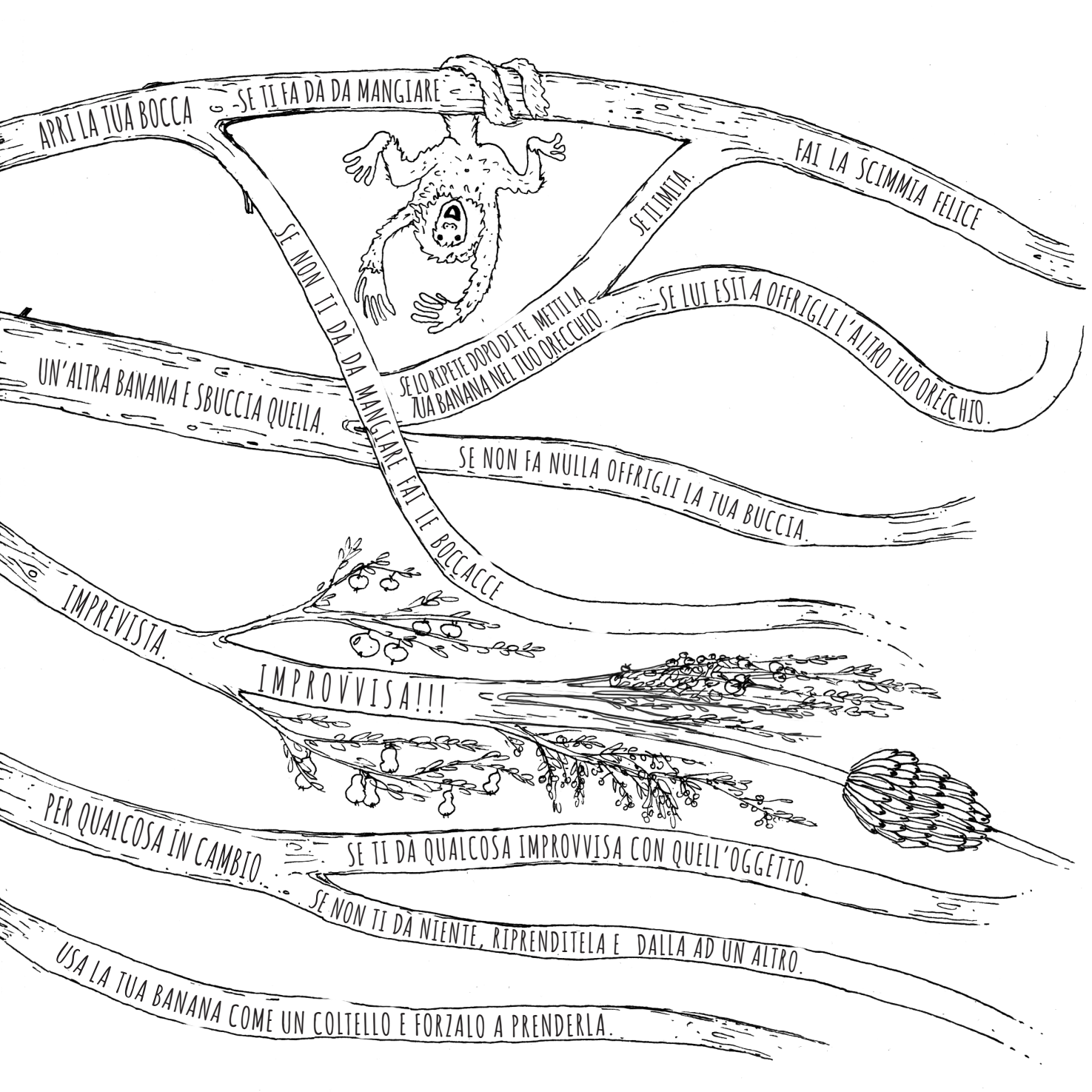
Ecco due esempi da *L'invasione* che illustrano come funziona: una delle versioni dello spettacolo inizia con dei singoli alieni che operano indi- pendentemente in vari punti della città. Dopo aver attirato una folla nella loro posizione iniziale, si saranno incontrati in un punto prestabilito sulla piazza principale, portando con sé il loro pubblico. In un'altra versione, gli alieni partono in gruppo e poi si disperdono per immergersi in interazioni individuali. Poi si riuniscono di nuovo tutti insieme ad un grido forte (un segnale sonoro pre-determinato) dato da uno degli alieni che ha notato un interessante sviluppo sulla sua strada.


POSIZIONE INIZIALE
PUNTO RACCOLTA 1
PUNTO RACCOLTA 2 +PARATA
PUNTO RACCOLTA 3 + SORPRESA
PARCO GIOCHI
RUBARE LA MACCHINA (GRAN FINALE)
BALCONE
FINESTRA
VICOLETTO LATERALE
CIMA DEL TETTO
CESTO SPAZZATURA
A1
A2
A3
A4
A5
B1
B2
C
D
E1
E2
E3
E4
E5
E6
F

L' "ALBERO DEL SE"



L'Albero del Se, si basa sul pensiero condizionale e si occupa delle possibilità di ciò che potrebbe accadere. Serve come diagramma di flusso per facilitare decisioni, che permettono all'attore di rispondere rapidamente agli sviluppi basati sull'esperienza passata e i risultati potenziali attesi. Nella mia esperienza, è molto utile come piano per una singola interazione, ma può anche essere applicato ad uno spettacolo nel suo complesso.


APRI LA TUA BOCCA
SE TI FA DA DA MANGIARE
FAI LA SCIMMIA FELICE
SE TI IMITA.
SE NON TI DÀ DA MANGIARE FAI LE BOCCACCE
SE LO RIPETE DOPO DI TE. METTI LA TUA BANANA NEL TUO ORECCHIO.
SE LUI ESITA OFFRIGLI L'ALTRO TUO ORECCHIO.
UN'ALTRA BANANA E SBUCCIA QUELLA.
SE NON FA NULLA OFFRIGLI LA TUA BUCCIA.
IMPREVISTA.
IMPROVVISA!!!
PER QUALCOSA IN CAMBIO
SE TI DÀ QUALCOSA IMPROVVISA CON QUELL'OGGETTO.
SE NON TI DÀ NIENTE, RIPRENDITELA E DALLA AD UN ALTRO.
USA LA TUA BANANA COME UN COLTELLO E FORZALO A PRENDERLA.

Un Albero del Se è stato costruito con l'uso di due tipi di informazioni:

1. idee uniche derivate dalla "chiave" o dal CHE COSA dello spettacolo in specifico (discusso nel capitolo 4) e
2. la cosiddetta "logica dello spazio pubblico" in generale.

"La logica dello spazio pubblico" si riferisce a tutto ciò che ci si potrebbe aspettare che accada all'interno di uno spazio pubblico. Ha a che fare con lo spazio fisico e il pubblico in esso.

Attraverso la pratica, un artista noterà che alcune reazioni del pubblico tendono a ripetersi. Per quanto insolita, provocatoria o non convenzionale possa essere la vostra proposta, i passanti reagiranno con:

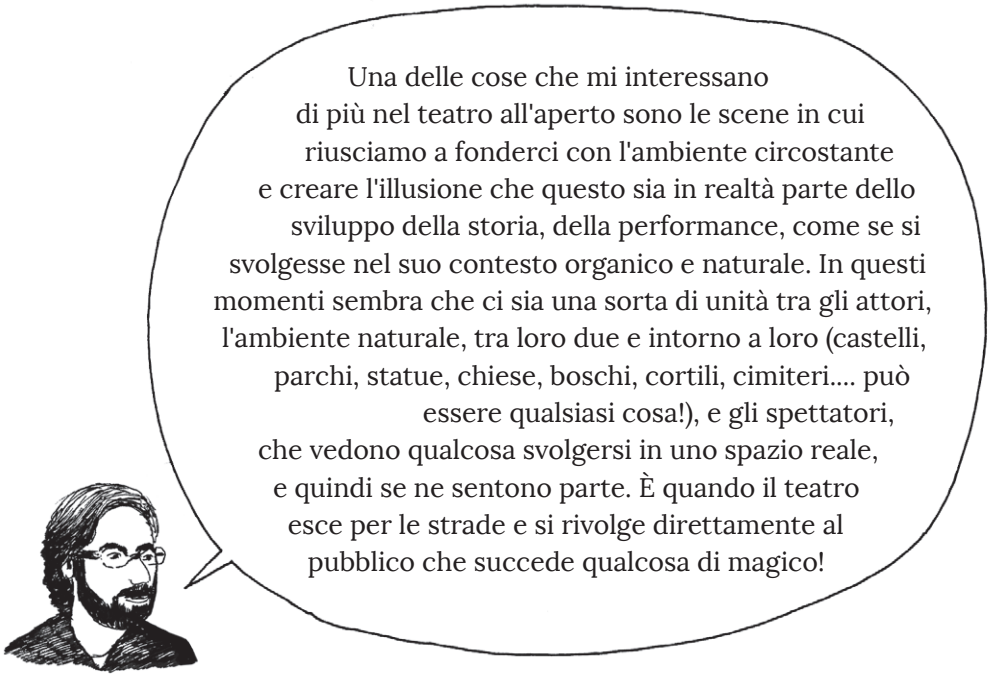
- sorpresa, che potrebbe essere seguita da . . .
- risate (indipendentemente dal fatto che quello che fate sia buffo o no - la risata è una reazione comune all'imprevisto),
- approvazione entusiasta e schiacciante (di solito espressa da adolescenti, girovaghi, eccentrici e altri gruppi sociali che magari si identificano con un artista di strada come "qualcuno che non appartiene alla folla"),
- modesta approvazione e scarso interesse (di solito espresso dai passanti con un sorriso, specialmente in una giornata di sole),
- rabbia (c'è sempre qualcuno a cui non piacerà quello che tu stai facendo).

Proprio come le reazioni dei passanti, l'architettura di qualsiasi spazio pubblico di solito non sorprende un ninja di strada esperto: panchine, contenitori di rifiuti, bacini di fiori, fermate degli autobus, luci della città, statue, segnali stradali, negozi, bar, cartelloni pubblicitari, case, balconi, finestre, ..., ...,

....., ..., ..., ...,

....., ..., (prego, sentiti libero di completare la lista).

Dopo molti anni di giocoleria con i tre elementi precedentemente descritti spazio-persone-presentazione, si sviluppa una cosiddetta "intuizione esperta", un istinto che permette ad ognuno di reagire prima ancora di capire perché e fare esattamente la cosa giusta al momento giusto per creare poesia dalla vita quotidiana della strada.



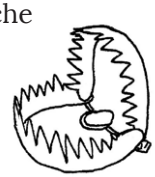
Csongor Köllő, regista di teatro[28]

[28] Csongor Köllő é un attore, regista e insegnante di teatro, un co-direttore dell'Associazione Teatrale Shoshin (situata a Cluj-Napoca in Romania), che organizza il Festiva KaravanAct – festival di teatro di strada (membro del partenariato RIOTE 2).

POTENZIALI TRAPPOLE DELL'ALBERO DEL SE

L'interazione e/o l'improvvisazione in un assolo o nel gruppo fondata su un Albero del Se può diventare meccanica, noiosa, senza vita e poco suggestiva se il piano viene seguito troppo rigidamente. Seguire il piano non è l'obiettivo; il piano è uno strumento di supporto che può aiutarci a raggiungere qualcos'altro. Non si dovrebbe mai perdere la propria giocosità ed essere fiduciosi del momento.

Quando si considera la logica dello spazio pubblico bisogna fare attenzione a non esagerare con le generalizzazioni. Altrimenti si corre il rischio di non essere più veramente attenti e di perdere l'unicità di ogni momento a causa di conclusioni premature. Per esempio: immaginate un tipico uomo d'affari in giacca e cravatta che passa davanti al vostro spettacolo - la tua conclusione basata sulla logica dello spazio pubblico sarà che non ha il tempo e non è il tipo da godere di stupide interazioni, ma guardandolo due volte potrebbe rivelare un sorriso curioso sul suo viso e prima che te ne accorga, si toglierà le scarpe e salterà nella fontana con te, che è quello che in realtà mi è successo una volta durante una replica de *L'Invasione*. Accertati di non affidarti a stereotipi e di trascurare ciò che sta accadendo sotto la superficie!



ESERCIZIO 1

Vai in uno spazio pubblico affollato, siediti e osserva!

1. Fai attenzione all'architettura - immagina come era questo luogo qualche decennio o addirittura cento anni fa. Quali elementi dello spazio sono stati soggetti ai cambiamenti più frequenti? Qual è l'obiettivo principale - la cosa più evidente in questo spazio? E' stato cambiato qualcosa di recente?

2. Ora osserva le persone – chi sono, cosa fanno lì?
   Osserva i loro percorsi e le loro attività all'interno dello spazio.
   Come interagiscono i vari gruppi, si disturbano a vicenda, si notano?
   Come descriveresti l'atmosfera generale?

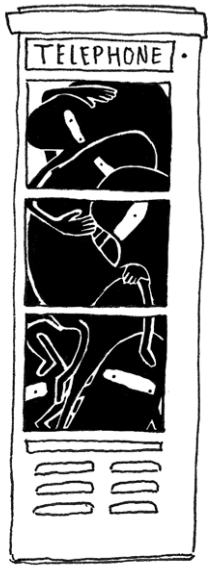
3. Prendi una penna e un pezzo di carta e disegna il luogo (non solo i muri, ma anche la vita che ti accade intorno).

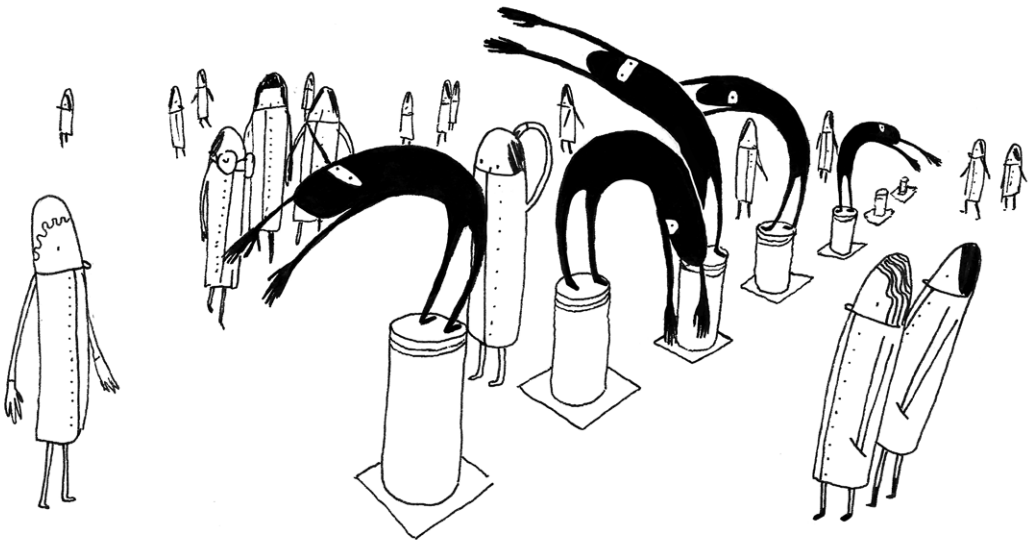
4. Ora lascia libera la tua immaginazione e pensa ad un'azione insolita che potrebbe svolgersi lì e a come catturare l'attenzione della gente, cambiando l'atmosfera. Che tipo di intervento visivo, sonoro, performativo o altro ti viene in mente?

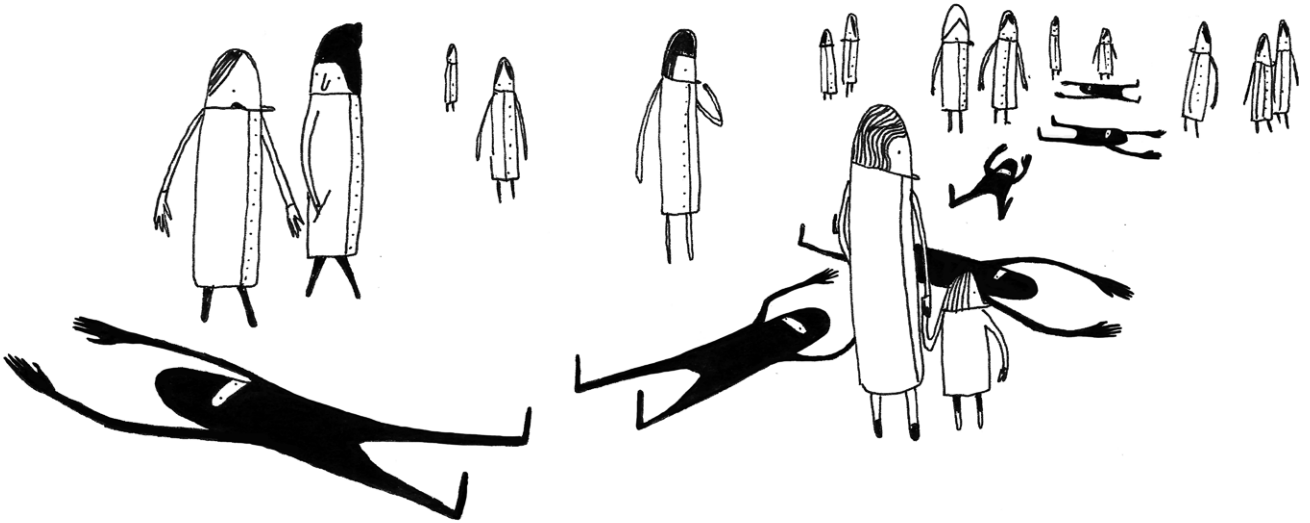
Divertiti ad immaginare!

ESERCIZIO 2

Per studiare lo spazio pubblico in azione, trova almeno due amici (in un mondo ideale ce ne sarebbero quattro), uscite e create delle composizioni con i vostri corpi nello spazio pubblico.







Consigli:

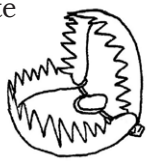
- Se avete più amici disposti a partecipare, create due gruppi in modo che un gruppo possa osservare l'altro in azione. Una volta che entrambi i gruppi hanno creato la loro azione, scambiate commenti e osservazioni.
- Se i passanti iniziano a lanciare sguardi confusi nella vostra direzione, provate a creare con loro un contatto visivo rassicurante e sorridente.
- Se ti trovi in un luogo affollato o non riesci a gestire le domande e i commenti ricorrenti delle persone, prendi una macchina fotografica o un telefono cellulare e fai finta di scattare una foto "folle".

Prima di passare al capitolo finale, vorrei sottolineare altre due trappole che spesso si verificano durante la preparazione e le prove di uno spettacolo di strada. Queste trappole si applicano anche ai processi creativi degli spettacoli teatrali al chiuso e all'arte in generale. Tuttavia, sono particolarmente degni di nota nel contesto del teatro all'aperto, poiché la caduta in uno di essi potrebbe risultare non solo una performance scadente, ma addirittura fallimentare, che all'aperto equivale praticamente alla performance assente.

TRAPPOLE AGGIUNTIVE

"Uccidi i tuoi bambini" significa che devi fare una selezione. Ad un certo punto all'interno del processo creativo devi buttar via le idee che magari erano originali, o forse anche brillanti, ma che non supportano l'idea principale ("chiave") della performance nel suo complesso o addirittura la contraddicono.

"Non cominciare mai dall'inizio!" Sembra come un paradosso? Significa che quando pianificate uno spettacolo o una scena, il vostro processo creativo non dovrebbe partire con la domanda: Come dovrei iniziare? Pensate al punto culminante e a dove volete che conducano gli eventi. Cerca di capire che cosa vuoi raggiungere ed elaborare l'implementazione del momento di picco. Una volta che sai la risposta a queste domande, è probabile che tutto il resto vada semplicemente a posto. L'unica cosa che dovrai ancora fare è trovare il modo più semplice ed efficiente per costruire la tua trama fino a quel momento e poi "risalire verso il basso" - cioè trovare una conclusione e un finale.



9
TEATRO DI STRADA ED OLTRE

Prima di tutto, permettetemi di dire che sono lieto che siate ancora con me dopo 108 pagine! In secondo luogo, vorrei umilmente chiedervi di sopportare con me ancora le prossime 8 pagine di un pensiero in qualche modo speculativo sotto forma di epilogo per la nostra conversazione.

Torniamo alla domanda sollevata nel capitolo 2: chi è l'autore di un'opera d'arte quando questa è un'opera interattiva in cui le risposte e le proposte degli spettatori che partecipano attivamente rappresentano l'aspetto più interessante? Chi è il portatore del messaggio quando si tratta di un'interazione piuttosto che di una presentazione?

Per favore, preparatevi una tazza di tè, mettetevi comodi e lasciate che vi riporti all'inizio del nostro viaggio…

...al cerchio.

Il magico cerchio del gioco,
l'anello della fiducia,
la ruota della fortuna.

E certamente, al suo inseparabile opposto il quadrato!

Il foro quadrato. La piazza del mercato. La scatola. La finestra. La cornice. L'essere squadrati. Rendere tutto quadrato. Trovare la quadratura del cerchio.

Come studentessa ho immaginato artisti unici, individui eccezionalmente dotati; geni le cui idee sono e devono essere originali. Proprio come una divinità monoteistica (creatrice di tutte le cose), questo "grande artista" crea mondi paralleli, trasformando il caos in cosmo. I suoi capolavori sono sistemi completi e organizzati secondo le loro regole con le quali non si dovrebbe interferire.

Quando ero adolescente studiavo l'arte del Novecento. Potrei immaginare vividamente il postmodernismo che bussa maliziosamente alla porta del geniale artista dal suo piedistallo e incolla baffi patriarcali sull'eterno sorriso di Monna Lisa. Mi è piaciuta la storia di come Duchamp abbia messo alla pari le istituzioni culturali progettate per custodire creazioni ingegnose con il suo orinatoio, nel 1917. Non cercava necessariamente di equiparare la mostra ad un bagno, come immaginavo allora, ma, tuttavia, già cento anni fa, si prospettava all'orizzonte una rivalutazione dei concetti di base dell'arte. E anche se può sembrare che la derisione dei valori "obsoleti" abbia ormai raggiunto un vicolo cieco, l'arte del Novecento ha fatto una non così sottile allusione al fatto che il concetto di artista come era stato inteso fin dal Rinascimento aveva ben superato il suo picco.

In seguito, come membro del collettivo Ljud, visionavo l'artista come l'iniziatore di un evento artistico; come colui che fa il lavoro di base, che stabilisce le regole e avvia un processo a cui tutti gli altri possono partecipare. L'ho immaginato come un buon padrone di casa, che organizza una festa a casa sua: sposterà i tavoli di lato, soffierà via la polvere dal vecchio giradischi e deciderà quali cocktail servire. Forse ogni ospite porterà un boccone da mangiare, uno degli ospiti potrebbe assumere spontaneamente il ruolo di DJ, qualcuno potrebbe sollevare lo spirito di tutti raccontando un aneddoto spiritoso; ma alla fine della giornata, sarà l'ospite a impedire che le sigarette vengano infilate nei vasi dei fiori. Se uno dei vicini di casa chiama la polizia, parlerà con gli agenti.

Uno dei concetti chiave del teatro in luoghi convenzionali è che l'isolamento sensoriale permette allo spettatore di identificarsi con il personaggio dello spettacolo, trovandosi così di fronte ad una situazione da cui è escluso nel suo ruolo di voyeur. A mio avviso questo rappresenta la differenza cruciale tra il teatro interattivo e quello drammatico. Il teatro di strada interattivo non crea le condizioni ottimali per l'identificazione (anche secondo Samo Oleami). Al contrario, offre ai partecipanti l'opportunità di vivere un'esperienza diretta; essi possono conoscere se stessi e l'ambiente circostante ed esprimersi nel contesto stabilito dall'artista. Questo avviene attraverso un coinvolgimento attivo nel processo creativo, in parte progettato e costruito dai partecipanti stessi. Non sono più voyeur a porte chiuse, perché si spostano al centro dello sviluppo: sono fisicamente presenti, si muovono nello stesso spazio dello spettacolo e a volte letteralmente circondati dagli artisti.

Questa visione delle arti performative cambia il ruolo dell'artista in relazione alla società. L'artista non è più solo una persona che porta in primo piano i problemi della società. L'artista diventa parte attiva della società e il suo ruolo è anche quello di offrire soluzioni o almeno di stabilire le condizioni in cui sia i problemi che le soluzioni saranno più facili da articolare. L'artista agisce come un facilitatore che crea situazioni in cui il pubblico può esprimersi (in modo intimo o pubblico).

Come uno dei fondatori di Ljud, il regista e l'attore Jaša Jenull[29] direbbe, “il potenziale dell'arte di strada non è quello di mettere uno specchio al pubblico

[29] Jaša Jenull si è laureato all’Accademia del Teatro, Radio, Film e Televisione di Ljubljana ed è stato un membro fondamentale del collettivo di Ljud tra 2006 e 2015. Oggi è il direttore artistico del Collettivo di Terza Mano, che si focalizza sugli eventi dell’arte interattiva nei luoghi pubblici. Citato a memoria.

come Čekhov e i suoi contemporanei e neanche dare un martello in mano al pubblico come immaginava Brecht; è anzitutto e soprattutto fornire agli spettatori un megafono che consenta loro di esprimersi."

Posso immaginare che il futuro ruolo dell'artista e delle istituzioni artistiche consisterà nel creare "spazi o zone in cui una persona entrerà da estraneo e ne uscirà da amico" [30]

Quando si crea un ambiente che consente esperienze al di fuori del normale raggio d'azione, incontri al di fuori delle convenzioni, dei ruoli sociali e delle aspettative, immagino che l'arte trascenda le catene del consumismo. Gli artisti vedranno il loro pubblico come partner, i prodotti artistici come esperienze, vedranno i prezzi in termini di baratto, considereranno lo spazio come ambiente e la promozione come impegno. Pensare in categorie come "loro", "per loro" e "da noi" sarà sostituito dal pensare in termini di "noi" e "insieme".

---

[30] Citato a memoria dal seminario di Ben Walmsley alla conferenza di BE SpecACTive! a Barcellona nel 2016. Ben Walmsley, PhD, è uno studioso e ricercatore all'Università di Leeds in settori connessi alla gestione dell'arte, al marketing artistico, alla ricerca del pubblico e alla politica culturale.

Da nessuna parte avevo visto questo potenziale dell'arte di trasformare il pubblico in partner dell'artista, piuttosto che in un consumatore delle sue opere d'arte, in maniera più evidente che nel teatro di strada.

Nel teatro di strada, l'artista non vende biglietti, ma mobilita lo spettatore per salire a bordo e unirsi a lui in un'esperienza condivisa. Nella maggior parte dei casi, l'autore e l'attore sono infatti la stessa persona che si rivolge direttamente ai passanti per raccogliere un pubblico, senza l'assistenza di intermediari come un ufficio PR, i media o un manager. (Tranne che nel caso di festival di strada, ma questo è argomento di un altro libro).

La strada non è, non è mai stata e non sarà mai riservata alle élite. Appartiene a tutti; è un punto d'incontro dove convergono persone di ogni provenienza. L'arte all'interno di uno spazio pubblico può quindi raggiungere tutti, comprese le persone che non visitano mai le istituzioni culturali - e ce ne sono molte.
In aggiunta all'accessibilità e alla capacità di amalgamare spettatori diversi in un pubblico unificato, c'è un terzo aspetto dell'arte negli spazi pubblici che trovo ancora più interessante. E' l'elemento di sorpresa. Camminare sul sottile confine tra vita quotidiana e arte, tra realtà e finzione, tra ciò che è reale e ciò che è solo uno scherzo. Il teatro di strada ha la capacità di sorprenderci dove meno ce lo aspettiamo, suscitando le risposte più autentiche: lo stupore per la bellezza, essere commosso dal contatto umano, l'entusiasmo per un'abilità, il liberarsi in generale dal pensiero concettuale.
Ma per quanto semplice possa sembrare, c'è una condizione preliminare perché tutto questo accada: ci vuole un profondo spostamento di attenzione dal seguire un piano prestabilito all'agire al momento, dal risultato al processo, dall'individuo alla comunità. Questo spostamento richiede che sia l'artista che lo spettatore subiscano una "trasformazione personale". Lasciare andare il controllo, permettere alle cose di seguire il loro corso, agire d'impulso, mettere

l'altro di fronte a se stessi, rimanere disponibili a qualcosa che ci supera. Tutto ciò è contrario alle aspettative della società su come dovremmo vivere e su come dovremmo sempre sapere cosa vogliamo, dove siamo diretti e cosa dobbiamo fare per perseguire i nostri obiettivi. Come direbbe Sonja Vilč: "quando lo immaginiamo come un gruppo di individui (un collettivo), che si limita a reagire e ad interagire l'uno con l'altro, senza un piano e senza nemmeno avere il bisogno di avere un piano, non è niente di meno che uno shock culturale" [31], che invoca i timori di un futuro sconosciuto e le frustrazioni di chi non è in grado di controllare il risultato finale.

Proprio come uno scienziato che cerca di stabilire un ambiente ben controllato in cui un esperimento possa essere replicato fino all'ultimo dettaglio, si potrebbe dire che il teatro drammatico convenzionale si sforza di mettere in scena una performance che possa essere ripetuta nel modo più coerente possibile dopo la prima. Ruoli fissi, linee e la messa in scena, anche la durata delle pause tra le singole parole e i gesti (micro-mise-en-scène), tutto dovrebbe essere il più possibile predeterminato e riproducibile. In tali circostanze, le preoccupazioni per i rischi già menzionati diventano ridondanti. Tuttavia, la routine di ripetere più e più volte qualcosa che una volta è stato creato dal nulla potrebbe privare la performance della sua autenticità e uccidere la gioia di esibirsi.

Sono sopraffatta da un'ondata di eccitazione ludica ogni volta che mi dirigo verso una città, una strada o un parco dove posso condividere qualcosa che non esiste ancora con sconosciuti che non ho ancora incontrato. Vedere le facce

---

[31] Sonja Vilč, *Collective Improvisation: From Theatre to Film and Beyond* [Improvvisazione Collettiva: Dal Teatro al Cinema e Oltre] (Ljubljana: Kolektiv Narobov, Zavod Federacija in Zavod Maska, 2015), pp . 163-164 .

scioccate dei passanti mi fa ribollire il sangue ogni volta: il grido e il ridacchiare di una giovane donna che è appena stata spaventata da un alieno rosa in agguato dietro l'angolo; sorrisi nascosti suscitati in un parco pubblico per vendere cacca di cane; commento chiassoso e senza censura; applausi per i bambini - tutto mi fa sentire come se fossimo finalmente tutti qui di nuovo. Sembra che le pareti invisibili tra di noi si siano finalmente disintegrate.

E così, ma prima di lasciarci, lascia che ti rivolga per un'ultima volta l'invito ad unirti a me in un viaggio. Lasciamo il laboratorio e avventuriamoci in una giungla, arricchiti dei consigli di chi ci ha preceduto.

Assicurati di indossare delle buone scarpe!
E non dimenticare di fare uno spuntino!
Bon voyage, amico!

GLI AUTORI

Vida Cerkvenik Bren si è laureata in teatro e regia radiofonica presso l'Accademia di Teatro, Radio, Cinema e Televisione di Ljubljana. Ha ideato e co-diretto diversi progetti indipendenti di teatro, radio, burattini e danza contemporanea. Prima di diventare uno dei membri fondatori di Ljud nel 2006 ha lavorato come direttrice artistica del teatro Šentjakobsko a Lubiana per 2 anni. Da allora è co-autrice e co-direttrice di tutti i progetti di Ljud ed uno dei conduttori dei sui programmi educativi.

Un certo numero di metodi ed esercizi presentati in questo libro derivano dal suo lavoro pedagogico. Negli ultimi 11 anni è stata una delle principali mentori del progetto educativo in corso del Laboratorio di Ljud. Ha condotto laboratori e "master class" in tutta Europa e non solo, negli ultimi anni anche nell'ambito del partenariato RIOTE.

Samo Oleami è un critico teatrale, artista e drammaturgo sloveno. Il suo domicilio originale si trova nelle "arti performative contemporanee", ma nel suo blog critico Fidati di me, sono un critico scrive di tutti i tipi di teatro, dall'improvvisazione, teatro di strada, creazioni collettive, teatro drammatico agli spettacoli di danza, arte dal vivo, intermedia e persino giochi da tavolo.

Robin Klengel lavora come antropologo culturale e artista a Vienna e a Graz (Austria). Scrive articoli, insegna, disegna e realizza film nel campo della ricerca artistico-scientifica degli spazi urbani e digitali. È membro del consiglio di amministrazione del Forum Stadtpark e del collettivo (zine) Tortuga. Come parte del collettivo LJUD è attivo come antropologo, scrittore, performer e più recentemente anche come illustratore.

LJUD

Ljud è un collettivo internazionale di attori, registi, artisti visivi e antropologi, con sede a Lubiana (Slovenia), che esplora le possibilità di espressione artistica negli spazi pubblici. Dalla sua fondazione nel 2006, Ljud ha creato diversi spettacoli interattivi e progetti site-specific: dalle rappresentazioni radiofoniche dal vivo e film muti, alle sale d'attesa interattive degli ospedali e alle Messe Natalizie alternative. Il collettivo ha girato il mondo con i suoi progetti L'Invasione e Streetwalker, galleria di ready-made all'aperto, con cui ha visitato oltre 100 festival in più di 30 Paesi. L'obiettivo principale di Ljud è quello di sviluppare un rapporto reciproco con il suo pubblico, incoraggiando gli spettatori a diventare co-creatori del teatro come gioco, rito ed evento sociale.

RIOTE

In strada? Perché no? è emerso come parte del progetto RIOTE 2 che coinvolge sette partner europei. Finanziato da Erasmus+, il progetto riunisce gruppi teatrali all'aperto e compagnie teatrali in un programma di condivisione delle competenze e si concentra sullo sviluppo di reti teatrali in ambiti rurali. I partner sono Broken Spectacles/Dartington Arts (UK), Control Studio Association (HU), Kud Ljud (SI), Shoshin Theatre (RO), TTB Teatro tascabile di Bergamo (IT), Take Art (UK) and Utca-Szak (HU). Visita il sito www.riote.org per maggiori informazioni e per documenti utili incluso anche il presente libro *In strada? Perché no?* (disponibile anche in ungherese, italiano, rumeno e sloveno), il manuale del Rural Touring Handbook e un link di film documentari di RIOTE 2.

In Strada? Perché no?
Guida personale ad un teatro interattivo in spazi aperti
(Titolo originale: Why Don't We Do It in the Road
A Personal Guide to Outdoor Interactive Theatre)

di Vida Cerkvenik Bren

Il terzo capitolo è scritto in collaborazione con Samo Oleami
Illustrazioni di Robin Klengel
Redatto da Jurij Bobič
Realizzato da Katarina Zalar
Traduzione & revisione di Sunčan Stone e Živa Petkovšek
Traduzione italiana di Géza Pintér ed Antonietta Fusco

Pubblicato da Kulturno umetniško društvo Ljud, Ljubljana

Free copy

Ljubljana 2019

Cofinanziato dal programma Erasmus+ dell'Unione europea

RURAL INCLUSIVE OUTDOOR THEATRE EDUCATION

Questo progetto è stato finanziato con il sostegno dalla Commissione Europea. Questa pubblicazione riflette solo il punto di vista degli autori, e la Commissione non può essere ritenuta responsabile dell'eventuale utilizzo derivato dalle informazioni qui contenute.