

Match di improvvisazione teatrale.

Una terra di confine

Introduzione	P.2
Capitolo I	
L'improvvisazione in una lettura contemporanea	P.7
1. 1 Etimologia e definizioni.	P. 9
1. 2 L'importanza dell'improvvisazione nell'arte contemporanea.	P.17
1. 3 I caratteri dell'improvvisazione.	P.26
Capitolo II	
Il Match di improvvisazione teatrale: la creazione di un format	P.35
2. 1 L'origine di un'idea travolgente.	P.41
2. 2 La prospettiva italiana.	P.44
2. 3 Improvvisare: le regole del gioco.	P.50
2. 4 Il triangolo del Match: attore, arbitro, spettatore.	P.64
2. 5 I motivi di un successo.	P.76
Capitolo III	
Una terra di confine: alcuni interrogativi	P.84
3. 1 L'improvvisazione si può apprendere?	P.87
3. 2 Verso un'estetica dell'imperfezione.	P.99
3. 3 Improvvisazione e irrazionale: i motivi di una negazione e le linee di continuità.	P.106
Conclusione	
In cerca di una collocazione per il Match di - improvvisazione teatrale	P.119
Bibliografia	P.127

INTRODUZIONE

“L'improvvisazione non si improvvisa. E' un risultato”.

Louis Jouvet

Nel linguaggio comune il termine improvvisazione indica qualcosa di non programmato, di istantaneo. Spesso lo usiamo in un'accezione negativa, per suggerire una mancanza di tecnica e preparazione; o anche, una facilità di esecuzione¹.

In realtà, questo concetto, nel corso del Novecento, ha sfumature molto diverse, ed è centrale in tutta l'arte contemporanea. Come un'epidemia le dinamiche del jazz si diffondono nelle arti figurative; penso a Kandinsky, all'Astrattismo italiano, e all'*Action painting* di Pollock. In ambito letterario, è immediato il riferimento alla scrittura automatica del Surrealismo; Kerouac, ne *I sotterranei*, si propone di fare una letteratura jazzistica, mettendo in prosa il *bebop* di Charlie Parker.

Si pensi, infine, al teatro di ricerca contemporaneo. In quest'ultimo ambito, il tema dell'improvvisazione diviene centrale a partire dal Novecento, nell'epoca dei registi pedagoghi e degli attori non progettati². Una pratica che viene scoperta o riscoperta nelle scuole russe

¹ FABRIZIO CRUCIANI, *Alla ricerca di un attore non progettato*, in FABRIZIO CRUCIANI E CLELIA FALLETTI (1986), *Civiltà teatrale del XX secolo*, Il Mulino, Bologna; p.84.

² FABRIZIO CRUCIANI, CLELIA FALLETTI (1986), *Civiltà teatrale del XX secolo*, Il Mulino, Bologna, p.83.

(mi riferisco a Stanislavskij, Meiercold, Ejzenstejn, Vachtangov) nei loro Studi o scuole laboratorio. Ma anche Copeau, Lecoq, Strehler, il Living theatre, Peter Brook, Grotowsky, Dario Fo hanno pensato e usato l'improvvisazione come espressione artistica.

In tutti questi campi, lungi da essere riferito a qualcosa di immediato e, potremmo dire, di originario, l'improvvisazione diviene qualcosa che richiede molta tecnica, e che costituisce la fine di un percorso. Si dice "ti sei improvvisato artista" di quella persona il cui allestimento è preparato in fretta, spesso senza pratica specifica. In realtà, si tratta di un uso improprio. Non consideriamo il jazz come una musica improvvisata da autodidatti digiuni di teoria; così, nel teatro l'improvvisazione non è mai libera ma stretta in griglie, forme, ritmi, orchestrazioni, consonanze, complementarietà. Nell'improvvisazione, quindi, convivono struttura e spontaneità. Dario Fo, durante un'intervista, afferma:

L'improvvisazione è l'arte più scientifica che esista. Perché in verità l'improvvisazione è soltanto metà della storia: l'altra metà è che bisogna avere la macchina dentro. Devi acquisire moduli infiniti di svolgimento, devi impararli, come un suonatore di jazz che sa di dover rientrare alla sedicesima battuta, e ne ha sedici a disposizione per fare le

varianti. Tutte le consonanti del canto lui le ha dentro, e va insieme al battere e al levare. E naturalmente si lega ai ritmi, ai tempi, al contrappunto. La matematica del contrappunto è la stessa nella commedia, nel monologo, nella musica³.

In Canada nel 1977 due uomini di teatro hanno dato origine ad un format, il Match di improvvisazione teatrale. Robert Gravel e Yvon Leduc rivisitano le tecniche di improvvisazione teorizzate da Viola Spolin qualche anno prima, ma le trapiantano in un contesto inconsueto, che è quello della competizione sportiva e del gioco. Nel Match non ci sono ne'copioni ne'costumi ne'personaggi prestabiliti ne'scenografie. L'unico elemento su cui tutto viene edificato è un tema, spesso suggerito dallo stesso pubblico. Questa esperienza si è sviluppata rapidamente, passando dai paesi francofoni a quelli anglofoni, in cui sarà elaborata un'esperienza simile, quella del *Theatersport*. In Italia, a distanza di un decennio, l'esperienza del Match ha trovato terreno fertile in Toscana, patria di un altro tipo di performance legata all'improvvisazione, l'Ottava rima, e ha avuto come padrino fin dalle origini Francesco Burroni.

In tutte queste espressioni, il pubblico, ci dice Viola Spolin, è concepito come una parte organica dell'esperienza teatrale, uno dei tre

³ PIERGIORGIO ODIFREDDI, "Dario Fo", *La Repubblica*, 17 aprile 2002.

attori principali, assieme al giocatore nel *patinoire* e alla figura atipica dell'arbitro. Egli suggerisce i temi, si esprime attraverso il voto, può violare il silenzio nel corso della performance; la quarta parete scompare, lo spione diventa parte del gioco⁴. Come avevano teorizzato i fondatori del Living Theatre, non c'è differenza tra attore e spettatore, bisogna recuperare un'unione persa, quella di una congregazione guidata da sacerdoti. La stessa cosa era stata teorizzata da Adolphe Appia che parlava già nel 1921 di "Cattedrale dell'avvenire", in cui cadevano le distinzioni tra attore e pubblico.

Anche qui, come è facile intuire, l'improvvisazione è legata ad una tecnica e ad un lavoro di preparazione, che per gli attori del Match dura due anni, e in seguito prosegue sotto forma di esercitazioni regolari.

L'esperienza del Match solleva, infine, una serie di questioni più generali, che ci portano a domandarci se è possibile imparare a improvvisare, e cosa può insegnare una scuola del genere. Inoltre, si pone l'ipotesi di un nuovo tipo di strumenti di analisi per accostarci all'atipicità del Match. A questi problemi, è legato a mio parere un dubbio di fondo: è onesto applicare categorie classiche ad una nuova forma? Molto probabilmente, dovremmo smettere di servirci di termini

⁴ VIOLA SPOLIN (2006), *Esercizi e improvvisazioni per il teatro*, Dino Audino Editore, Roma.

rigidi, come la suddivisione classica in attore, autore, regista, o il ricorso all'ottica di un'estetica classica, e fornirci di categorie nuove, più fluide.

Nuovi occhi per guardare una nuova forma di teatro. Ma prima, bisogna rivisitare la definizione stessa di teatro.

CAPITOLO I

L'IMPROVVISAZIONE IN UNA LETTURA

CONTEMPORANEA

Per affrontare alcune problematiche, è utile abbandonare gli strumenti dello scienziato, in quanto inadatti. Così come è indispensabile lasciarsi alle spalle il riferimento ad oggetti definiti, compiuti, e dirigere lo sguardo verso le direzioni mutevoli dell'azione. La dinamica, appunto, studia il movimento, e nel suo variare va in cerca di costanti.

E' quello che sembra pensare Davide Sparti che ci presenta una serie di metafore per descrivere l'improvvisatore. A volte un'immagine rende un concetto in maniera più immediata di un discorso. L'improvvisatore è come un esploratore in terre sconosciute, che ha con sé delle mappe e fa ipotesi sul percorso da fare⁵. L'improvvisatore è un viaggiatore che prende sempre all'ultimo momento un treno, quello dell'input lanciogli dal compagno⁶. L'improvvisatore è come un *bricoleur*, che non sa da principio cosa produrrà, ma recupera quello che ha sottomano attribuendogli un nuovo significato. L'improvvisazione è come una frana, un evento improvviso che, però, si prepara da molto tempo.

⁵ DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi, L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, p.128.

⁶ DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi, L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, p.180.

Sono rappresentazioni che in qualche modo ci forniscono dei suggerimenti singolari, proprio perché sfuggono ad un tentativo di definizione rigorosa.

In questo primo capitolo si parlerà dell'improvvisazione e di come questo concetto nel senso comune ha spesso un'accezione diversa rispetto a come dovrebbe essere inteso. Da qui, nasce una consapevolezza nuova: quella del percorso che porta ad improvvisare, fatto di tradizione, studio, esercizio. E' la prima nota di revisione alla definizione classica di improvvisazione. A questa, si accostano una serie di qualità che aiutano a definire la dimensione dell'estemporaneo. Tra queste, c'è l'inseparabilità, l'originalità, la responsività e l'irreversibilità.

In seguito, vogliamo considerare l'importanza che l'improvvisazione assume nel corso del Novecento in diversi ambiti artistici. Penso alla pittura, alla musica, alla scrittura, e al teatro. Con qualche esempio vedremo come si è manifestata questa pratica nei vari contesti. Tutto sembra partire dall'impulso del jazz, che ha agito da catalizzatore negli altri campi. Un'attenzione particolare sarà dedicata al teatro il quale, benché sia legato all'improvvisazione da tempi lontani, è a partire dal Novecento che la considera una forma di performance in sé.

Infine, si prenderanno in considerazione alcuni aspetti centrali nel processo improvvisativo. Nel fare ciò, dovremo uscire dal laboratorio di

osservazione dello scienziato, dato che non si improvvisa in un vuoto pneumatico, ma solo in un contesto sociale. C'è un passo avanti rispetto alle argomentazioni appena fatte: l'improvvisazione non interessa solo il campo delle arti, ma è qualcosa che fa parte della vita di ogni giorno. Sia che si tratti del campo dell'ordinario, che di quello speciale, c'è un aspetto che resta dominante. E' espresso con molta chiarezza da Elster nella formula *less is more*: per noi uomini dalla razionalità imperfetta, è funzionale muoverci all'interno di limiti anziché disporre di tutta la libertà d'azione. E' la *contrainte*, il punto d'appoggio, dal quale dispiegare il filo della creatività.

1.1 Etimologia e definizioni

Improvvisazione deriva da *improvisus* (*in*=non, *provideo*=vedere in anticipo). Il termine, dunque, indica ciò che non può essere visto prima. Improvvisare, in una definizione classica, vuol dire agire in modo immediato, con minima o nulla opportunità di pianificare le proprie mosse prima di compierle.

In realtà, l'improvvisazione non si configura solo come estemporaneità, ma come il risultato di un lavoro di formazione, caratterizzato dallo sviluppo di capacità di ascolto, e di regia degli spazi e dei tempi.

Il nuovo Zingarelli (a cura di Miro Dogliotti e Luigi Rosiello, Undicesima edizione, 1985) ci fornisce questa definizione di improvvisazione: «tenere un discorso, comporre versi, musica, per immediata ispirazione senza studio o preparazione».

Tale definizione ci mostra in maniera evidente la sua incompletezza e il legame con modelli culturali ormai superati, e per questo può esserci utile come punto di partenza per un'analisi più critica.

Notiamo innanzitutto come l'improvvisazione sia ricondotta esclusivamente agli ambiti performativi della vita, non considerando che essa ha un ruolo importante anche in quelli che possiamo definire ordinari. E' una prima precisazione che sottolinea Davide Sparti, in *Suoni Inauditi*⁷.

Inoltre, questa definizione può essere ritenuta inesatta sotto altri due punti di vista. Innanzitutto, per quanto riguarda l'assenza di studio e di preparazione. E' l'idea da cui siamo partiti, molto radicata anche a livello scientifico. In realtà, non ci si improvvisa improvvisatori, è una competenza che si acquisisce. Occorrono esercizio ed esperienza, oltre che un notevole bagaglio di materiale preso dalla tradizione.

⁷ DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi, L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, p.209.

C'è poi un'altra mancanza nella definizione di partenza. L'improvvisazione è sempre inserita in un contesto relazionale, che comprende gli altri artisti coinvolti, e i fruitori dell'evento artistico.

In realtà, se consultiamo altri dizionari, torna sempre il riferimento alla «mancanza di studio e preparazione». Queste definizioni sembrano non considerare la distinzione temporale tra momento dell'acquisizione della competenza, per la quale occorre appunto preparazione, e l'atto dell'improvvisare, che avviene a partire da questo trampolino di lancio.

Il Vocabolario della Lingua Italiana della Treccani (a cura di Aldo Duro, 1987, vol.2, p.794) definisce così l'improvvisare:

Dire scrivere comporre (versi, un discorso, ecc.) all'improvviso, seguendo l'ispirazione del momento, senza cioè preparazione e meditazione; comporre musica mentalmente nell'atto stessa dell'eseguirlo[...] Con riferimento a composizioni letterarie o musicali, include a volte un giudizio negativo (per le qualità spesso scadenti delle creazioni estemporanee, per la mancanza del necessario lavoro di preparazione e di lima, e anche perché non di rado quella che è detta ispirazione è soltanto abilità e bravura).

Questa definizione è molto più articolata della precedente, prende in considerazione il versante artistico dell'improvvisazione facendo una serie di distinzioni (tra arti della parola e musica); a proposito della musica evidenzia la coincidenza temporale tra momento della composizione e quello dell'esecuzione; inoltre, pur ignorando il tempo preparatorio che è alle spalle, enfatizza l'atto di improvvisare, quello legato all'ispirazione del momento e ad una dinamica non meditativa che possiamo ricondurre all'intelligenza corporea di cui parleremo in seguito. Infine, esplicita i limiti riconosciuti all'improvvisazione nell'opinione comune: fretteolosità, mancanza di studio e di meditazione, faciloneria. E' curioso il distinguo finale, secondo cui l'ispirazione è spesso soltanto abilità e bravura. Questa lettura è ancora legata ad una logica gerarchica tra qualità della sfera intellettuale (l'ispirazione indica l'entusiasmo, l'eccitazione fantastica che alimenta l'opera dell'artista, e nell'etimologia è legata ad una rivelazione divina), e qualità poetiche (l'abilità e la bravura si riferiscono ad un saper fare). In realtà c'è un filo rosso che sembra unire improvvisazione ed ispirazione, contro i suoi detrattori: il rimando all'estemporaneità.

Ma quali sono i caratteri fondamentali dell'improvvisazione? Ne parla Davide Sparti, nel suo libro *Suoni Inauditi*⁸. Innanzitutto, il principio

⁸ DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi, L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, p.118.

di *inseparabilità*, ovvero la coincidenza temporale tra creazione ed esecuzione. Ciò comporta la possibilità di essere testimoni di un processo creativo, piuttosto che trovarsi di fronte l'opera d'arte. Di qui, il fascino di assistere ad una *jam session*, o ad un Match di improvvisazione, o alle performance di pittura estemporanea. Un secondo aspetto è quello dell'*originalità*, la volontà di fare qualcosa di diverso⁹. E' il criterio fondamentale che si cerca in un musicista jazz, o in un attore del Match. Il musicista, l'attore, ha deciso di dare una svolta e di allontanarsi dalle terre del già tracciato, in cui aveva a soccorrerlo una regia o uno spartito. «Il cuore dell'improvvisazione è la trasformazione», scrive Viola Spolin¹⁰. E' uno dei termini chiave del teatro di ricerca del Novecento, che, a vari livelli, insegue un mutamento. Il nuovo diventa il criterio di riferimento per lui e per il pubblico. L'antitesi è rappresentata dalla tradizione (nel caso del jazz si tratta di un vero e proprio strappo, così come nel teatro di ricerca del Novecento si vuole superare un concetto di teatro morto, che annoia). Questa tradizione, però, resta lì, come punto di partenza e come interlocutrice (penso alle citazioni jazzistiche). Qualsiasi capitolazione verso il già noto è vista come un tradimento nei confronti del patto originario. Ma c'è anche l'altra faccia della medaglia,

⁹ Elster distingue due significati diversi che coesistono nel concetto di originalità: quello di autenticità o non contraffazione, e quello di creatività, per cui un'opera d'arte è innovativa sotto qualche aspetto, rompendo con le convenzioni o creandone di nuove. JON ELSTER (2004), *Ulisse liberato. Razionalità e vincoli*, Il Mulino, Bologna, p.312.

¹⁰ VIOLA SPOLIN (2006), *Esercizi e improvvisazioni per il teatro*, Dino Audino Editore, Roma, p.38.

che è la vaghezza, la mancanza di precisione. A ciò è connessa l'*irreversibilità*: come nella vita, siamo costretti a percorrere la linea temporale in un solo verso. Se il momento dell'esecuzione corrisponde a quello della creazione, non avrò la possibilità di tornare indietro, e di modificare un passaggio, o una battuta. E' un rischio che si corre quando s'improvvisa. Ma è un rischio molto minore di quello che nasce dal ricondurre il pubblico ad un sistema prevedibile da cui si era volutamente allontanato.

C'è poi il parametro dell'*estemporaneità*, che vuol dire succedere in questo attimo, qui e ora, e in modo inatteso. E' una rinuncia all'aspirazione tipicamente umana all'eternità. Si è consapevoli del fatto che nulla rimarrà, subito dopo. Anche se qualcuno dovesse filmare o registrare la performance. Tale carattere crea spesso sconforto: ad ogni esibizione si crea un laboratorio semantico interessante, che potrebbe essere riutilizzato in successivo spettacolo. E invece tutto va irrimediabilmente perso. Infine, un altro aspetto dell'improvvisazione, è una visione orizzontale e composita. Si tratta del *policentrismo*, ovvero l'abolizione delle gerarchie. E' quello che avviene nelle *jam sessions* (in particolare per quanto riguarda il *free jazz*), dove si suona con e contro altri musicisti, ma in una situazione di parità. Una *jam session* è una vera e propria sfida, in cui però anche i musicisti più giovani hanno la

possibilità di confrontarsi e di mettersi alla prova. Questo meccanismo è presente anche nei Match di improvvisazione, nei quali tutti sono in gioco alla pari, senza primi attori e ruoli secondari. A questo aspetto ne è connesso un altro, la *responsività*. E' l'attenzione che occorre per reagire ai cambiamenti introdotti nel corso della musica, e prendere subito e continuamente delle decisioni. Questo processo non passa attraverso la razionalità sequenziale, cui occorre molto più tempo, ma attraverso quella che potremmo definire un'*embodied intelligence* o intelligenza pratica¹¹. Grotowski, in *Per un teatro povero*, scrive: «Se pensate, dovete pensare con il corpo, con tutto il vostro corpo, per mezzo di azioni»¹². E' la condizione necessaria per non essere divisi. Non basta, quindi, una semplice educazione del corpo, ma occorre un'educazione attraverso il corpo¹³. A partire da questa osservazione è possibile anche un parallelismo con le filosofie orientali, che, più che pensiero sistematico, si configurano come discipline che accordano un ruolo centrale al corpo come mezzo di conoscenza¹⁴.

¹¹ Come si vedrà nel secondo capitolo, Burroni utilizza il termine “fare-pensare”, che è suggerito da Eugenio Barba il quale parla di pensiero-azione [EUGENIO BARBA (1993), *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Il Mulino, Bologna, p.81]. Eugenio Barba, a sua volta, lo aveva attinto da Louis Jouvet.

¹² JERZY GROTOWSKI (1970), *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, p. 153.

¹³ LUCIA BALDUCCI (a cura di) (2001), *Voci del corpo. Prospettive pedagogiche e didattiche*, La Nuova Italia, Milano, p.124.

¹⁴ Nella Filosofia indiana il termine “*darsana*” indica il punto di vista, la prospettiva. Ci sono diversi *darsana*, uno di essi è lo yoga. L'hata yoga si presenta come la via del corpo, ossia come conoscenza di sé attraverso il corpo, punto di contatto con i cambiamenti. E' interessante notare come già l'etimologia rimanda a *yug*= unire, legare assieme. Lo yoga, infatti, non si configura come un sapere, ma è l'espressione di uno stato di unità di mente e corpo.

Il contesto collettivo (nel jazz si usa il termine *combo*, abbreviazione di *combination*) si regge proprio sull'attenzione, ciò che determina il complesso accordo non stabilito in precedenza. Tale meccanismo si spiega attraverso la teoria dell'analisi conversazionale. Essa ci dice che disponiamo di una competenza comunicativa molto articolata, che ha anche a che fare con la gestione dei turni di parola: ovvero la capacità di prendere la parola, e di cederla, in un'alternanza. Le azioni che si generano in questo dialogo sono tra loro concatenate, in modo da costituire una sequenza significativa. Per improvvisare bisogna saper ascoltare una sollecitazione ed elaborare quella sollecitazione in modo originale. Un altro termine usato nel jazz è quello di *interplay*, il gioco delle parti, la perfetta intesa dei musicisti, da cui deve scaturire non solo l'improvvisazione, ma anche i modi con i quali essa si predispone rispetto a un tema prescelto.

Nella scuola di Match di improvvisazione una delle prime regole è quella del “dire sempre di sì” (*say yes*). In un Match non c'è tempo per difendere la propria idea contrapponendola a quella suggerita dall'altro. Non è funzionale per lo spettacolo, crea confusione e distrugge la tensione narrativa. E' molto meglio accogliere lo stimolo dell'altro, e

andare avanti, mediante il meccanismo “del rimbalzo”, o anche di “accogliere e rilanciare”(che si esprime mediante la formula: “sì, e...”)¹⁵.

1.2 L'importanza dell'improvvisazione nell'arte contemporanea

Molti ritengono che la nascita del jazz abbia avuto un ruolo infettivo nei confronti degli altri campi artistici. Se è vero, l'epidemia dell'improvvisazione all'inizio del Novecento si è diffusa rapidamente partendo da quei cenacoli informali delle jam sessions. E' un aspetto che fa parte del jazz, quello di evolversi per circolazione di idee oltre che per l'ingegno dei singoli. La sua specificità nasce dal privilegiare la dimensione orale, cioè la musica non scritta; ciò lo colloca in continuità con la musica popolare, ma anche con il modernismo, l'avanguardia, la sperimentazione. L'oralità trova espressione in improvvisazioni solistiche o collettive, in una predominanza dell'aspetto ritmico, e in un superamento del distinguo tra compositore ed esecutore.

Un punto interessante, a mio parere, è proprio questo doppio filo che unisce l'improvvisazione all'ambito popolare, ma anche alla sperimentazione e alle Avanguardie. Così, in pittura molte correnti di ricerca nascono nel secondo decennio del Novecento (in continuità

¹⁵ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p.53.

temporale con il jazz) e si pongono come opposizione al realismo pittorico. Si tratta dell'orfismo, il futurismo, il verticismo, il sincronismo, tutte correnti che presentano un modello legato all'onirico, all'irrazionale e all'uso ludico e insieme distruttivo del comico¹⁶. Un caso interessante è quello di Kandisky che chiama la maggior parte delle sue opere "Improvvisazione"; ma anche nell'Astrattismo italiano, che ha come esponente principale Emilio Vedova, si parla di improvvisazione; o ancora, a livello internazionale, ci si può riferire all'esempio classico dell'*Action painting* di Pollock. In ambito letterario, è immediato il riferimento alla scrittura automatica del Surrealismo. Nel 1919, nella rivista francese dal nome "Litterature" venne pubblicato il testo, a firma di Breton e Soupault, dal titolo *I campi magnetici*, nel quale si parlava di "scrittura automatica". Si trattava di un principio compositivo applicabile in poesia destinato ad avere echi anche nell'arte grafica e pittorica. Tale principio si basava sulle potenzialità di utilizzo dei meccanismi inconsci e su un'idea di creazioni di immagini, sia poetiche che pittoriche, sganciate dal controllo della componente razionale. Alla pubblicazione del Manifesto del Surrealismo, redatto anch'esso da Breton nel 1924, nel quale il poeta esplicitava le sue teorie, seguirà la prima applicazione nel campo delle arti visive della "scrittura automatica" da parte di Masson, che eseguì i primi disegni automatici.

¹⁶ GIULIO FERRONI (1974), *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma p.89.

Facendo un esempio un po' successivo, il *bebop* jazzistico avrà anche un forte impatto nella così detta *beat generation*, che cerca di fare del jazz il principio stilistico della narrazione in prosa. Kerouac ha uno stile narrativo che si può definire jazzistico e che riprende i temi del Surrealismo e della scrittura automatica. La sua penna assume la connotazione di uno strumento musicale con cui l'artista-scrittore esprime la propria anima nelle sue gioie e nelle sue delusioni. Kerouac scrive la prima stesura di *On the road* di getto, senza punti né virgole, su un rotolo di telescrivente. Inoltre, nell'introduzione a *Mexico City blues*, un'opera del 1959, afferma: «Voglio essere considerato un poeta jazz che suona un lungo blues in una *jam session* d'una domenica pomeriggio».

Nel teatro, c'è un precedente storico cui si tende ad ancorare l'improvvisazione. E' il rinvio al mito della Commedia dell'Arte; mito perchè, come dice Dario Fo, è una ricostruzione *a posteriori* avvenuta a partire dalla fine dell'Ottocento, di una dimensione a-temporale di grazia.¹⁷ Il teatro comico italiano "di mestiere" che si basa sulle risorse vocali-mimico-gestuali dell'attore professionista, si afferma dal

¹⁷ Dario Fo, teorizza tre livelli o strati di significato con cui parliamo di Commedia dell'arte: ideologico, tecnico, storico. La prima accezione, quella ideologica e drammaturgicamente nostalgica, si riferisce alla Commedia dell'arte «*come al paradiso terrestre del teatro, il momento [...] in cui il teatro è veramente degli attori, mezzo di espressione totale che privilegia la presenza fisica e talenti mimetici, acrobatici, retorici degli esecutori rispetto ad una stretta, mortificante obbedienza al testo scritto, alla letteratura*». Se non che, continua Fo, «*ho usato l'aggettivo mitico per questa nuova, ideologica, e più o meno anacronistica accezione della nostra formula*» FRANCO FIDO, "Dario Fo e la commedia dell'arte", *Italica*, Vol. 72, No.3, Theatre (Autumn, 1995), pp. 298 – 306.

Cinquecento al Settecento in contrapposizione al teatro colto e ricercato, caro ai dilettanti di estrazione aristocratica. L'attore della Commedia dell'arte, erede del giullare medioevale e dell'istrione itinerante, recitava con la maschera "soggetti" che fissavano soltanto i momenti essenziali dello spettacolo, consentendo ampi spazi all'improvvisazione dell'interprete. Di qui le definizioni di "commedia all'improvviso" o "a soggetto", o "a braccio". Sulla base del canovaccio o del soggetto, l'attore che si identificava con uno specifico "tipo" e indossava una maschera, poteva ricucire assieme brani comici, battute, giochi verbali, che facevano parte del suo repertorio. La tipizzazione del personaggio rendeva accessibile la metafora scenica anche ad un pubblico incolto. Ogni maschera conservava una fissità di fondo, un ruolo, e si esprimeva in un dialetto, ciò che rispecchia il plurilinguismo della situazione politica dell'Italia rinascimentale. A partire dai tre personaggi – chiave presenti in innumerevoli canovacci e scenari (il Vecchio, l'Innamorato, il Servo), furono create molteplici varianti legate anche ai contesti geografici.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si manifesta un nuovo interesse letterario per la Commedia dell'Arte. Gordon Craig, a Firenze, dà vita a un progetto teatrale che prende avvio dagli aspetti che egli considera più originali: la maschera e l'improvvisazione, come alternative ad un teatro di parola. Parallelamente, anche Copeau,

all'interno del suo Vieux-Colombier, porta avanti sperimentazioni legate alla gestualità e alla recitazione (due aspetti importanti nella Commedia dell'arte), concentrandosi sullo studio delle opere di Molière. Dopo essere entrato in contatto con il lavoro di Craig, da cui prenderà le distanze, Copeau progetta un lavoro teatrale teso a far rivivere il clima giocoso della Commedia dell'Arte, in un'ottica contemporanea. Il progetto di Copeau e della sua compagnia, tra cui spiccano i nomi di Dullin e Jovet , si concentra soprattutto sullo studio delle maschere e sulla loro rivisitazione in chiave moderna. Il lavoro di ricerca verrà proseguito anche nel momento in cui Copeau abbandona Parigi e il Vieux-Colombier , e si trasferisce in campagna creando la compagnia dei Copias. Anche in Russia, a partire dalla pubblicazione del 1914 di un saggio di K. Miklasevskij ad essa dedicato, la Commedia dell'arte avrà un ruolo centrale. Qui, l'interesse sarà concentrato soprattutto sull'uso delle maschere che costituiscono le basi di un nuovo teatro, quello di Evreinov, di Mejerchol'd, e in seguito di Tairov e Vachtangov.

In Italia la Commedia dell'Arte influenza i lavori di Sergio Tofano (che crea la famosa maschera del signor Bonaventura) e di Anton Giulio Bragaglia. Nel dopoguerra gli artisti che hanno attinto alla Commedia dell'Arte sono, tra gli altri, Paolo Poli e Giancarlo De Bosio, senza

contare gli allestimenti dell' *Arlecchino servitore di due padroni* di Strehler dal 1947 a oggi.

Il teatro contemporaneo, dunque, nel suo bisogno di rigenerazione, avverte la necessità di riferimenti culturali che costituiscano il «mito filogenetico del formarsi del teatro», un'età dell'oro; questi riferimenti li trova nella Commedia dell'arte, nella quale l'attore, mediante l'improvvisazione e l'utilizzo delle maschere, aveva rivestito un ruolo creativo; è "l'attore non progettato" di cui parla Cruciani. In tal modo, la rifondazione del teatro è allo stesso tempo una ricostruzione¹⁸. Nelle scuole laboratorio della seconda metà del Novecento, in cui l'improvvisazione si identifica con la tecnica fondamentale dell'attore, la disciplina è molto rigida, e la spontaneità è vissuta come conquista e non come momento iniziale.

All'ipotesi secondo cui il jazz avrebbe suggerito gli strumenti di rinnovamento negli altri ambiti, fa eco Julian Beck, fondatore del Living Theatre assieme a Judith Malina. Egli, assistendo alle improvvisazioni jazzistiche di Charlie Parker, dice:

¹⁸ FABRIZIO CRUCIANI, CLELIA FALLETTI, a cura di (1986), *Civiltà teatrale del XX secolo*, Il Mulino, Bologna, p.84.

Improvvisare è necessario. [...]Improvvisare come il respiro che fece vivere la realtà sulla scena. Non ci sarebbe stato più possibile non improvvisare. Avremmo potuto costruire *pièces* dalle forme sufficientemente flessibili da permetterci di continuare a scoprire come creare la vita, piuttosto che ripeterla semplicemente¹⁹.

In questo senso, l'improvvisazione viene a mutare la direzione del teatro, spostando l'accento dall'attore che interpreta una parte in uno spettacolo, allo spettacolo costruito coi materiali creativi forniti dall'improvvisazione dell'attore. E' quello che fa ancora Grotowski, in una prima fase del suo lavoro: un montaggio registico delle improvvisazioni, che dopo un lungo lavoro degli attori vengono fuse insieme e danno vita allo spettacolo.

Julian Beck esprime anche la tensione ad una forma autentica di improvvisazione. Dopo aver assistito alla rappresentazione di *Questa sera si recita a soggetto*, nonostante la stima che egli ha per Pirandello, era rimasto deluso da un'idea costruita di improvvisazione.

¹⁹ JULIAN BECK (1975), *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, Einaudi, Torino.

Nel lavoro c'era ben poco di realmente improvvisato; Pirandello aveva scritto tutte le 'improvvisazioni'; ma fu eseguito e diretto in maniera tale che gli spettatori pensassero spesso che fosse realmente improvvisato²⁰.

L'improvvisazione, dunque, acquista nel teatro di ricerca la forma dell'aspirazione alla vita. La stessa aspirazione alla vita propria di Grotowski, che vuole restituire al teatro il suo principio vitale.

In realtà, è bene precisare come l'improvvisazione abbia due significati diversi nel teatro del Novecento. Il primo caso, più generale, è quello delle scuole di teatro che applicano i suggerimenti dei maestri della ricerca teatrale dell'inizio del Novecento, a partire da Stanislavskij. In questi laboratori, l'improvvisazione è funzionale all'apprendimento e all'esplorazione. Viene spesso usato come ausilio per la messa in scena. Ad esempio, l'autore arriva con una traccia di testo su cui l'attore improvvisa, e in base al quale, in un secondo momento, l'autore costruirà il testo definitivo. L'improvvisazione può essere utilizzata anche come momento di studio per la creazione di una scena, per costruirsi materiali espressivi e "presenza", prima che intervenga la fase della regia, che congeli un impianto stabile, a partire dal materiale fornito dagli attori stessi. In tutti questi casi, però, l'improvvisazione è vista solo come

²⁰ JULIAN BECK (1975) *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, Einaudi, Torino, p.90.

mezzo. Al contrario, in un Match di improvvisazione teatrale, ma anche in altre forme come *l'Action Theatre*, essa è contemporaneamente mezzo e fine²¹.

Inoltre, Michele Cavallo evidenzia come l'indagine sull'improvvisazione ha dato un contributo decisivo alla delimitazione della identità del teatro. Con essa si fa coincidere «il *proprium* del processo creativo dell'attore, ma anche il punto di congiunzione tra questo e ogni processo trasformativo della persona»²². In questo processo trasformativo, entrano in gioco anche altri campi, come quello delle artiterapie.

Attualmente i più di sessanta spettacoli di improvvisazione teatrale esistenti sono divisi in due macro categorie: *short form* (o forme eterogenee) e *long form* (o forme omogenee). Le *short form* sono spettacoli composti di brevi improvvisazioni che non presentano legami fra loro se non di cornice esterna (oltre al Match, ci sono altri esempi come i Duelli Teatrali o i *Real Games*) mentre le *long form* sono formate o da brevi

²¹ Eugenio Barba a proposito dell'improvvisazione parla di tre risposte storicamente constatabili:
«1. Un lavoro che prepara l'attore al processo creativo per lo spettacolo.
2. Il lavoro attraverso il quale l'attore incorpora il modo di pensare e le regole del genere di teatro cui ha scelto di appartenere.
3. Un valore a sé stante -un fine, non un mezzo – che attraverso la professione teatrale trova una delle sue possibili giustificazioni sociali».
(EUGENIO BARBA (1993), *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Il Mulino, Bologna, p.160.

²² MICHELE CAVALLO, GIOIA OTTAVIANI (2000), “Esperienza e performance. Un contributo dell'antropologia teatrale alle scienze umane”, *Attualità in Psicologia*, 2000, n.4: 458 - 459.

improvvisazioni correlate fra loro da alcune informazioni (come l'*Harold*), oppure un'unica improvvisazione di lunga durata.

In tutti questi campi, dunque, il concetto di improvvisazione, sfugge dalla definizione che abbiamo dato all'inizio; lungi da essere riferito a qualcosa di immediato e, potremmo dire, di originario, diviene qualcosa che richiede tecnica, e che costituisce la fine del percorso.

1.3 I caratteri dell'improvvisazione

Parlando di improvvisazione, si potrebbe partire da un paradosso. Improvvisare è possibile solo all'interno di limiti. In altre parole, la costrizione è ciò che permette la libertà, e la libertà è ciò che nasce dalle costrizioni. Questo tema ha tanto un'applicazione sociologica (penso, ad esempio, alle condizioni sociali che hanno portato alla nascita del jazz, o alle espressioni artistiche durante i regimi di censura), sia metodologica.

E' quanto sostiene Jon Elster, nel suo libro *Ulisse e le sirene* dove è elaborata la teoria della razionalità imperfetta: l'essere umano è debole, e ne è consapevole²³. Questa consapevolezza lo porta ad intravedere la necessità di farsi legare (di qui il richiamo a Ulisse, che si fa legare per non cedere al canto delle sirene), in modo da fornirsi di obblighi preventivi in maniera intenzionale. Il porsi dei limiti di natura fisica,

²³ JON ELSTER (2004), *Ulisse liberato. Razionalità e vincoli*, Il Mulino, Bologna, p.85.

tecnica, economica, politica e legale, è espressione della sua razionalità. Esempi di questa modalità, che Elster descrive anche con l'espressione "Pietro sobrio che vincola Pietro ubriaco", sono molteplici: a livello generale le costituzioni e alcune istituzioni delle moderne democrazie, il sistema bicamerale, il rapido sviluppo economico di società distrutte dalla guerra. A livello artistico, il metro e la rima per la poesia, le dimensioni e la qualità del supporto per un pittore, la tecnologia disponibile per un musicista, la durata, nelle opere estese nel tempo come la musica, la letteratura, il film. O ancora, il riferimento ad un pubblico reale o immaginato, la committenza o il capitale disponibile.

L'argomentazione si fa più sottile se ci riferiamo anche a quel copione sociale implicito che ci limita continuamente nella vita sociale, suggerendoci cosa è bene fare. E' il nostro orizzonte d'azione, che ci facilita riducendo il numero delle scelte buone. Spesso l'uscita dal ruolo in cui ci troviamo può sembrare l'occasione di infinite libertà; in realtà comporta il confrontarsi con una serie di conflitti, perché il compito del ruolo è di farci sentire normali, nel giusto posto. Dice Goffman che continuamente improvvisiamo la normalità, dato che la società condanna chi è eccentrico, fuori delle righe, deviante.

Inoltre, Elster fa una distinzione tra creatività, che significa lavorare all'interno di vincoli, e originalità, cioè cambiare i vincoli; in

questo secondo caso il valore estetico non è sempre garantito, l'operazione potrebbe ridursi semplicemente a una *pars destruens*.

Ma è la terza parte del libro (*Il meno è un più*)²⁴ che ha un interesse particolare per il nostro discorso. Qui Elster analizza il peso dei vincoli e delle costrizioni in campo artistico. Egli fa riferimento alla musica jazz, ma anche all'arte figurativa, alla poesia, alla cinematografia. Il principio è quello generale, *less is more*. « L'arte muore di libertà e vive di costrizioni», scriveva Gide. Ha bisogno di vincoli, che favoriscono la creatività piuttosto che soffocarla, perché riducono il numero delle opzioni. Procedere nella creazione significa allora porsi una quantità sempre maggiore di limiti in vista di una massimizzazione del valore artistico²⁵. La forma finale di vincoli autoimposti, sono i tanti *divertissements* scelti da alcuni artisti nella creazione delle loro opere. Per esempio, scrivere un libro utilizzando solo la vocale «e» o escludendola del tutto (penso a Georges Perec). E' una scelta volontaria, come quella di fare un film in bianco e nero (ad esempio *Manhattan* di Woody Allen), o muto (*L'ultima follia* di Mel Brooks), in un'epoca che non imporrebbe queste limitazioni tecniche. Oltre ai vincoli autoimposti, ci sono quelli dati dall'esterno, e in questo secondo caso possono essere accettati di buon grado o subiti. C'è un esempio che, però, potrebbe lasciarci perplessi. Elster, ad un certo

²⁴ JON ELSTER (2004), *Ulisse liberato. Razionalità e vincoli*, Il Mulino, Bologna p.249

²⁵ JON ELSTER (2004), *Ulisse liberato. Razionalità e vincoli*, Il Mulino, Bologna, p.283.

punto, parla di impulsi particolari per la creatività, nei regimi di censura. Egli fa riferimento agli espedienti artistici utilizzati da molti registi hollywoodiani di fronte al codice Hays per alludere senza mostrare, e sfuggire quindi alla censura. Questi accorgimenti, piuttosto che menomare il risultato, spesso hanno accresciuto il valore artistico di molti film. E' bene ricordare, però, che nel momento in cui viene meno l'elemento dell'autoimposizione dell'obbligo, non è detto che il vincolo produca una superiorità estetica del risultato, è soltanto una delle ipotesi. Anche secondo Viola Spolin:

La disciplina imposta dall'esterno (un tiro alla fune emotivo per imporre il proprio ruolo) e non derivante dal coinvolgimento con il problema produce un'azione inibita o di ribellione. Al contrario, la disciplina scelta liberamente per amore dell'attività diviene azione responsabile, azione creativa; ci vogliono immaginazione e dedizione per essere autodisciplinati. Quando le dinamiche sono comprese e non imposte dall'alto, le regole vengono rispettate ed è molto più divertente²⁶.

²⁶ VIOLA SPOLIN (2006), *Esercizi e improvvisazioni per il teatro*, Dino Audino Editore, Roma, p.39.

Nel jazz, i vincoli assumono un gradiente variabile di intensità: si va dalla variazione sul tema, al *bebop*, fino al *free jazz*, in cui le limitazioni sono minori benché mai assenti. Anche nei Match di improvvisazione teatrali, come si vedrà, la libertà dell'attore è legata da una serie di paletti, costituiti dal tema, dalla durata, dal numero dei giocatori, dalla categoria, dalle regole del format, dagli altri attori, dall'intervento repressivo dell'arbitro.

Le stesse *contraintes* (intese come obbligo e punto di appoggio), sono utilizzati nei processi creativi della scrittura. Nelle Scuole di scrittura creativa, come la Holden di Torino e la Omero a Roma, ogni esercizio è volto a sviluppare la creatività, ma sono poste sempre delle condizioni: il numero delle battute, il soggetto da sviluppare, il registro narrativo. Lo stesso vale per l'improvvisazione cantata in Ottava rima, dove è il pubblico a suggerire il tema.

Ancora un esempio, preso dal campo dell'arte figurativa: nell'*action painting*, Pollock teorizza il principio della casualità, versando la pittura direttamente sulla tela, mediante la tecnica dello sgocciolo. Questo è l'elemento incontrollabile. Ma, anche qui, esistono sempre dei limiti, forniti dall'inclinazione particolare della tela, e all'intervento successivo di elementi come spazzole, bastoncini, dita.

In realtà, entriamo a contatto fin da piccoli con la dinamica dei limiti alla creatività, che sono alla base anche del gioco inteso come *game*, il gioco con le regole, che si differenzia dal *play*.

Non si può mai improvvisare dal nulla. La «mitologia dell'improvvisazione come qualcosa di totalmente germinale che avrebbe luogo nel regno dell'assoluta libertà» è improponibile, secondo Sparti²⁷. Questa è la prima delle tre regole che egli pone all'improvvisazione. Tale principio affonda nella “teoria ermeneutica della tradizione”, come fattore fondamentale di delimitazione e di orizzonte di riferimento.

Partiamo dall'assunto della necessità di un bagaglio di competenze, i ferri del mestiere. Si tratta della conoscenza di sequenze di accordi, brani, figure, regole, grandi del passato. Queste competenze le abbiamo apprese perché siamo immersi in una determinata cultura che assorbiamo, e alla quale ci relazioniamo, anche solo per contrasto. Solo muovendosi da una “comunità di pratiche”²⁸ ci si può permettere di improvvisare, dando un'interpretazione individuale ai nostri vincoli culturali. La variazione si confronta sempre con il riconoscimento di un canone. Per ricontestualizzazione, dice Sparti, si intende la differenza tramite ripetizione. Allora, la tradizione può essere vista come un

²⁷ DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi, L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 120.

²⁸ DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi, L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, p.129.

orizzonte che si sposta con l'artista. Man mano che procede, egli attinge da essa, e la continua.

Il secondo principio esplorato da Sparti è in realtà una conseguenza del primo: «la dinamica dell'improvvisazione può essere analizzata e spiegata». Ciò richiama l'attenzione alle strutture che sottendono l'estemporaneità, e alla possibilità di risalire ad esse e di farne un oggetto di studio.

Infine, c'è il terzo principio, che allarga il nostro orizzonte di comprensione. La vita è un esercizio di improvvisazione. L'improvvisazione è una pratica culturale e sociale prima ancora che artistica, gioca un ruolo centrale in ogni ambito della nostra vita. Improvvisare è ogni azione che risponde a uno stimolo inaspettato. In quanto tale, è utilizzata sia per rispondere a un bisogno, che per un desiderio di qualcosa che crea piacere. Occorre, dunque, essere mutevoli, abili nel prendere decisioni repentine di fronte a un imprevisto e fare delle scelte con rapidità. Qualche esempio: si improvvisa all'interno di una normale chiacchierata (benché ciò ci sembri normale, dato che abbiamo affinato con anni di prove la competenza nella conversazione); nel comportamento organizzativo, negli affetti, o più semplicemente quando cuciniamo, quando giochiamo, quando balliamo il tango.

In realtà Davide Sparti ci presenta una casistica ampia di personaggi insospettabili che improvvisano, tra i quali il manager che decide strada facendo come comportarsi attraverso intuizioni fulminee, o il matematico che dimostra un teorema.

Se l'improvvisazione è presente in ogni contesto sociale, anche in questo caso si potrà fare riferimento al tema del limite caro ad Elster. In effetti, come afferma Bourdieu, il confine ci è fornito dal nostro stesso *habitus*, lo steccato simbolico all'interno del quale sappiamo quello che è bene fare. L'*habitus*, per Bourdieu, è un prodotto storico che muta col passare degli anni in relazione alla biografia personale e ai campi sociali all'interno dei quali viene esercitato. Inoltre, esso si presenta come struttura cognitiva aperta, flessibile, che si esprime attraverso una logica di improvvisazioni regolate.

Un ulteriore aspetto interessante, a mio parere, è la relazione dell'improvvisazione con il gioco. Quest'ultimo è da intendersi come espansione di ogni attività creativa dell'essere umano. E' un intermezzo della vita quotidiana, una ricreazione che si fonda sulla libertà e sulla mancanza di finalità pratiche. Chi gioca esce dalla vita ordinaria per entrare in una realtà distinta con una logica, delle regole, una distribuzione dei ruoli e coordinate spazio-temporali tutte proprie. Si tratta, quindi, di una di quelle attività del *come se* che Schechner definisce

performative²⁹. Il gioco, inoltre, richiama i temi della provvisorietà, dell'instabilità, della porosità. «Giocare è un'azione creativa e destabilizzante che spesso non dichiara la sua esistenza, e ancor meno le sue intenzioni»³⁰. Anche l'improvvisazione è assieme attività creativa, destabilizzante, imprevedibile, e si colloca in una dimensione spazio-temporale specifica, in cui vigono le regole della libertà e della gratuità. In particolare, il Match di improvvisazione teatrale è costruito tutto su questa dimensione di giocosità.

Infine, c'è un tipo particolare di gioco, legato all'irrazionale. Schechner lo definisce gioco pericoloso, ed è quello che descrive meglio, a mio avviso, le performance che si basano sull'improvvisazione. Il rischio è nel lanciarsi nel vuoto, senza conoscere in anticipo il punto di appoggio. Anche quando si conserva il tappeto di sicurezza, che può essere incarnato, per esempio, nell'arbitro depositario delle regole. Infine, il gioco, spesso percepito con imbarazzo in quanto relegato a logiche infantili e irrazionali, in realtà si configura come *continuum* dell'esperienza, proprio come l'improvvisazione.

²⁹ RICHARD SCHECHNER (1999), *Magnitudini della performance*, Bulzoni Editore, Roma, p.63.

³⁰ RICHARD SCHECHNER (1999), *Magnitudini della performance*, Bulzoni Editore, Roma, p.216.

CAPITOLO II

IL MATCH DI IMPROVVISAZIONE TEATRALE:

LA CREAZIONE DI UN FORMAT

Secondo Francesco Burroni, creatore del Match di improvvisazione teatrale in Italia, è il fattore che ha determinato, per utilizzare una terminologia kantiana, la rivoluzione copernicana nel teatro:

Così come Copernico riposiziona il sole al centro dell'universo conosciuto, l'improvvisazione incorona l'attore come il nuovo Re Sole della scena, e pone nelle sue mani, nel bene e nel male, nelle difficoltà e nei momenti di gloria, lo scettro della totale responsabilità dello spettacolo³¹.

Questa liberazione non è priva di conseguenze: l'esperienza performativa si trasforma in qualcosa di totalmente rischioso ed effimero.

³¹ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p. 38.

Sempre Burroni, partendo dalle definizioni incomplete che abbiamo riportato nel primo capitolo (I. 1, pp. 10 - 12), ne propone un'alternativa, applicabile, in particolare, all'ambito teatrale:

Improvvisare: creare sul momento un evento artistico, da soli o in relazione con altri, in maniera continuativa e alla presenza del pubblico che fruisce direttamente, non solo dell'opera d'arte, ma anche di tutto il suo processo creativo.

Questa definizione ha il pregio di sottolineare la dimensione relazionale (altri – pubblico) dell'improvvisazione, che vede come elemento indispensabile il contesto collettivo. Un altro aspetto, è l'accento sul legame che esiste tra creazione ed esecuzione: c'è una convergenza sulla linea del tempo di questi due momenti, un'aspirazione alla coincidenza. E' il principio dell'*inseparabilità*. Infine, nella definizione di Burroni c'è un punto molto interessante, cui non fanno accenno le altre definizioni che restavano nell'ottica dell'artista che crea: il ruolo privilegiato del pubblico, che ha l'occasione di assistere al processo creativo.

Nel corso del Novecento l'improvvisazione a teatro ottiene un posto di riguardo. Attraverso un percorso di qualche decennio, l'attore si

svincola da quello che era stato il protagonista a partire dal Novecento, il regista, e si libera anche dalla dittatura del testo.

Tale affermazione ha bisogno di alcuni chiarimenti. In effetti, è sempre esistito un legame tra teatro ed estemporaneità, che può essere riscontrato nelle Atellane, nelle esibizioni dei giullari medievali, nella Commedia dell'arte. E' un errore, precisa Davide Sparti, fare l'equazione tra improvvisazione e teatro occidentale recente³².

Ma è in quest'ultimo secolo che essa acquista un carattere centrale, sia nel corso delle prove come miniera semantica per lo spettacolo, sia svincolato dalla successiva performance, nelle scuole-laboratorio dove gli attori conducono un lavoro costante su se stessi. Molti sperimentatori teatrali e gruppi come Grotowskij, Eugenio Barba, il Living Theatre, negli anni Sessanta e Settanta si sono interessati a vari livelli al teatro d'improvvisazione.

Allora, qual è la novità dell'idea di questi due canadesi, Robert Gravel e Yvon Leduc? Probabilmente, quella di aver fatto dell'improvvisazione uno spettacolo totale, in cui dall'inizio alla fine l'attore-giocatore è anche autore e regista. Ma soprattutto, di aver collocato quest'esperienza in un'ottica giocosa e popolare, in cui ognuno poteva sentirsi partecipe senza essere in soggezione.

³² DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi*, Il Mulino, Bologna, p.19.

Sempre secondo Burroni, se l'esperienza dell'improvvisazione teatrale negli anni Sessanta era ancora embrionale e senza regole precise, legata all'entusiasmo del momento particolare, è solo negli anni successivi che si pensa di utilizzare questo aspetto in maniera più organizzata e costruttiva. Nasce così l'idea del Match di improvvisazione teatrale. È il 1977, e i due ideatori, Robert Gravel e Yvon Leduc, hanno un'illuminazione brillante che li porta ad unire tre ingredienti: il teatro, lo sport, e la musica.

Se è vero che il tempo stabilisce l'effettiva validità di un'idea, da trent'anni il Match ha avuto una costante espansione, e un consenso inaspettato anche tra i più ostili oppositori del teatro. Dopo essersi radicato nel mondo francofono e poi in quello anglosassone, il Match approda nel resto dell'Europa. In Italia arriva nel 1988, grazie alla curiosità e all'entusiasmo di Francesco Burroni, che dopo svariate esperienze legate al teatro sperimentale e all'improvvisazione, lo conosce per caso e lo esporta dalla Francia.

Il Match ha assunto già dai primi anni una serie di regole molto precise ³³, conosciute dagli spettatori affezionati, e che permettono una condivisione dell'esperienza.

³³ Sul sito de La Ligue National d'Improvisation canadese (www.lni.ca), patria del Match, è possibile trovare il regolamento ufficiale. La versione italiana del regolamento è disponibile anche sul sito <http://www.matchdimprovvisazioneteatrale.it/pdf/regolamento.pdf>.

Nel corso del capitolo dopo una breve descrizione di quello che avviene durante un Match (con la consapevolezza che è un'esperienza impossibile da raccontare, in quanto, più di ogni altra espressione teatrale, è legata alle suggestioni dell'estemporaneità e al contesto), si cercherà di analizzare le dinamiche interne all'improvvisazione del Match, tenendo conto delle differenze rispetto al processo creativo tradizionale. Tutto questo comporta un accenno alle dinamiche di improvvisazione a livello orizzontale e verticale³⁴, e alla declinazione del tempo e dello spazio in questo format.

Quindi, saranno presentati i principali protagonisti di questa esperienza performativa che insieme costituiscono un triangolo semantico: la figura dell'improvvisatore, la valenza simbolica dell'arbitro, e il ruolo attivo del pubblico.

Infine, si tenterà di ipotizzare i motivi del successo. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, è sicuramente possibile rintracciare due elementi centrali in un Match: quello della musica, e il parallelo con il mondo dello sport, a partire dalla terminologia alle modalità di gioco, al luogo.

Tali riflessioni, riprese nel capitolo successivo, porteranno a considerare un aspetto cui ho già fatto riferimento, quello della

³⁴ FRANCESCO BURRONI, *Match di improvvisazione teatrale*, Roma 2007, Dino Audino Editore, p.47

democratizzazione del teatro, che spesso risulta a molti spettatori troppo snob e noioso.

Le riforme del teatro dei decenni precedenti erano partite proprio da questa constatazione, di un teatro ormai privo di vita e terribilmente noioso. «Per salvare il teatro bisogna uscire dal teatro» scriveva Copeau. O ancora, fa eco la Duse, « Per salvare il teatro bisogna distruggere il teatro»³⁵.

Il tentativo di salvataggio *in extremis* ha percorso varie strade, che hanno portato all'abbattimento di alcune strutture consolidate legate al modello tradizionale, prima tra tutte quella dello spazio. Ma il teatro sperimentale resta comunque un'esperienza élitaria, che allontana piuttosto che avvicinare.

In riferimento a ciò, è possibile domandarsi qual è lo spettatore-tipo di un Match di improvvisazione teatrale, che partecipa con tanto entusiasmo pur affermando di odiare il teatro, e come mai questo format fa il tutto esaurito a confronto con il teatro classico sempre più vuoto. Un interrogativo che lascia intravedere una linea di continuità tra il teatro di improvvisazione e altri due concetti: l'ambito popolare e il genere comico.

³⁵ FABRIZIO CRUCIANI, CLELIA FALLETTI, a cura di (1986), *Civiltà teatrale del XX secolo*, Il Mulino, Bologna, p. 150; p.34.

2.1 L'origine di un'idea travolgente

Nel 1977 due attori del Quebec, Robert Gravel e Yvon Leduc, commentavano in un pub le difficoltà del loro mestiere, e tra una birra e l'altra si interrogavano sul motivo per il quale le sale di teatro erano vuote, mentre gli stadi di Hockey, sport nazionale canadese, sempre affollatissime. Da qui, nasce la loro idea di uno spettacolo basato sull'improvvisazione che unisca due concetti, il teatro e l'hockey.

E' opportuno partire, a mio parere, da due osservazioni. Innanzitutto dal fatto che ad avere questa idea siano stati due attori, e non due sportivi. Robert Gravel, scomparso nel 1996, è stato un noto artista dell'Avanguardia canadese, uno dei fondatori del *Théâtre Expérimental* di Montréal, e dell'*Espace libre*; Yvon Leduc era un organizzatore di eventi teatrali. Entrambi avevano interiorizzato un linguaggio specifico, nel quale l'improvvisazione riveste un ruolo centrale, e sapevano interpretare in un'ottica attuale i suggerimenti della storia del teatro, a partire dalla Commedia dell'arte. Davide Spati attraverso una metafora sottolinea il bagaglio di competenze e di materiali, in una parola di tradizione, di cui dispone chi improvvisa. Quest'opera di risemantizzazione del passato, è paragonabile all'opera di un architetto che costruisce un nuovo palazzo, e lo edifica sulle fondamenta di uno vecchio, impiegando il materiale originale in modi

diversi da come erano pensati la prima volta. In fondo, anche quando improvvisiamo, o soprattutto allora, siamo esseri culturali carichi di storia³⁶.

Poi, c'è il fatto che siamo nel pieno della rivoluzione teatrale degli anni Settanta, negli anni dell'*imagination au pouvoir*. Quella del Match, quindi, è una delle strade che il movimento di ricerca ha prodotto nell'ambito teatrale, forse in qualche modo ricollegabile a tante altre direttive, come quelle di Eugenio Barba, del Living Theatre, di Grotowsky.

Allora, quello che c'era da fare era coniugare l'impatto dell'improvvisazione con l'elemento giocoso (un aspetto comunque presente nel teatro, si pensi all'etimologia comune in molte lingue, come l'inglese, il francese, il tedesco e il rumeno, tra giocare e recitare³⁷) e con l'aspetto spettacolare dello sport. Schechner, in *Magnitudini della Performance*, definisce lo sport come «splendido esempio di performance

³⁶ DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi*, Il Mulino, Bologna, pp. 123-125

³⁷ Nel corso di un'intervista è stato domandato a Ferruccio Marotti i motivi della coincidenza terminologica del verbo "recitare" col verbo "giocare". La sua risposta è stata la seguente: Appunto perché la più profonda ricerca spirituale, la prima ricerca spirituale è il gioco. E attraverso il gioco, attraverso il riso, l'uomo impara a conoscere se stesso. La prima cosa che fa un bambino, un neonato, gioca e ride. Sono i primi due atti dell'intelligenza umana. E quindi è giusto, è profondamente giusto, che in alcune lingue play, giocare e recitare sia la stessa cosa. Da noi purtroppo - è un segno della nostra cultura borghese - invece si dice "recitare", cioè citare una seconda volta. Dà il senso deterioro del fare il teatro, perché il teatro in realtà non dovrebbe mai essere recita, ripetizione, ma sempre qualche cosa di vivo che unisce al momento l'attore con lo spettatore. FERRUCCIO MAROTTI, Mettere in scena il mondo: il teatro (<http://www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=253>).

non verbale»³⁸. In questo senso, gli inventori del Match sono andati oltre, hanno donato allo sport le parole. La relazione nel Match tra teatro e sport può essere letta, sempre alla luce di Schechner, come un esperimento che coniuga i due “stati” del gioco: il *playing* e il *game*. In un Match, è presente sia l’aspetto del *playing*, ossia del gioco libero che si esprime attraverso l’improvvisazione teatrale, e quella dimensione di rischio caratteristica di alcune tipologie di giochi; sia l’aspetto del *game*, cioè del gioco con regole, che rimanda alla logica della competizione sportiva.

Quest’idea nata quasi per caso ha un successo oltre ogni aspettativa, e conosce una rapida diffusione, divenendo un fenomeno culturale impressionante. Come nei sogni dei due fondatori, il pubblico è numeroso, non si addormenta durante lo spettacolo, ed esce sorridente, benché si tratti di una performance teatrale. Nel 1980 nasce la *Ligue nationale d’Improvisation* (LNI). A Gravel e Leduc si aggiungerà in seguito un altro personaggio, Anne-Marie Laprade.

La consacrazione europea avviene nell’ambito del Festival di Avignone, nel 1982. Il Match si diffonde in pochi anni nei paesi francofoni, Francia, Belgio, Svizzera, e in seguito negli altri paesi. Nel

³⁸ RICHARD SCHECHNER (1999), *Magnitudini della performance*, Bulzoni Editore, Roma, p.40.

1985 viene organizzata la prima Coppa del mondo di improvvisazione, nella quale si sfidano Francia, Svizzera, Belgio, Canada.

Nel frattempo, i fondatori del Match portano avanti anche attività teoriche e di divulgazione; Gravel ha insegnato improvvisazione teatrale presso *l'Ecole Nationale de théâtre* di Montréal, e ha scritto, in collaborazione con l'amico Yvon Leduc, vari libri in cui analizza le tecniche dell'improvvisazione. Oggi in Canada il Match è sport nazionale, ed è riconosciuto come attività culturale insegnata nelle scuole.

2.2 La prospettiva italiana

Il Match di improvvisazione arriva in Italia, in Toscana, esattamente vent'anni fa, nel 1988. Con qualche anno di ritardo rispetto agli altri paesi, forse per lo stretto legame con un teatro più ufficiale. Il progetto prende il nome di Imprò, e fin dall'inizio è portato avanti dall'attore e regista senese Francesco Burroni, legato al mondo del cabaret, del musical, del mimo e del teatro-danza. Il suo amore per il teatro era esploso negli anni Settanta, dopo aver assistito allo spettacolo di Dario Fo *Morte accidentale di un anarchico*, che viaggiava al di fuori dei circuiti convenzionali; fu lo stesso Dario Fo a consigliargli di aprire un gruppo teatrale. Ma già l'argomento della sua tesi di laurea sui canti

senesi da osteria, dimostra un interesse pregresso per un genere performativo legato alla comicità e all'ambito popolare.

Dopo varie esperienze di laboratori di mimo e stage internazionali, Burroni aveva aperto a Siena una filiale del Teatro Nove di Firenze che lavorava sui metodi di Lecoq. Interessato fin da giovanissimo al momento dell'improvvisazione, Burroni arriva a conoscere il Match per gradi. Nel 1987 durante un corso di teatro a Siena, un'allieva canadese, Lyn Huppé, gli raccontò del nuovo format che in quegli anni aveva preso piede in Québec. Forse fu la curiosità a portare Burroni, un anno dopo, ad assistere ad un Match di improvvisazione teatrale a Parigi, al Bataclan, il famoso locale di Edith Piaf. Fu una folgorazione. Subito venne chiamato il regista Michel Lopez che faceva il coach di una squadra di Match, per tenere uno stage a Siena, cui seguono altri corsi a distanza di pochi mesi. Attorno a Burroni, nel giro di qualche mese, si crea un gruppo di appassionati che lo seguono in questa esperienza.

Il primo Match ufficiale si svolge in provincia di Siena a Serre di Rapolano, il 7 maggio dell'89. Centinaia di persone assistono alle prove aperte. Nel 1990 nasce la Lega italiana di improvvisazione Teatrale (LIIT). A distanza di dieci anni, nel corso della *Coupe du monde France '98* a Lille, la nazionale italiana conquista il titolo di campione del mondo battendo in finale la squadra canadese. Con orgoglio, Francesco Burroni

ricorda l'entusiasmo per questa vittoria del tutto inattesa, che ha portati la squadra italiana a sconfiggere per due volte la squadra di casa, davanti ad un pubblico e ad un arbitro francese, improvvisando in francese³⁹. “In questo caso, racconta Burrone nel corso di un'intervista, “si è costretti a lavorare meno di testo e meno di testa, e più di azione, di emozione, di relazioni, e ciò rende più teatrale la cosa”.⁴⁰Una *contrainte* che da difficoltà si trasforma in aiuto.

All'inizio degli anni Novanta anche i media italiani cominciano ad interessarsi a questo fenomeno: nel 1993 se ne parla su Rai 3 nella trasmissione *Chi è di scena al teatro*, e qualche anno dopo, nel '98 e '99, su Rai 2 all'interno di *Palcoscenico* sono proposte due serie di improvvisazioni dal vivo a Bologna. Il fatto curioso, però, è che da allora, nonostante la crescente partecipazione di pubblico, il Match è stato oscurato dai media ufficiali. Non se ne sente parlare in tv, è difficile trovare un trafiletto sulla stampa, la scoperta da parte del singolo avviene quasi sempre dal basso, attraverso il passa-parola. In tutto ciò forse può essere letto un sabotaggio da parte dei media che propongono un modello artificiale di improvvisazione, sempre controllabile e scritto in anticipo nel palinsesto. C'è da dire che il Match, visto in tv, perde gran parte del suo fascino; una visione in salotto favorisce l'occhio critico e il distanziamento emotivo, e

³⁹ Il Match internazionale si gioca nella lingua del paese ospitante, e quindi, data la preminenza dei paesi francofoni, quasi sempre in francese.

⁴⁰ Video intervista di Valeria Abate: <http://www.omero.it/index.php?itemid=1120>.

lo spettatore torna ad essere spettatore senza il coinvolgimento fisico nello spettacolo vivo.

In questi stessi anni l'improvviso successo e le competenze acquisite ha portato alcuni dei primi attori del Match a riciclare la propria creatività in altri settori più codificati, come quello della sceneggiatura televisiva o del teatro classico. Ciò ha creato qualche dissapore all'interno del gruppo originario, e l'intento da parte degli altri di perseguire in maniera esclusiva la direzione intrapresa.

Oggi il Match di improvvisazione teatrale in Italia vive attraverso un'ampia serie di associazioni ed esperienze diverse, che fanno capo alla compagnia AresTeatro, diretta da Francesco Burroni e Federico Stefanelli. Le sedi fisse sparse per la penisola sono una ventina⁴¹.

Fin dall'inizio si pone il problema di un percorso di formazione in cui apprendere la grammatica di base e una conoscenza della struttura del format. La scuola di Burroni, che ha durata biennale, permette alla fine del corso di accedere al gruppo "amatori", in cui è ancora preponderante l'aspetto formativo, o in quello "professionisti". L'insegnamento non è

⁴¹ www.aresteatro.it (il sito delle varie iniziative italiane legate all'improvvisazione).

<http://www.gurdulu.net> (Brindisi).

www.lifeonline.it (Firenze).

<http://www.teatrodelvigentino.it> (Milano).

<http://www.impropongo.it> (Modena).

<http://www.tercero.it> (Pesaro).

<http://www.ares.roma.it> (Roma).

<http://www.quintatinta.it> (Torino).

<http://www.plateali.it> (Varese).

fine a sé, ma fin dall'inizio il percorso formativo prevede incontri sportivi tra allievi di altre scuole, per sperimentare sul campo (o meglio, sul *patinoire*), i principi appresi a livello teorico.

La prospettiva italiana è interessante perchè, a differenza degli altri paesi, propone l'esperienza del Match solo come una delle vie percorribili dell'improvvisazione teatrale. Accanto al Match, sono state sperimentate altre iniziative, come la collaborazione con lo storico Zelig di Milano, così come l'interazione con altre arti che si servono dell'improvvisazione come elemento fondamentale della performance: il teatro-danza, il *contat improvisation*, il teatrojazz, la musica e la poesia estemporanea. Interessante l'esperienza di improvvisare cantando endecasillabi in ottava rima nei circoli poetici della Maremma.

Altre iniziative portate avanti da Burroni e da Imprò sono state *Falsi d'autore* e *Juke Box*, in cui venivano reinventati, improvvisando, dei classici da Sofocle a Brecht. Ad un certo punto dello spettacolo il pubblico si rendeva conto dell'improvvisazione, ed entrava in scena l'aspetto comico della performance. O ancora, ci sono state una serie di improvvisazioni portate in scena a Torino, sull'*Antologia di Spoon River*.

Sul finire degli anni novanta Burroni ha fondato il centro di ricerca Alea, che lavora sui temi dell'estemporaneità nelle arti, e ha sempre costituito qualcosa di distinto rispetto all'esperienza pratica del Match.

Sono da ricordare, inoltre, la collaborazione con la scuola letteraria di scrittura creativa Omero nata nel 1988, e i festival di improvvisazione all'isola d'Elba (nel 1996 e nel 1997, organizzati dall'associazione Alea).

I principi del Match hanno trovato applicazione anche in gruppi che non hanno a che fare direttamente con il teatro: molte aziende e strutture, tra le quali alcune banche svizzere e la Asl di Bologna, hanno adottato il format come psicoterapia di gruppo che, in un clima di giocosità, aiuti a superare i conflitti e allenare alla flessibilità.

Burroni, che oggi vive e lavora a Roma, è anche autore di pubblicazioni, tra le quali *A rima incrociata* e *Bestiario Senese*, che lo ricollegano alla tradizione dell'improvvisazione dell'Ottava rima, legata a quella ristretta zona della Maremma toscana e laziale, in cui egli è nato. Un elemento che, probabilmente, va oltre la semplice coincidenza.

C'è poi un sogno *in fieri*, che da poco ha trovato un'espressione concreta. Si tratta del Centro di formazione e ricerca sull'arte dell'improvvisazione internazionale con sede a Siena.

Quest'anno, in occasione dell'anniversario dei vent'anni del Match in Italia, sono previste diverse iniziative ed eventi speciali.

2.3 Improvvisare in un Match: le regole del gioco

Chi assiste per la prima volta a un Match di improvvisazione, avverte un misto di curiosità, imbarazzo, ammirazione, scetticismo («ma staranno improvvisando davvero?»), trasporto, esaltazione. Per una prima parte dello spettacolo, continuerà a domandarsi «Che avviene?», come il pubblico di Pirandello, in *Questa sera si recita a soggetto*. Questa curiosità mista a timore lo accompagna dal momento in cui si ritrova a fare la fila all'ingresso, parecchio tempo prima dell'orario di inizio, esperienza non sempre abituale per uno spettacolo teatrale. Al momento dell'apertura delle porte, lo accoglie un'altra sorpresa quando riceve i suoi due strumenti di partecipazione attiva: il cartoncino con le facce di diverso colore per il voto, e la ciabatta di protesta. Infine, si ritrova in sala, ed ecco un ulteriore motivo di sconcerto: nulla richiama un classico ambiente teatrale; il *patinoire* al centro con le sedie disposte sui tre lati sovverte la struttura classica del teatro all'italiana. Infine, se sarà uno spettatore tradizionalista, rimarrà perplesso quando il maestro di cerimonia inviterà tutti ad alzarsi per intonare l'inno del Match (e si accorgerà che molti conoscono a memoria le parole); si scandalizzerà davanti alle manifestazioni disordinate degli altri spettatori; proverà sorpresa quando in cui i riflettori verranno puntati su di lui, al momento del voto. Forse sarà anche un po' sconcertato dai ritmi incalzanti tra

un'improvvisazione e l'altra. Ma se è anche uno spettatore onesto e curioso, proverà anche entusiasmo ed ammirazione per l'esuberanza verbale, l'energia, la concentrazione e l'agilità di questi insoliti attori.

Durante un Match di improvvisazione teatrale si sfidano due squadre, composte di cinque giocatori. Una partita dura 80 minuti ed è divisa in due tempi di 40 minuti tra i quali c'è un intervallo. Per tutto il tempo di un Match, i giocatori non possono allontanarsi dall'area di gioco, il *patinoire*⁴².

Prima e dopo c'è la musica. Un musicista di un Match di improvvisazione ha un compito molto complesso, che è innanzitutto quello di introdurre gli spettatori nello spirito del gioco. E' lui il primo ad entrare in scena, e ha un primo impatto con il pubblico della serata. E' lui che descrive con le note ciò che accade sul *patinoire* per tutto lo spettacolo, dal momento del riscaldamento iniziale in cui i giocatori fanno bizzarri esercizi che richiamano il mimo e che ammiccano al pubblico.

Oltre ai giocatori, ai musicisti, all'allenatore e all'arbitro con i suoi due assistenti, c'è un altro personaggio fondamentale in un Match: si tratta del maestro di cerimonia, che ci introduce in maniera garbata e didascalica all'interno delle regole del gioco. Al contrario dell'arbitro, che

⁴² La parola, femminile in francese, per consuetudine è usata al maschile in italiano. Non è entrato nell'uso abituale un termine che traduca quello originario.

ha un rapporto dialettico con il pubblico, il maestro di cerimonia si presenta con connotazioni più neutre. E' il secondo ad entrare dopo che il musicista ha dato il via alle danze, nel suo abito scuro che contrasta con la tenuta sportiva dell'arbitro e dei giocatori.

Infine, viene annunciato l'ingresso dell'arbitro, scortato dai sue due assistenti. Il musicista lo introduce con un sottofondo solenne, che ricorda la musica di fondo di un film thriller. Tutto ciò in contrasto con l'accoglienza del pubblico che inizia ad esprimere la sua antipatia con i primi lanci di pantofole verso il palco. Quindi, anche i giocatori entrano ufficialmente sul *patinoire*, presentati uno ad uno dal maestro di cerimonia con qualche riferimento biografico ed eventuali soprannomi. Quando tutti sono in scena, c'è il momento più ufficiale e solenne della serata: il pubblico è invitato ad alzarsi e a cantare con gli attori l'inno ufficiale del Match, a metà tra il comico e il serio. L'inno fa riferimento ad Arlecchino come rappresentante della Commedia dell'arte, che accorda la sua benedizione allo spirito del Match, che è osteggiato dagli altri personaggi seri citati nel testo (Amleto, Cirano de Bergerac, Oreste) i quali vedono nell'improvvisazione un pericolo per la sacralità del testo scritto⁴³.

⁴³ La risposta di Arlecchino a quest'ultimi questa: « In fondo improvvisando io ho girato il mondo, / e chi ha voglia di rischiare dev'esser nostro commensale / alziamo i calici e brindiamo / a quel sogno che sarà /questa sera la realtà!».

A questo punto sarà l'arbitro ad estrarre dal bussolotto il cartoncino con le indicazioni dell'improvvisazione, che legge ad alta voce. Sul cartoncino sono inserite varie indicazioni. La natura dell'improvvisazione, che può essere comparata (le due squadre si cimentano, una dopo l'altra, sullo stesso tema; all'inizio viene sorteggiata la squadra che può decidere di iniziare o di cedere il posto agli avversari), o mista (in questo caso le due squadre giocano contemporaneamente); il titolo dell'improvvisazione (nel secondo tempo c'è anche la possibilità che venga estratto un tema proposto dal pubblico; l'ideatore dell'improvvisazione selezionata dall'arbitro avrà il suo momento di gloria sotto i riflettori e un biglietto per lo spettacolo successivo); il numero dei giocatori; la categoria dell'improvvisazione⁴⁴; la durata dell'improvvisazione (dai 30 secondi ai 20 minuti). Ad esempio: Improvvisazione comparata, che ha per tema: Nuovo arrivato; numero dei giocatori: illimitato; categoria: alla maniera di Pirandello; durata: 7 minuti.

A questo punto, inizia il momento forse più emozionante del gioco: si tratta dei venti secondi che hanno a disposizione gli attori per elaborare l'improvvisazione successiva e decidere chi andrà in scena. Al

⁴⁴ Qui le possibilità sono infinite: oltre alla libera, ricordo gli esercizi di stile secondo il modello di Queneau, l'improvvisazione in rima, il musical, in grammelot, muta, alla maniera di Pirandello, alla maniera di Brecht, o addirittura della Televisione, con informazioni del pubblico, Soap opera, in stile piccolo e in stile esagerato. In questa pagina del sito ufficiale sono raccolte le categorie del Match: <http://www.matchdimprovvisazioneteatrale.it/categorie.htm> .

termine dei venti secondi di rapido conciliabolo che passano quasi inosservati per lo spettatori, l'arbitro segnala con un fischio l'inizio dell'improvvisazione che durerà per il tempo stabilito all'inizio. L'arbitro può intervenire nel corso o al termine dell'improvvisazione segnalando con il suo kazoo eventuali falli, per i quali il capitano della squadra potrà chiedere chiarimenti⁴⁵. Alla fine di ogni improvvisazione, entra in gioco il pubblico con il cartoncino di voto consegnatogli all'ingresso, i cui colori corrispondono alle due squadre in gara. L'arbitro valuta la squadra vincitrice, a meno che non ci siano situazioni di parità; in tal caso entrano in scena i suoi due aiutanti, che procedono con un rapido calcolo. Quindi si procede con una nuova improvvisazione, fino alla fine del primo tempo, e poi ancora così per la mezz'ora successiva. Nel susseguirsi senza pause si entra e si esce da un personaggio per qualche minuto, senza immedesimarsi.

Alla fine, l'arbitro proclama la squadra vincitrice. Il maestro di cerimonia può attribuire menzioni di merito (le stelline) a singoli attori. Perché i giocatori del Match, come quelli degli altri sport, possono essere

⁴⁵ I falli possono essere del singolo attore o della squadra. I più comuni sono rudezza eccessiva, fuori tema o fuori categoria, istrionismo, mancanza di ascolto, gioco ritardato, cliché, confusione, rifiuto del personaggio, ostruzione. I falli si dividono in leggeri (e comportano una penalità) e gravi (in questo caso corrispondono a due penalità). L'accumulo di tre penalità attribuisce automaticamente un punto all'altra squadra. Se un giocatore accumula due falli, è allontanato dal gioco per tutta la durata del Match. Si noti come i falli vadano nella direzione di punire il boicottaggio dello spirito del gioco, vale a dire lo spirito di gruppo, indispensabile alla buona riuscita dello spettacolo. In particolare, uno dei falli più gravi (cui corrispondono due penalità) è l'ostruzionismo, quando cioè un giocatore impedisce ad un altro di proseguire un'idea, o si rifiuta di cooperare con gli altri impedendo l'avanzamento della narrazione.

acquistati da altre squadre in base alle glorie conquistate (in questo caso si chiama “impromercato”). Il Match si conclude con gli ultimi lanci di ciabatte, applausi, la musica che accompagna l’uscita di scena degli attori e l’abbandono della sala del pubblico. All’uscita, si assiste a qualche commento degli spettatori, i fedeli che decantano le imprese dei loro giocatori preferiti; qualche intellettuale che medita ad alta voce sulla semiotica del Match; i neofiti perplessi dell’inizio, ora entusiasti, che continuano a domandarsi se davvero è tutto improvvisato.

Questo, in breve, quello che accade in un Match. Già da una prima esposizione ci si rende conto della struttura solida all’interno della quale si muove il processo creativo. «Facendo il paragone con il jazz», dice Burroni in un’intervista⁴⁶, «anche nel Match di improvvisazione teatrale occorre conoscere la musica, ovvero delle regole». Ci sono delle strutture e una grammatica ben definite, dei punti fermi da cui partire, e dai quali costruire un’improvvisazione. Gli appigli cui sostenersi, nella metafora dell’improvvisatore come arrampicatore. Davide Sparti li chiama *landmarks*⁴⁷, i confini, ciò che rende l’improvvisazione un’impresa molto strutturata.

⁴⁶ DONATELLA COPPOLI, “Intervista a Francesco Burroni”, *Corriere di Rimini*, Febbraio 2000.

⁴⁷ DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi, L’improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, p.128.

Il primo punto di appoggio per un attore del Match, la *contrainte* in una terminologia cara ai poeti surrealisti, è costituito da una serie di delimitazioni: la struttura dell'improvvisazione (mista o comparata), il titolo del tema, il numero dei giocatori, la categoria, il tempo. *Contrainte* vuol dire appunto obbligo, ma nel senso positivo di punto d'appoggio. Il "trampolino di lancio" di cui parla Eugenio Barba⁴⁸.

E' un termine molto caro anche a Copeau, che costruì la sua idea di teatro attorno ai poli della costrizione e della libertà creativa; il dispositivo scenico dei gradini, in uno spazio scarno assente di scenografia (egli lo chiama *tréteau nu*, palco nudo), aveva appunto la funzione di *contrainte*: dava una fluidità agli attori, articolava entrate ed uscite, obbligava a muoversi. Viola Spolin, a questo proposito, costruisce tutte le sue tecniche di improvvisazione sul punto di concentrazione, il *problem solving*. Questo punto focale «dona il controllo, la disciplina artistica, (...), altrimenti la creatività non incanalata può diventare una forza distruttiva anziché stabilizzante»⁴⁹.

Se esiste un luogo di appoggio esterno, che è quello fornito dall'arbitro, ce n'è anche uno interno, che è il motore creativo che scaturisce nel corso dell'improvvisazione, e che permette all'idea di

⁴⁸ EUGENIO BARBA (1993), *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Il Mulino, Bologna, p.62.

⁴⁹ VIOLA SPOLIN (2006), *Esercizi e improvvisazioni per il teatro*, Dino Audino Editore, Roma, p.25.

muoversi come una ruota, di procedere a piccoli passi nella struttura narrativa. Su questi elementi si gioca la fantasia istantanea dell'attore. Una fantasia che non è mai illimitata, ma è fatta di confronto e di ascolto dell'altro: anche se il Match ha l'immagine esteriore di una competizione, in realtà quello che conta è il lavoro di squadra, e per squadra non si intende solo la propria; nel *patinoire* si è tutti assieme davanti ad un pubblico. L'andamento richiama quello ritmico musicale: c'è una proposta, la proposta viene rafforzata, ne segue un approfondimento, il tutto passando alternativamente da momenti di equilibrio, di rottura di equilibrio, fino al recupero di una nuova stabilità transitoria.

Questo è uno dei primi aspetti che si insegna in un corso di improvvisazione del Match: l'ascolto, la disponibilità verso l'ignoto, l'accettazione della proposta dell'altro, il rilancio della sua proposta in una nuova che è lo sviluppo della prima idea. Ciò comporta delle attenzioni agli intervalli comunicativi tra i giocatori, al modo di posizionarsi in scena, ai tempi. Perché nel Match non ci sono leader, primi attori che devono emergere. «Se una persona domina, gli altri membri ricavano poco dall'attività, in termini di crescita o di piacere»⁵⁰. Tutto si basa su un sapiente gioco di equilibri che permette a ognuno di mostrarsi in scena. Il prevalere di uno sugli altri nuoce all'esito

⁵⁰ VIOLA SPOLIN (2006), *Esercizi e improvvisazioni per il teatro*, Dino Audino Editore, Roma 2006, p.15.

finale del Match. Burrioni parla del gruppo come un “altro individuo” che ha una sua propria psicologia e dinamiche, un terzo attore⁵¹. E’ il concetto sociologico della transindividualità del gruppo che ha caratteri diversi dalla somma dei singoli.

Serge Vincent è un regista di cortometraggi, che ha voluto cimentarsi in una singolare sfida cinematografica: raccontare tre generi differenti, il Match di improvvisazione, una gara di atletica, un torneo di go. La trilogia ha un filo conduttore, che è la competizione. Nelle note preparatorie⁵² al suo video sul Match (*Trilogie de la competition*), fa un’osservazione interessante: egli parte mettendo in relazione Occidente, così ancorato ad una storia ben precisa e alle idee di passato e di futuro, e Oriente, in cui la narrazione è secondaria⁵³. In un secondo momento, paragona l’improvvisazione di un Match alle dinamiche proprie delle arti marziali:

⁵¹FRANCESCA CARRARA (2004), “*Piacere, Harold!*”. *Appunti per una storia del teatro di improvvisazione*, tesi di laurea, Università degli studi di Siena, Facoltà di lettere e Filosofia, Corso di laurea in Lettere moderne.

⁵² Tutti i brani che Vincent scrive parlando della sua *Trilogie*, sono contenuti nel sito del regista alla pagina: <http://www.trilogie-competition.net>

⁵³ «En Orient, il ni a pas de début, de milieu, de fin. C’est un monde circulaire. Il y a bien des histoires, mais tout le monde les connaît. Elles sont inscrites dans la culture du pays, et ce ne sont que des épisodes d’un tout qui ne finit pas. Là-bas, quand on monte un spectacle, on ne raconte rien, et surtout pas la légende du serpent blanc. A quoi ça servirait? Par contre, nous autres occidentaux, rationnels, cartésiens, racontons de “belles” histoires, l’odyssée d’Ulysse ou celle du Petit Chaperon Rouge, d’un bout à l’autre. “Ah Mère-Grand, que vous avez de grandes dents ! (En Orient) l’histoire n’est qu’un prétexte. L’art commence quand l’histoire s’arrête. La vraie histoire est intérieure. Les orientaux sont bergmaniens, à moins que Bergman ne soit oriental».

Servirsi dell'energia dell'altro, è il motore dell'energia creatrice in Oriente. Le arti marziali ne sono il migliore esempio. Ora, la tecnica di base dell'improvvisazione è quella di appoggiarsi sull'altro per costruire una storia, con la differenza che, per un orientale, la storia in se stessa conta meno che il cammino che ci conduce, fatto di ornamenti.⁵⁴

Una volta che l'input è partito, conviene assecondarlo, costi quello che costi, senza tornare indietro, senza buttare via indizi già forniti al pubblico, perché ciò creerebbe dispersione e confusione. Ogni proposta, da parte dell'avversario va presa sul serio. La solidarietà e la voglia di collaborare con gli altri, all'interno del *patinoire*, è anche la forza principale del Match. L'improvvisatore ha sempre il suo filo di Arianna che lo conduce, costituito dalla traccia narrativa, come nella scrittura. Altrimenti, si rischia di finire nel vuoto, perché quando si improvvisa è facile perdersi.

Burroni parla di due tipologie di improvvisatori: gli attoriali, in cui prevale la dinamica di improvvisazione verticale, cioè l'intensità

⁵⁴ « Se servir de l'énergie de l'autre, c'est le moteur de l'énergie créatrice en Orient. Les arts martiaux en sont la meilleure illustration. Or, s'appuyer sur l'autre pour construire une histoire, c'est la technique de base de l'impro, à la différence que, pour un oriental, l'histoire en elle-même importe moins que le chemin qui y conduit, fait de volutes».

Potrebbe anche essere interessante approfondire la relazione tra Cristianesimo, che è la religione teleologica, una storia della salvezza, e l'espressione culturale dell'Occidente, che privilegia la dimensione narrativa; al contrario, il Buddismo è una religione immanente, del qui ed ora; anche a livello di performance, l'Oriente privilegia l'immediatezza del presente sulla narrazione di una storia.

interpretativa, che a volte è a discapito della narrazione; e gli autoriali, che privilegiano un'improvvisazione orizzontale, per cui è fondamentale fornire un filo narrativo. L'improvvisatore perfetto di un Match dovrebbe riassumere in sé entrambi. Avere cioè la capacità di usare l'intensità dell'attore, ma senza perdere la volontà di far muovere la storia, di far succedere qualcosa. Infine, l'improvvisatore, deve anche avere un senso della regia generale, un occhio esterno e bifocale, che gli permetta una visione "oggettiva" di se stesso e degli altri contemporaneamente. Burrioni lo chiama "essere dentro e fuori l'azione".

C'è un aspetto che differenzia in maniera evidente il Match di improvvisazione teatrale dalle altre esperienze performative: qui assistiamo ad una sorta di economia delle risorse, attraverso la coincidenza di vari elementi. Innanzitutto, nell'attore-giocatore si sovrappongono le tre figure di autore, regista, attore. Cosa che a volte capita anche nel teatro tradizionale, quando un autore è anche interprete o regista. Sono i casi isolati di Dario Fo, o di Eduardo De Filippo. Cosa che prefigurava anche Copeau, dicendo che occorre riconciliare l'inventore con il realizzatore, e forse arrivare ad identificare l'autore con l'attore⁵⁵. A maggior ragione si sovrappongono i tempi della creazione e

⁵⁵ JACQUES COPEAU, *E' possibile un rinnovamento drammatico?* pp. 137 – 151; in FABRIZIO CRUCIANI, CLELIA FALLETTI (1986), *Civiltà teatrale del XX secolo*, Il Mulino.

quelli della rappresentazione. Nel teatro tradizionale l'intervallo che separa i due tempi può essere molto diluito. E' il caso di un'opera di Shakespeare che viene portata in scena ora. Nel Match di improvvisazione questa distinzione temporale scompare, il testo è il punto di partenza e di arrivo dell'attore-giocatore. Secondo Sparti, maggiore è la prossimità tra il momento della composizione e quello dell'esecuzione, minore è il *décalage*, lo scarto temporale, più si può parlare a pieno diritto di improvvisazione.⁵⁶ Venti secondi, nei quali si è già in scena, sotto lo sguardo rumoroso del pubblico, è l'intervallo di tempo nel quale si ha il tempo di immaginare una storia; poi, si entra in scena, e si inizia a raccontare questa storia. Ma non si è da soli, anche l'altro giocatore della squadra avversaria in quei venti secondi ha immaginato una storia, che potrebbe essere del tutto diversa. E' questo il momento delicato e magico del contatto, in cui si crea (ma potrebbe anche non andare così) il punto di intesa del gruppo. Se l'esperimento funziona, se riusciamo ad afferrare l'altro capo del trapezio, allora iniziano i volteggi verbali, il passaggio della palla, e anche il pubblico può tirare un sospiro di sollievo. Sì, perché oltre al lavoro di gruppo, alla comunicatività, alla creatività spontanea, uno dei caratteri fondamentali dell'attore di un Match è la capacità di prendersi dei rischi: egli è del tutto all'oscuro di cosa faranno i suoi compagni in scena. Tutto ciò comporta

⁵⁶ DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi*, Il Mulino, Bologna, p. 117.

la rapidità nel prendere decisioni, e l'adattamento alle situazioni assolutamente impreviste che si possono verificare durante gli spettacoli.

Infine, è importante riflettere un po' sul concetto di spazio e di tempo all'interno di un Match. Lo spazio performativo è definito da Schechner come il luogo in cui la realtà è messa in atto e genera sentimenti celebrativi e rituali, e proprio per questo uno spazio sfruttato intensamente⁵⁷. Nel caso del Match si tratta di un *patinoire*, cioè della pista di pattinaggio quadrata di circa 5 metri con gli angoli stondati utilizzata nell'hockey sul ghiaccio, cui sono state tolte le porte e il ghiaccio, sostituito da un pavimento di linoleum bianco. Non è quindi lo spazio teatrale classico, con una divisione netta tra pubblico e attori del teatro all'italiana⁵⁸. Lo spazio ideale per un Match, ha il *patinoire* al centro, e il pubblico disposto sui quattro lati, o su tre, come in un evento sportivo⁵⁹. La collocazione tra spettatori e attori ricorda quindi il ring della boxe, o l'anello della pista del circo, in cui il pubblico preme sui giocatori, quello che conta è il contatto. Questo aspetto richiama una delle idee cui avevamo fatto riferimento all'inizio del capitolo: il Match, benché ci

⁵⁷ RICHARD SCHECHNER (1999), *Magnitudini della performance*, Bulzoni Editore, Roma, p.71.

⁵⁸ Esiste una declinazione particolare del Match. Si tratta del Catch Impro, inventato dalla compagnia francese *Inedit Theatre*. Al contrario del Match, è un format libero da copyright e quindi personalizzabile. La sua particolarità è che l'ambiente è qualunque, un pub, una strada, una stazione.

⁵⁹ In Italia, il Match fin dall'inizio ha la sua consacrazione nella struttura del teatro F.I.o.g. a Firenze, uno spazio creato dai lavoratori delle Officine Galileo, nel 1945, alla fine della guerra. Questo spazio è stato utilizzato per spettacoli dal vivo di vario genere, dai concerti alla sala da ballo.

appaia una forma di spettacolo molto disinvolta, in realtà ha alle spalle una ricerca e anche un background culturale che è quello delle rivoluzioni teatrali della seconda metà del Novecento. In questo momento, la ricerca distrugge il concetto tradizionale di spazio, l'idea di palco e di sipario, e ne viene fuori una nuova forma, in cui non c'è più distinzione tra pubblico e attori, la performance avviene tra gli spettatori che sono pienamente coinvolti. Si pensi, ad esempio, alle performance del Living Theatre o al “tappeto performativo” di Peter Brook.

Il *patinoire*, dunque, costituisce lo spazio teatrale, anche se si tratta di un concetto di spazio atipico, dato che i giocatori, anche le riserve ai bordi del *patinoire*, sono già in scena; ciò comporta che per tutta la durata del Match essi abbiano una tensione teatrale e un'energia che è propria dell'attore fuori delle quinte.

C'è poi il concetto di tempo. A questo proposito, è bene ricordare che le improvvisazioni possono essere miste (quando le due squadre giocano in contemporanea), o comparate (quando la performance delle sue squadre sarà diacronica). A seconda della tipologia scelta dall'arbitro, sarà anche differente il tempo concesso agli improvvisatori. Più breve nelle improvvisazioni comparate, più lunghe in quelle miste. Il tempo è poi determinato anche da alcune categorie che richiedono tempi più lunghi (come ad esempio “alla maniera di Pirandello” o “alla maniera del

romanzo russo”), o da temi che lasciano immaginare sviluppi narrativi interessanti.

Nelle attività performative, ci dice Schechner, intercorre una relazione particolare tra tempo ed evento. Nel caso del Match, in genere, si tratta di un tempo definito: all’evento è imposta una durata arbitraria⁶⁰, alla fine della quale si è costretti a terminare quello che si sta facendo, sia che l’evento sia concluso o no.

2. 4 Il triangolo del Match: giocatore, arbitro, pubblico

Sul *patinoire* si muovono vari personaggi: il musicista, i *coach*, il maestro di cerimonia. Ma sono tre i protagonisti della scena, tra essi si instaura un legame semantico particolare, un atto voltaico percepibile. Si tratta degli attori-giocatori, dell’attore-pubblico, e infine dell’arbitro, despota della scena, contro il quale si genera l’alleanza dei primi due personaggi.

A) Una nuova figura professionale: l’improvvisatore

Il teatro classico tende a delineare tre protagonisti coinvolti nel processo artistico. Sono l’autore, il regista e l’attore. Certo, ci sono delle

⁶⁰ RICHARD SCHECHNER, *Magnitudini della performance*, Bulzoni Editore, Roma 1999, p.63.

eccezioni, in cui i vari ruoli si ricapitolano nello stesso individuo. Anche in ambito musicale ci troviamo di fronte all'autore, al direttore dell'esecuzione e all'interprete, tre figure in genere distinte. Questa distinzione viene a scomparire nell'improvvisazione teatrale, dove le tre figure coincidono nella stessa persona.

Eccoci dunque di fronte ad una nuova tipologia di attore, che non ama rifugiarsi in schemi collaudati e nell'esperienze gratificante del passato. Un attore che non ha paura del vuoto che ha davanti, anzi lo considera la condizione fondamentale della sua creatività⁶¹. Come il jazzista, che non deve fare prove prima di una performance, ed è anche facilmente sostituibile all'ultimo momento.

Accertato che si tratta di un artista atipico, un primo passo sarebbe quello di dare un nome a questa nuova figura professionale. Per opposizione, è facile contrapporre l'attore di un Match al replicante, che riveste dal suo punto di vista una connotazione negativa, è l'attore tradizionale che replica svariate volte il suo spettacolo, un "impiegato del teatro"⁶². I neologismi proposti per l'attore del Match sono svariati. Si va da "giocAttore", a "improvvisAttore", a "improvvisAutore". In francese si usa il termine polisemantico di "*joueur*", che è assieme colui che gioca e

⁶¹ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p.37.

⁶² FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p.38.

colui che recita (da jouer, giocare e recitare). Inoltre, nell'ambito del Match è stato coniato il neologismo di “*jouter*”, (colui che prende parte alla giostra, alla competizione). Dall'altra parte, diametralmente opposta, c'è l'attore di teatro, il *comédien*. Anche in inglese riscontriamo una terminologia simile, che distingue il *performer* dal *player*.

La provenienza dell'attore di un Match può essere di varia natura. Ci sono gli improvvisatori che nascono come tali, dopo l'iter didattico regolamentare. Magari hanno partecipato per caso ad un Match nonostante la loro prevenzione per il teatro, e ne sono rimasti affascinati. Oppure, vengono fuori da altre esperienze teatrali, come il cabaret, o il laboratorio teatrale classico. In genere, hanno già esperienze teatrali collaudate, che in genere vengono date come acquisite nel laboratorio di improvvisazione. La provenienza da esperienze di teatro più tradizionali comporta spesso il doversi confrontare con degli ostacoli. Innanzitutto, il fatto che un Match si regge solo come gioco di squadra, e la presenza ingombrante di un mattatore, per quanto bravo, non convince il pubblico e nuoce alla riuscita dello spettacolo.

B) La funzione tecnica ed espiatoria dell'arbitro

«L'arbitro è il direttore assoluto del gioco. In qualsiasi momento egli può assegnare un fallo a un giocatore o a una squadra per ogni

infrazione che nuoce alla qualità del gioco o allo svolgimento della partita». Recita così l'articolo 11 del regolamento ufficiale italiano del Match di improvvisazione teatrale. In questo articolo è subito chiarita l'ampia discrezionalità dell'arbitro. Sicuramente si tratta di un protagonista a tutti gli effetti del Match, un personaggio sopra le righe (a partire dal suo atteggiamento tracotante) che assume un atteggiamento volutamente provocatorio nei confronti del pubblico. I suoi poteri sono illimitati. Solo il capitano di ogni squadra ha il diritto di chiedere spiegazioni per i suoi provvedimenti. Egli si rivolge con distacco agli attori, appellandoli sempre in terza persona. Non è tenuto a dare spiegazioni, non ammette mai un eventuale errore, ha sempre un tono di comando nei confronti dei giocatori e del pubblico.

Nel Match tutti ridono, sono lì per questo. C'è solo un personaggio che per tutto il corso della performance non ride e non scherza. Si tratta, appunto, dell'arbitro. Come scrive Schechner, ridere presuppone o addirittura crea un "noi" che si oppone ad un loro», «il riso sembra unire contro un terzo»⁶³.

L'arbitro rappresenta la figura normativa, nel nostro immaginario corrisponde al controllo, a ciò che permette un inquadramento in una struttura. E' il Superego che ci consente di non sprofondare negli abissi

⁶³RICHARD SCHECHNER (1999), *Magnitudini della performance*, Bulzoni Editore, Roma, p. 143.

della confusione di un Es lasciato senza controllo. Una barriera razionale al possibile straripamento dell'irrazionale creativo degli attori. A livello cosciente, siamo consapevoli della necessità della sua presenza, in quanto custode delle regole. E le regole sono ciò che ci permette di giocare.

Tuttavia, la figura dell'arbitro di un Match è molto complessa, e in essa identifichiamo due funzioni, quella tecnica e quella di capro espiatorio.

Più che in altri sport, qui l'arbitro ha poteri quasi assoluti. E non ha remore ad abusarne. Di qui, l'immagine di capro espiatorio, causa di tutti i mali, prototipo del cattivo. Burroni parla di funzione catartica⁶⁴, che nasce dal fatto che siamo autorizzati ad identificare in esso la figura del capoufficio, del vigile che ci fa una multa ecc. Questo aspetto resta velato in una partita sportiva. Nel Match, invece, tutto avviene alla luce del sole, ognuno dei tre protagonisti è consapevole del ruolo da interpretare sulla scena: c'è la vittima (l'attore), il carnefice (l'arbitro), e il paladino della giustizia, che contesta selvaggiamente le regole e le istituzioni (il pubblico). E' questa sfida aperta tra attore ed arbitro, e tra pubblico ed arbitro, a creare spettacolo e a mantenere la tensione alta per tutto lo svolgimento del Match.

⁶⁴ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p.140.

La chiarezza dei ruoli permette di schierarsi senza conflitti. Il pubblico sa che, almeno stavolta, ha il diritto alla partecipazione attiva, che in questo caso si esprime nella possibilità di lanciare la ciabatta contro l'arbitro in segno di dissenso. Quello che il pubblico vuole è la possibilità di giocare, di non venire riassorbito dalle regole della quotidianità. E' una difesa del bambino che finalmente ha sul *patinoire* la possibilità di esprimersi. Questo lo porta a contestare la figura dell'adulto che, come nella nostra infanzia, si oppone al gioco con la forza delle regole.

Serge Vincent, attribuisce all'arbitro un altro privilegio, quello di essere l'unico elemento che vive in una dimensione atemporale, mentre il Match di improvvisazione è per sua natura legato alla temporalità⁶⁵. Infatti, l'attore tradizionale è ancorato ad un testo che lo trasporta in una dimensione intemporale. E' quello che ci fa commentare, ogni volta che assistiamo ad una rappresentazione di *Amleto*, che è un'opera eterna. Al

⁶⁵ «Tout le monde connaît **Roméo et Juliette**, pourtant, chaque fois que la pièce est jouée, personne dans le public ne se lève au moment où Roméo va boire le poison pour lui crier: "Bois pas, elle est pas morte !". Pas seulement parce que les gens sont bien élevés, mais parce qu'ils sont venus pour ça. Il faut que Roméo boive et que Juliette meure parce que c'est une tragédie, et que c'est beau ainsi. Les comédiens sont au service d'un auteur, d'un texte, d'une intemporalité... que l'on peut filmer en jouant sur la mise en scène. Dans l'impro, la dimension intemporelle n'existe qu'à travers le rituel de cérémonie qui donne à l'arbitre le rôle principal (explication des fautes sifflées, balayage, vote, comptage, lecture du thème). Tout le reste est drôlement, follement, tragiquement temporel...et c'est précisément parce que c'est temporel que le spectateur peut balancer sa pantoufle sur la patinoire s'il souhaite que Roméo ne boive pas. Alors, tout devient possible. Roméo peut aimer Juliette et avoir beaucoup d'enfants ou de petits « posons », ou bien il peut la plaquer pour une drag-queen, ou bien avoir un accident de la route, ou bien, ou bien...C'est en cela que l'impro se distingue du théâtre traditionnel. Dans ces conditions, peut-on filmer de la même façon ce qui est temporel et ce qui ne l'est pas ? Non, c'est impossible ! Chercher à immortaliser une impro est un non-sens. Ce n'est pas seulement vain et dérisoire, c'est une connerie monumentale!"

contrario, nell'Improvvisazione l'atemporale è rappresentato solo dal cerimoniale dell'arbitro, che dal flusso eracliteo ci eleva ad un metalinguaggio (spiegazione dei falli, conto del voto, lettura del tema). Tutto il resto è legato all'attimo, ed è questa temporalità che permette allo spettatore di gettare la ciabatta nel *patinoire* se vuole modificare l'andamento della scena. L'essere allo stesso tempo temporale e intemporale, rende impossibile filmare un Match, senza deteriorarne l'essenza.

Ma l'arbitro è qualcosa di più, è il regista occulto del *patinoire*. Questa funzione lo svincola dall'ambito più sportivo e lo inserisce in un punto di vista tipicamente teatrale. In realtà, dietro la sua maschera da cattivo, l'arbitro è colui che, in accordo con gli attori, collabora alla riuscita della serata, controllando il ritmo e le eventuali cadute di energia che egli solo può far risalire alzando il pubblico. Scrive Burroni: «Nell'armonia strutturale del Match l'attore e l'arbitro svolgono due ruoli perfettamente complementari: il primo lavora sul mettere, il secondo sul togliere e sull'indirizzare»⁶⁶.

⁶⁶ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Roma, Dino Audino Editore, p.141.

C) Un nuovo tipo di pubblico

Quello che sorprende, quando si assiste per la prima volta ad un Match, è fare la conoscenza con una tipologia di pubblico teatrale atipica, molto più vicina a una tipologia da stadio che a quella di una sala teatrale. E' un pubblico che non resta tranquillo, avvolto nell'ombra del fuoriscena. E' un pubblico rumoroso che interviene ad esprimere il suo parere senza far ricorso alle buone maniere (in virtù della facoltà di lanciare in ogni momento la sua ciabatta in direzione dell'arbitro o dei giocatori) come avveniva nella Commedia dell'arte, nel varietà e nella sceneggiata napoletana, e partecipa attivamente all'improvvisazione, suggerendo i temi e votando alla fine. Come ironizza Francesco Burroni, «il pubblico oppresso da decenni di teatro serio dove ha sofferto e subito in silenzio, ha ora finalmente in mano l'arma - ciabatta della partecipazione attiva»⁶⁷.

Sappiamo infatti che la maggior parte delle persone che partecipano ad un Match di improvvisazione, molto raramente si reca in un teatro. Ciò ci suggerisce molte domande, ad alcune delle quali proveremo a rispondere nell'ultimo capitolo. Per esempio, tra i fattori di richiamo per il pubblico c'è l'elemento del luogo, che rimanda allo stadio piuttosto che all'edificio teatrale. Inoltre, questo pubblico ha un'alta

⁶⁷ FRANCESCO BURRONI (2007), Match di improvvisazione teatrale, Roma 2007, Dino Audino Editore, p. 159.

consapevolezza, sa che si trova di fronte a qualcosa di molto diverso da una performance tradizionale, per il suo carattere di irripetibilità. Questo il pubblico lo avverte, come avverte il contatto con l'improvvisatore, che è colui che rischia, e di questo rischio rende partecipe anche lui. E' un pubblico che sa di trovarsi lì con un obiettivo ben preciso, quello di divertirsi. E' questo stesso pubblico ad assecondare quella che verrà definita nel terzo capitolo come estetica dell'imperfezione: la consapevolezza, cioè, che è più interessante e gratificante assistere a qualcosa di imperfetto, transitorio, ma profondamente vivo, piuttosto che all'inerte perfezione di altri spettacoli finiti. Lo spettatore di un Match opera un suo collage personale, decidendo cosa conservare della sua visione unica dello spettacolo, selezionando un passaggio particolarmente divertente, o dimenticando un momento di caduta di tono, troppo confuso, senza pathos. Egli può completare a suo modo le storie non finite, scegliendo le inquadrature migliori⁶⁸.

Certo, ormai da qualche decennio siamo a conoscenza del ruolo attivo dello spettatore-ricevente, anche nel corso dello spettacolo teatrale più classico. Così come sappiamo tutti che la performance di un attore è sempre influenzata dal tipo di pubblico che quella sera è in sala, oltre ad

⁶⁸ Viola Spolin punta l'attenzione sul diritto che hanno tutti quelli coinvolti nel teatro a fare un'esperienza personale. Questo deve valere anche per lo spettatore: «ciascun membro del pubblico deve avere un'esperienza personale, non uno stimolo artificiale, mentre assiste ad un dramma» VIOLA SPOLIN (2006), *Esercizi e improvvisazioni per il teatro*, Dino Audino Editore, Roma, p.18.

una serie di contingenze che possono venire a crearsi. Ma qui, la relazione empatica tra pubblico e attore è scoperta e bilaterale, si tratta di un legame continuamente contrattato e spettacolarizzato. Questo pubblico, secondo Burroni, è l'attore che non parla mai, ma che è ben presente e partecipe⁶⁹. Grotowski si riferisce al pubblico come “co-attori”, e utilizza il neologismo “partecipacolo”, per esprimere il suo nuovo concetto di performance⁷⁰. Lo spettatore è parte di questo accordo di gruppo, influenza non solo l'improvvisazione in senso verticale (interpretativa), ma anche quella orizzontale (la costruzione della storia e del testo, attraverso la possibilità che ha di suggerire i temi).

Questa relazione diretta è una prerogativa del pubblico del Match. Nello spettacolo tradizionale esso assiste solamente al prodotto finito di un percorso svoltosi precedentemente. Qui, invece, ha la possibilità di essere testimone di tutto il processo creativo. Burroni usa la metafora di un pubblico tradizionale che si reca al Louvre per vedere la Gioconda, e del pubblico del Match, che si trova trasportato direttamente nello studio di Leonardo dove posa Monna Lisa⁷¹.

Viola Spolin, parla del ruolo del pubblico, che dovrebbe essere una parte concreta della formazione teatrale. Al contrario, esso è

⁶⁹ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p.41.

⁷⁰ FRANCO PERRELLI(2007), *I maestri della ricerca teatrale*, Edizioni Laterza, Bari, p.42.

⁷¹ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p.23.

«tristemente ignorato», viene considerato «o come uno stuolo di guardoni che attori e registi devono tollerare, o come un mostro dalle molte teste che siede in giudizio»⁷². Molti registi, per aiutare l'allievo a rilassarsi in scena, usano l'espressione tipica «dimentica il pubblico!». E' l'atteggiamento che ha creato la quarta parete. Al contrario, l'attore non dovrebbe dimenticare il pubblico, come dovrebbe dimenticare i compagni o gli oggetti di scena. Lo spettatore è il membro più autorevole del teatro. Sempre la Spolin li definisce, usando un'espressione particolarmente significativa se applicata al Match, «il nostro compagno di gioco», colui che «rende la nostra performance significativa». Lungi dall'essere motivo di ansia, continua, è solo quando si comprende il ruolo del pubblico che l'attore può abbandonarsi completamente. E' necessario smettere di considerare i membri del pubblico come censori, o come amici e parenti compiacenti, ma vederlo come un gruppo di pari con il quale si sta condividendo un'esperienza, come una parte organica della performance; in questo momento nasce da parte dell'allievo un sentimento di responsabilità per l'ospite che si accoglie, che lo libera dalle tensioni ed annulla l'esibizionismo. «La quarta parete scompare e il

⁷² VIOLA SPOLIN (2006), *Esercizi e improvvisazioni per il teatro*, Dino Audino Editore, Roma, p.18.

solitario spione diventa parte del gioco, parte dell'esperienza, ed è il benvenuto!»⁷³.

E' interessante osservare con Burrioni che nel Match si può parlare di empatia e di risonanza affettiva nei confronti dell'attore, ma è impossibile per uno spettatore di un Match identificarsi con l'attore, in quanto neppure lui si immedesima con il personaggio, piuttosto resta sempre se stesso e si serve di volta in volta di un personaggio per veicolare le sue idee; l'identificazione potrebbe esserci solo con la situazione, ma la nostra immaginazione è così vasta, da elaborare una maniera alternativa di rispondere all'input del tema dell'improvvisazione. In effetti, il Match non è naturalistico, i meccanismi di improvvisazione cui fa riferimento Stanislavskij sono improponibili, perché l'attore «una volta fa il principe, la volta dopo il ranocchio, poi ancora il frigorifero; non ci si può identificare con lui, ma entri in vibrazione con la creatività dell'artista»⁷⁴.

⁷³ VIOLA SPOLIN (2006), *Esercizi e improvvisazioni per il teatro*, Dino Audino Editore, Roma, p.18.

⁷⁴ Video-intervista di Valeria Abate (<http://www.omero.it/index.php?itemid=1120>).

2.5 I motivi di un successo

Il teatro è caratterizzato da un alternarsi di movimento e staticità. Il primo momento, quello del movimento, si realizza nella messinscena tradizionale attraverso il lavoro delle prove, della ricerca sul testo e sul personaggio, le prove luci e le prove costumi. E' la fase del processo creativo, che corrisponde alle prime tre parti della sequenza performativa di cui parla Schechner⁷⁵, l'addestramento, il laboratorio e le prove.

Successivamente interviene il regista a fare dei tagli, selezionare, montare. L'improvvisare è considerato un momento transitorio, prima del debutto. Allo spettatore è consegnato il prodotto finito, statico.

Queste erano le riflessioni di Francesco Burrioni quando, giovane allievo di una scuola di teatro, si rammaricava del fatto che alla fine venisse buttato via il lavoro sull'improvvisazione che era stato fatto in precedenza, senza che ne rimanesse quasi nulla. Un momento che lui considerava importantissimo⁷⁶. Certo, a livello di spettacolo, l'improvvisazione è presente nel jazz, in alcune performance di arti visive, di poesia e di danza. Nel teatro, anche quando si ricorre all'improvvisazione, interviene poi subito il momento in cui tutto viene fissato, si cristallizza.

⁷⁵ RICHARD SCHECHNER (1999), *Magnitudini della performance*, Bulzoni Editore, Roma, p.31.

⁷⁶ DONATELLA COPPOLI, "Intervista a Francesco Burrioni", *Corriere di Rimini*, Febbraio 2000.

Fermarsi ad uno stadio di costante movimento, è il fascino e il limite di un Match di improvvisazione teatrale. L'improvvisazione intesa come fine, e non come mezzo. Questo comporta anche che ci muoviamo nel regno dell'effimero, nel quale non esiste ne'la dimensione del passato (la possibilità di far affidamento a qualcosa di provato molte volte, o ad un testo), ne'un futuro (perché non ci sarà occasione di assistere nuovamente a quell'improvvisazione, e il materiale che viene creato nel corso della performance andrà perduto). Sembra un elemento di debolezza, ma fa scattare la scintilla magica che affascina così tanto: è un rapporto esclusivo con un determinato pubblico, l'unico che gioisce, in quell'istante, dell'improvvisazione. Scrive Burroni:

Ormai sappiamo che ci sono dei valori apprezzati dal pubblico e condivisi tra gli artisti che si occupano, professionalmente o meno, di improvvisazione. Per il pubblico c'è la bellezza di assistere non solo ad uno spettacolo vero e non prefabbricato, ma di poter partecipare all'evento creativo proprio nel momento in cui nasce...lì, sotto i loro occhi⁷⁷.

⁷⁷ ENRICO VALENZI, "L'arte di improvvisare. Incontro con Francesco Burroni", *Omero-rivista di scrittura creativa*, IV, n.2, Apr. -Lug, 1996, pp. 33-38.

Il concetto di irripetibilità appare tanto più importante e paradossale nell'epoca dell'industria culturale e della riproducibilità in serie dell'opera d'arte. Per l'artista c'è la bellezza di poter mettere in moto la sua fantasia non solitariamente nel chiuso del suo studio ma già in rapporto agli altri (il pubblico e gli artisti in scena con lui). Ogni volta un salto nel vuoto che può far venire le vertigini o far nascere la voglia di volare ⁷⁸.

Altro elemento di richiamo del Match, che lo distingue da una normale performance teatrale è il tema della competizione e l'allusione al mondo dello sport. La terminologia è quella sportiva: match appunto, l'arbitro con il suo fischiotto e i cartellini di ammonimento, il coach, il tabellone segnapunti, i tempi di gioco di trenta minuti ciascuno, le due squadre, i falli, i campionati, il *patinoire*, le divise, l'inno. La competizione è un elemento che sembrerebbe estraneo dal teatro, come lo conosciamo noi. In realtà, il teatro delle origini è strettamente legato alla dimensione competitiva. Le rappresentazioni del teatro greco, in particolare, sono contemporaneamente rito assemblea e gara.

E' difficile, come ho detto, raccontare a parole cosa avviene durante un Match. Ci ha provato attraverso l'immagine il regista francese Serge Vincent, con la sua *Trilogie de la competition* intesa in tre accezioni:

⁷⁸ FRANCESCO BURRONI, in ROBERTO FIDANZI EDO GALLI, a cura di (2006), Tradizione e nuovi linguaggi dell'improvvisazione in versi, Atti del Convegno 18-6-2005, Ed. Gruppo Tradizioni popolari, Galli Silvestro, Braccagni (Grosseto), Intervento di Francesco Burroni.

teatrale, sportiva e intellettuale. Egli comincia con il raccontare un Match di improvvisazione teatrale, idea che gli è venuta dopo aver assistito casualmente allo spettacolo. Si definisce come il miglior narratore di questa esperienza, dato che è una di quelle persone che normalmente non ama il teatro, considerandolo troppo artificioso. Secondo lui è impossibile raccontare il Match partendo dalle immagini del Match vero e proprio, che ha il carattere dell'immediatezza, e a rivederlo subito dopo, su una pellicola, appare tristemente incompleto⁷⁹. Il suo, quindi, è un tentativo di parlarne oltre lo spettacolo vero e proprio che si svolge sul *patinoire*⁸⁰. Vincent, inoltre, esplicita la volontà di servirsi del documentario, considerata una forma cinematografica minore, così come il Match è visto come una forma marginale di teatro⁸¹.

Sappiamo bene come l'aspirazione a trascrivere la vita senza filtri, senza interventi, sia impossibile se c'è qualcuno dietro una telecamera. Per questo, l'affermazione di Vincent della neutralità del suo obiettivo è inesatta. Tuttavia, egli insiste nel ribadire che il criterio di cui si è servito

⁷⁹ «Une impro filmée dans sa globalité est forcément dénaturée parce qu'elle y apparait comme une oeuvre incomplète, inachevée, brouillonne, pleine de fautes et de ratés».

⁸⁰ «L'idée de ce film m'est venue en observant toutes sortes de personnes, des vidéastes aux caméramen de France 3 qui, pendant les spectacles, se contentent d'enregistrer platement les impros comme s'il s'agissait d'attractions touristiques, sans réfléchir sur la nature de ce type de théâtre. Non ! L'impro, ce n'est pas Au théâtre ce soir ! Aussi étonnant que cela paraisse, la seule façon de faire un film sur l'impro, c'est de ne pas filmer d'impro».

⁸¹ «Le documentaire est un exercice qui consiste à transformer les imprévus de la vie, les cafouillages, les erreurs en une forme artistique. L'imperfection ne fait pas seulement partie de sa nature, elle y est indispensable».

è quello dell'autenticità⁸². In questo modo si contrappone ai falsi documentari teatrali, che in realtà sono basati su un collage di inquadrature e di rappresentazioni diverse, e quindi sono una ricostruzione *a posteriori* in cui l'autenticità è una finzione.

Infine, il compito del documentario non è di mostrare tutto, ma di suscitare un nuovo sguardo sulle cose e sulla gente, suggerire piuttosto che provare, «rendre comte de l'infilmable».

Il Match, per Vincent, è soprattutto un'esperienza di umiltà, quella che si prova davanti a un funambolo che si tuffa nel vuoto, non sapendo se c'è ad aspettarlo una corda. Così è per l'improvvisatore, che si esercita per diversi anni, ma non sa cosa lo aspetterà una volta sul *patinoire*. La metafora del vuoto, inteso come elemento potenzialmente fobico ma anche come opportunità, è presente anche in Burroni⁸³. Detto questo, Serge Vincent ci invita alla prudenza, ricordandoci che, oltre a quello che vediamo nel corso della performance, dietro c'è lavoro, tecnica, strategie di gioco.

Lo sport non è solo competizione, ma anche collaborazione, spirito di gruppo, e voglia di creare assieme. Uno spirito di gruppo che unisce non solo i componenti di una squadra, ma tutti gli attori-

⁸² «L'improvisation est la seule chose qu'il est impossible de montrer au cinéma parce qu'on peut filmer la même scène cinquante fois, et faire croire au montage qu'il n'y a pas eu d'autres prises que celle que l'on voit. Au cinéma, on triche, on truque, on ment».

⁸³ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p.36.

improvvisatori, il cui compito non è tanto quello di vincere, ma di entrare in ascolto e in collaborazione con gli avversari, perché solo così l'improvvisazione può nascere. In questo senso l'improvvisazione è un'opera collettiva, in cui si stipula un rapporto a due: tutti gli attori da una parte, e il pubblico dall'altra⁸⁴. Ciò libera lo spettatore dalla passività, e lo pone in condizione di essere partecipante attivo, che ha il dovere di esprimere entusiasmo e dissenso in maniera dinamica e rumorosa. Lo fa battendo le mani, dibattendo con l'arbitro a parole o con il lancio della ciabatta.

C'è poi un altro elemento di fascino, che è quello della musica. Un elemento di solito estraneo al mondo dello sport, e che qui invece svolge un ruolo importante, sottolineando i momenti clou, o in funzione narrativa, ma anche come immersione nello spirito del Match. Al musicista spetta il compito di far scaldare il pubblico e di riempire i momenti di interruzione di gioco. Com'è nella logica del Match, è indispensabile una capacità di ascolto globale tra i vari personaggi. Il ruolo e anche la scommessa del musicista è quello di riuscire ad improvvisare colonne sonore stando al passo con l'imprevedibilità di ciò che avviene sul palco. In questo caso, il musicista-improvvisatore deve captare ogni segnale dal *patinoire*, e fornire un accompagnamento

⁸⁴ Yvon Leduc era solito affermare: «Celui qui gagne c'est le publique, et non pas les artistes »”.

adeguato, sapendo che il suo intervento fornirà allo spettatore una lettura selettiva, una chiave di montaggio.

Inoltre, il Match affascina perché si lavora su un codice unico che tutti conoscono, «tutti hanno un passepartout come nel gioco del calcio»⁸⁵. Burroni parla di “Impro sans frontiere” che permette di guardare con un’ottica di interscambio.

Infine, vorrei sottolineare con Serge Vincent che il Match di improvvisazione risponde ad una richiesta che spesso avvertiamo, quella della nostra infanzia perduta, che da adulti ci fa guardare con tenerezza e nostalgia ai bambini che giocano al “facciamo finta che”, senza bisogno di sipario o di costumi per improvvisare. A differenza del teatro tradizionale, non c'è nulla a soccorrere l'attore, nessun espediente naturalistico aiuta noi pubblico ad illuderci. Non c'è nemmeno il confine simbolico del sipario, l'attore è sempre in scena anche quando si trova ai margini del *patinoire*. Non ci sono costumi e non ci sono maschere a creare un personaggio.

Anzi, a rendere più complicate le cose, il giocatore indossa un vestito appariscente da giocatore di hockey, impossibile da ignorare. Ma, nonostante tutto ciò, l'illusione si perpetua, e come da bambini torniamo a trasformarci senza fatica in Zorro o in Cenerentola. Nel fare questo,

⁸⁵ FRANCESCA CARRARA (2004), “Piacere, Harold!”. *Appunti per una storia del teatro di improvvisazione, Una chiacchierata con Francesco Burroni*, Tesi di laurea in Lettere moderne all'Università degli studi di Siena, Facoltà di lettere e Filosofia 2003-2004.

dice Schechner, riconosciamo noi stessi in quanto specie come «*ludens e performans*, come individui che giocano e fanno performance»⁸⁶.

⁸⁶ RICHARD SCHECHNER (1999), *Magnitudini della performance*, Bulzoni Editore, Roma 1999, p.51.

CAPITOLO III

UNA TERRA DI CONFINE: ALCUNI INTERROGATIVI

In quest'ultimo capitolo mi pongo alcune questioni più generali riguardanti il Match e l'improvvisazione.

C'è un primo problema, nato dall'osservazione della bibliografia. Sono infatti numerosi libri pubblicati negli ultimi anni che si propongono di insegnarci ad improvvisare. La "teoria della conoscenza pratica" offerta da Davide Sparti parte da una "sociologia corporale" per descrivere le competenze alla base dell'improvvisazione, e può essere un tentativo di rispondere a questo apparente ossimoro; farò riferimento anche al ruolo che è accordato all'insegnamento all'interno della Lega nazionale di improvvisazione di Burroni.

Il secondo interrogativo è legato alla nostra società imago-centrica, che propone come chiave di lettura un'estetica della perfezione, dell'opera d'arte raccolta e venerata nei musei. Qui, il tempo è fermo nel momento dell'apice di compimento, nulla è lasciato al caso.

Se consideriamo il Match alla luce di tale ottica, sembra vacillare la nostra idea di bellezza. Il Match si presenta come incompleto, sommario, imperfetto. Nonostante ciò, è lo spettacolo più rappresentato al mondo,

apprezzato da un largo pubblico. Si pone il problema di un'estetica alternativa a quella della perfezione. Nasce così l'ipotesi di un'estetica dell'imperfezione. In quanto estetica, essa ha a che fare anche con la bellezza. Ma si tratta di una bellezza legata al percorso, fluido e non immortalabile, descrivibile con categorie particolari.

Quindi, si pone un terzo quesito. Il legame che sussiste tra l'improvvisazione e l'irrazionalità umana. Questo binomio è stato spesso letto in un'ottica negativa (tornando al problema precedente, in una società dell'immagine e dell'opera d'arte tecnicamente riprodotta tutto è sottoposto al controllo razionale), e quindi osteggiato in diversi momenti della storia. Resta il dubbio se anche oggi il Match sia visto da molti come genere secondario, non considerabile teatro a tutti gli effetti, proprio per la sua componente irrazionale che lo svincola da un testo e da una regia. Parallelamente a questa questione, voglio analizzare un *fil rouge* che collega il Match e l'improvvisazione a due correnti: il genere comico e l'ambito popolare. Il Match ha caratteri molto specifici e caratterizzati. Esso è essenzialmente *ars comica*, in quanto espressione del concetto di teatro come gioco. La dimensione tragica è quasi del tutto assente. In questo senso, il Match può essere ricondotto a antiche espressioni del genere, quali la Commedia dell'arte, le Atellane, i giullari medievali, il teatro di strada e il circo. E' sbagliato vedere in questo un

limite, piuttosto costituisce una peculiarità. La profondità e lo scavo drammatico sono qualcosa che può entrare anche in una partita di Match, ma solo occasionalmente; si preferisce surfare fluidamente sulla superficie, piuttosto che immergersi nelle acque profonde dell'introspezione. E' una questione di linguaggi. Il tempo, il contesto, impediscono lo svolgimento di un filo narrativo più complesso, in cui entrino in gioco drammi e percorsi interiori. Nel teatro di improvvisazione i personaggi svolgono solo delle funzioni, come nella Commedia dell'arte⁸⁷. Questo carattere ha legato il teatro di improvvisazione ad una fascia specifica di pubblico, che è quella più popolare, per sua natura pronta ad accettare con più facilità la componente irrazionale e imperfetta legata al processo di improvvisazione.

Il capitolo si chiude con una domanda più generale. Come possiamo collocare l'esperienza dei Match di improvvisazione nel contenitore ampio del teatro? Un interrogativo ambiguo in un momento in cui sono stati abbattuti i paletti classici che definivano la forma teatrale tradizionale. E' una domanda che può essere anche capovolta, e resa più generale: quale può essere la nuova definizione di teatro di fronte ad esperienze come quella del Match?

⁸⁷ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p.44.

3.1 L'improvvisazione si può apprendere?

Come si fa ad insegnare una competenza che, di per sé, nasce dall'attimo?

Attorno al problema dell'improvvisazione, sono nati molti manuali che si prefiggono tale compito. Anche per quanto riguarda il Match di improvvisazione, sono stati pubblicati negli ultimi anni libri che propongono tecniche ed esercizi specifici.

Ma è davvero possibile l'insegnare l'arte dell'improvvisazione?

Nel tentativo di rispondere, è opportuno partire dal caso classico del jazz, che funge da prototipo nelle dinamiche dell'improvvisazione intesa come fine. Negli ultimi decenni, anche in questo campo esistono diversi manuali e scuole. Ma all'inizio la modalità mediante cui si apprendeva ad improvvisare era informale.

La sociologia distingue l'educazione dalla socializzazione. La prima, è un'attività formativa intenzionale svolta da un'istituzione specifica; è quindi un'azione formale basata sull'intenzionalità e su un progetto pedagogico specifico, nonché sui ruoli istituzionalizzati dell'insegnante e dell'allievo. L'apprendimento passa attraverso il modellamento, cioè una modificazione programmata del comportamento dell'allievo, mediante il rinforzo di alcune risposte ritenute positive.

Per socializzazione, invece, si intende l'insieme delle influenze formative che la comunità esercita sull'individuo; in questo caso, spesso il condizionamento è subito in maniera inconsapevole senza che ci siano i ruoli definiti dell'educatore e dell'educando. Infatti, la socializzazione avviene nel gruppo dei pari e nei rapporti quotidiani. In questo caso, prevalgono i meccanismi sociali dell'imitazione (riproduzione consapevole ed intenzionale di un modello) e dell'identificazione (riproduzione inconsapevole ed empatica). Nella società semplice la forma della socializzazione era prevalente. Più la società diviene complessa, più cresce il ruolo sociale dell'apprendimento, che coincide con l'aumento dell'istruzione formale e della scolarizzazione⁸⁸.

Applichiamo ora questo schema al mondo del Jazz; in origine i musicisti imparavano ad improvvisare attraverso un'immersione nel contesto. Era un apprendimento essenzialmente orale e informale. Nei club, si era inglobati nella comunità professionale che rappresentava la seconda agenzia di socializzazione dopo la famiglia⁸⁹. I musicisti più anziani avevano la funzione di mentori. Si imparava anche gli uni dagli altri nelle *jam sessions*, negli incontri di musicisti che si ritrovavano per una performance musicale senza aver nulla di preordinato. Si apprendeva,

⁸⁸ LUCIANO VERDONE (1999); *Schede strutturate di Sociologia*, Andromeda Editrice, Colledara, p.180.

⁸⁹ DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi, L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, p.128.

quindi, senza insegnamento, nei contesti di interazione, facendo musica insieme come in una conversazione. L'aspetto fondamentale era quello di diventare membro di una comunità, "che era anzitutto una comunità di pratiche"⁹⁰. Si imparava a improvvisare così come si impara ad andare in bicicletta o a guidare la macchina.

Da quanto detto finora, deduciamo che l'apprendimento, benché di natura informale, sia una fase indispensabile. Infatti, come già detto, si può improvvisare solo quando si dispone di una serie di strutture e di contenuti. Non si improvvisa in un vuoto pneumatico.

Davide Sparti parla della "teoria della conoscenza pratica"⁹¹, che si pone il problema dei contenuti dell'apprendimento musicale. Si parte da una distinzione tra rappresentazioni mentali e conoscenza-in-azione che è incorporata nell'agire⁹².

Noi siamo viziati da una lettura razionalistica della conoscenza, in base alla quale pensiamo che tutto ciò che è legato all'apprendere debba passare attraverso le categorie del pensiero.

In realtà, i recenti studi di filosofia cognitiva e delle neuroscienze hanno valorizzato un altro tipo di conoscenza, quella strettamente legata al processo della socializzazione e di ciò che è definito come "sociologia

⁹⁰ DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi, L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, p.129.

⁹¹ DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi, L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna 2005, p.135.

⁹² Anche Bourdieu, in *Per una teoria della pratica* (1972), dice che una forma di conoscenza pratica è immagazzinata nel corpo piuttosto che in strutture simboliche, cosce o inconse.

carnale”): ciò che si apprende è principalmente un uso determinato del proprio corpo. In questo caso, si impara una sensibilità particolare che ci permette di realizzare un flusso di azioni coordinate. Il termine deriva dal latino *competentia*, *cum-petere*, ossia ”convergere”; indica quindi una serie di abilità che cooperano assieme in un determinato ambito. Si tratta, in altre parole, di una competenza pratica, che non passa attraverso un apprendimento sequenziale e razionale. E’ un *habitus*, dove *habitus* è cultura che diventa natura⁹³, nuove strutture che vengono incorporate. Per competenza pratica non si intende solo abilità, ma è necessaria anche una dimensione cognitiva che non è quella classica, è una forma di *embodied intelligence*⁹⁴.

Un esempio interessante è quello che ci propone David Sudnow nel suo libro *Ways of the hand*⁹⁵. Sudnow è un maturo professore di antropologia, che decide di sottoporsi ad un esperimento, apprendere partendo da zero le competenze necessarie a diventare un musicista jazz; nel corso del processo di apprendimento sarà etnografo di se stesso. L’originalità di questa esperienza sta nel fatto che si tratta di qualcosa che

⁹³ DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi, L’improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna 2005, p.145.

⁹⁴ Julian Beck e Judith Malina riferiscono una frase di Cage che li colpì profondamente, e li spinse a proseguire nella direzione che avevano preso, in cui era centrale la ricerca sull’improvvisazione: «Liberatevi di tutto questo maldiretto dominio cosciente. Lasciate soffiare il vento. Guardate ciò che accade senza il governo della dolce ragione». (JULIAN BECK- JUDITH MALINA (1982), *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952 – 1969)*, Ubulibri, Milano, p. 69.

⁹⁵ DAVID SUDNOW (1978), *Ways of the Hand: The organization of Improvised Conduct*, Harvard University Press edition, Cambridge.

normalmente avviene in sordina, in maniera non ufficiale, invece Sudnow si propone di analizzarne ogni passaggio; poi, c'è il fatto che in quanto insegnante, egli ha una *forma mentis* già molto strutturata in cui prevale la componente razionale, con la quale dovrà lottare per far emergere la dimensione legata alla percezione. Infine, il libro di Sudnow è interessante dal nostro punto di vista perché parte dal concetto di addestramento come preliminare necessario e faticoso per improvvisare. L'autore descrive la sua esperienza in prima persona, è l'unico protagonista della narrazione. Davanti a sé ha un anti-soggetto, che è il suo corpo (le mani del titolo). E' un corpo che non ha la duttilità di chi inizia l'apprendistato da giovane. E' un corpo strettamente condizionato dalla sfera razionale. Si avverte tutta la dicotomia tra un'educazione teorica dei concetti del jazz, che procede in maniera rapida, e quella dell'educazione muscolare e dell'esercizio che si imbattono in una serie di impedimenti⁹⁶. Finché saranno le mani ad acquisire la competenza, e a passare da ostacolo a collaboratrici. Al termine di questo percorso seguito con ostinazione, Sudnow ha acquisito la competenza in maniera globale, fino al punto che l'attività pianistica prevarrà su quella di

⁹⁶ Goleman parla dello stato di flusso, uno stato in cui la consapevolezza si fonda con le azioni e nel quale gli individui sono assorbiti nel loro compito. Riflettere su ciò che sta accadendo, può interrompere la sensazione di flusso e rendere difficoltoso il rapporto immediato con il mondo che passa attraverso il corpo. (DAVID GOLEMAN, *Intelligenza emotiva. Che cos'è. Perché può renderci felici*, Rizzoli, Milano, pp. 118 – 119)

insegnante di antropologia. Questo indica che un *habitus* di natura pratica, lascia un solco nella nostra identità, nelle strutture psichiche profonde⁹⁷.

Ma Sudnow, alla fine del suo apprendistato non sapeva meglio di quando aveva cominciato cosa volesse dire improvvisazione. Egli ha acquisito una conoscenza in azione, che non ha bisogno di passare per la rappresentazione mentale. E' uno schema di comportamento acquisito di cui facciamo uso ogni giorno, ad esempio guidando la macchina, quando procediamo senza che ci sia sempre la coscienza vigile a guidarci, ma come se avessimo innescato il pilota automatico.

Tale sapere si definisce pre-teorico. Un concetto strettamente legato a quello che Francesco Burroni chiama fare-pensare:

Un fare senza l'intervento della ragione lenta e ponderata, ma mosso da un altro pensiero, anzi fuso a un altro pensiero irrazionale che è la capacità di immaginare. (...)Alla base di questo ragionamento c'è la condivisione dei principi teorici per cui il pensiero umano non si esaurisce nel pensiero verbale, che è legato all'attività della coscienza, ma si manifesta anche in quella attività mentale non cosciente, particolarmente evidente

⁹⁷ Alessandra Riso usa l'espressione "epifanie corporee": il corpo non va visto solo come il luogo ricettivo del cambiamento, ma come il luogo epifanico, cioè il luogo che rivela il cambiamento, lo fa essere. ALESSANDRA RISSO, *Il corpo che libera*, pp. 163-195, in LUCIA BALDUCCI (a cura di) (2001), *Voci del corpo. Prospettive pedagogiche e didattiche*, La Nuova Italia, Milano

nei sogni, che è fondamentalmente una produzione irrazionale di rappresentazioni e cioè un pensare per immagini. Lo stesso pensiero irrazionale può poi esplicitarsi, con modalità diversa da quella onirica, anche in stato di veglia in quel particolare fare che è alla base della produzione artistica⁹⁸.

Se all'origine della storia del Jazz, così come in altri ambiti che si basano sul processo dell'improvvisazione, l'apprendimento passava attraverso il processo di socializzazione, informale e non codificato, mano a mano l'universo artistico si complica e si storicizza. E' subentrata la necessità di un apprendimento più formalizzato. In questo modo sono nati i vari manuali e le scuole in cui si insegnava a fare Jazz che alle origini hanno fatto tanto scandalo, o i corsi di scrittura creativa, o i laboratori per diventare attore in un Match.

Burroni si domanda come mai per quanto riguarda la sua scuola di improvvisazione, gli venga posta immancabilmente la domanda se si può insegnare la creatività. La sua perplessità nasce dal fatto che noi riteniamo del tutto normale che ci siano degli insegnamenti in altri ambiti storicamente consolidati in cui si improvvisa, come ad esempio nelle Accademie di Belle arti, o nelle cattedre di composizione nei conservatori

⁹⁸ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p.29.

musicali⁹⁹. Questa diffidenza riguarda invece i campi come quello del Match, o della scrittura creativa, dove si ritiene che, se uno è creativo, non ha bisogno di una scuola.

E' fondamentale, secondo Burroni, fornire strumenti per creare. I codici e gli strumenti dell'arte estemporanea sono assolutamente trasmissibili. Poco alla volta ce ne stiamo accorgendo in vari ambiti. Nascono così esempi interessanti in cui si insegna a creare, ad esempio la scuola di scrittura creativa di Alessandro Baricco.

Una scuola in cui sia possibile imparare ad improvvisare (sia che si tratti di teatro, che di scrittura, o del jazz), fornisce innanzitutto le condizioni: nel rapporto tra insegnante e allievo, quest'ultimo viene incoraggiato verso un certo atteggiamento. «La creatività è una ricchezza che ognuno potenzialmente già possiede, nell'attività didattica non si tratterà di mettere qualcosa nell'allievo, ma di favorire e stimolare un processo naturale...»¹⁰⁰.

E' quello che afferma anche Keith Johnstone che ci descrive il suo percorso personale, e ci racconta di come un certo tipo di educazione avesse prosciugato la sua creatività originaria. Allora, «Creare qualcosa

⁹⁹ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p.160.

¹⁰⁰ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p.161.

significa andare contro la propria educazione »¹⁰¹. Divenuto insegnante a sua volta, il compito più difficile per lui era stato far comprendere agli allievi come la creatività fosse già in loro, e che il loro obiettivo era semplicemente quello di farla venire fuori, senza considerarla volgare, poco originale o psicotica¹⁰². Tuttavia, ci avverte Burroni, è bene non fidarsi troppo solo della spontaneità. E' un'arma che può clamorosamente tradire.

Assistere ad un laboratorio del Match è come guardare una partita di frisbee: tutti gli esercizi sono incentrati sul rimando, in modo da ricucirsi all'improvvisazione dell'altro, senza ostacolarlo, ma prendendo al volo il suo spunto, svilupparlo, e lanciarlo ad un terzo come in una catena. Si nota anche l'influenza degli insegnamenti della Spolin, circa l'improvvisazione come *problem solving*. Moltissimi esercizi a due si basano sulla risoluzione rapida di un problema, di qualsiasi genere. Inoltre, rispetto ad una tradizionale scuola di teatro, quello che salta all'occhio è l'allenamento alla disinvoltura e all'agilità, all'assertività e la leggerezza, fin dall'inizio. Non sono poste censure di linguaggio, ne' compiti rigidi. In una scuola di teatro tradizionale spesso si insiste nella demarcazione rispetto al mimo, e si consiglia di non far vedere mai in scena oggetti che

¹⁰¹ KEITH JOHNSTONE (2004), *Impro, Teorie e tecnica dell'improvvisazione. Dall'invenzione scenica a quella drammaturgia*, Dino Audino Editore, Roma, p.16.

¹⁰² KEITH JOHNSTONE (2004), *Impro, Teorie e tecnica dell'improvvisazione. Dall'invenzione scenica a quella drammaturgia*, Dino Audino Editore, Roma, p.18 .

non ci sono. Qui, al contrario, tutto è incentrato sulla creazione di ciò che non c'è, da materializzare davanti al pubblico. Infatti, essendo il Match basato sui tempi rapidi e sulla mutevolezza, quello che interessa è che l'azione vada avanti, senza troppi discorsi, e perché ciò accada, bisogna introdurre gli oggetti. L'insegnante ha un ruolo atipico, di compagno di gioco e guida informale. Non si avverte il clima composto e concentrato di un laboratorio teatrale. Qui si tollera e anzi si è incoraggiati i futuri giocatori a divertirsi e ridere per tutto il tempo¹⁰³.

Compito dell'insegnante è quello del facilitatore, colui che rimuove gli ostacoli, insegna a non vergognarsi. Ci propone stimoli che in precedenza non avevamo esplorato, permettendoci nuove vie. Egli dovrà fornire anche i ferri del mestiere, cioè la capacità di padroneggiare delle tecniche, indirizzare il proprio flusso creativo, e tradurlo in un linguaggio specifico che è quello teatrale, benché si supponga che chi si avvicina al mondo del Match abbia già la padronanza di norme di base della recitazione: tensione emotiva, presenza scenica, dizione.

Oltre alla fiducia in sé, alla nozione e alla gestione del tempo, all'espressività verbale e non verbale, al controllo dello spazio, in una scuola di Match si lavora sul concetto di struttura generale, e sulla

¹⁰³ Queste osservazioni nascono dalla partecipazione al laboratorio del Match del martedì, a Firenze; esperienza resa possibile dalla disponibilità e cordialità di Giovanni Palanza, che mi ha fatto subito notare al mio arrivo l'origine senese, neppure toscana, del Match in Italia.

capacità di assumere una visione registica d'insieme (l'essere dentro e fuori l'azione, di cui si è parlato nel secondo capitolo). Il futuro improvvisatore si esercita nel lavoro di improvvisazione verticale (in cui è l'attore che lavora sull'intensità interpretativa, sul testo, sulla presenza scenica e sulle sfumature); nell'improvvisazione orizzontale (allora viene fuori l'autore, con le tecniche della narrazione e della drammaturgia); e infine nell'improvvisazione circolare (è il regista che ha un occhio su se stesso e l'altro sul gruppo)¹⁰⁴.

Insegnare ad improvvisare significa anche favorire la creazione di un'identità di gruppo. Incoraggiare l'ascolto, la tolleranza, il rispetto, e la solidarietà. Viola Spolin evidenzia come, al primo ingresso in un'esperienza teatrale, il contatto con un gruppo è per un allievo fonte di grande sicurezza ma anche un potenziale pericolo. «Poiché la partecipazione in un'attività teatrale viene confusa da molti con l'esibizionismo (e quindi con la paura di esporsi), l'individuo si crede solo contro tutti»¹⁰⁵. Da qui, la necessità di deviare la competitività verso lo sforzo collettivo, ricordando che il processo viene prima del risultato finale, e questo a maggior ragione nel Match.

¹⁰⁴FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p.163.

¹⁰⁵VIOLA SPOLIN (2006), *Esercizi e improvvisazioni per il teatro*, Dino Audino Editore, Roma, p.15.

Infine, è bene ricordare che tale apprendimento non è limitato nel tempo. Anche dopo i due anni di corso per diventare giocatore in un Match, gli allievi proseguono il loro training, fatto di addestramento e di allenamento per tenersi in forma. «Gli attori del teatro d'improvvisazione, come il ballerino, il musicista, o l'atleta, hanno bisogno di regolari laboratori per mantenersi vigili ed agili, e per trovare nuovi materiali», scrive Viola Spolin¹⁰⁶. E' un continuo esame di quello che si è fatto, al contrario dello spettacolo classico in cui l'analisi è precedente all'esibizione, poi quello che è stato è stato.

Ma quando si improvvisa veramente, cambia tutto, *l'embodied intelligence* ci prende la mano; è il momento di dimenticare tutte le regole apprese durante il corso, che è poi, precisa Burrioni, la regola più importante¹⁰⁷. Perché, dopotutto, quello che si può comprendere in una scuola di improvvisazione è il non avere paura di affrontare l'ignoto, lanciarsi nel vuoto confidando nel paracadute.

¹⁰⁶ VIOLA SPOLIN (2006), *Esercizi e improvvisazioni per il teatro*, Dino Audino Editore, Roma, p.39.

¹⁰⁷ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p. 61.

3.2 Verso un'estetica dell'imperfezione

C'è un augurio che Burroni si fa nel corso di un'intervista: «Ci sarà un giorno in cui l'attore sarà visto più come un musicista jazz che non come un pezzo da museo»¹⁰⁸.

La nostra cultura è quella della galleria, che conserva ciò che è perfetto ed immutabile, l'opera completa e conclusa. Risponde alla categoria del sempre, massimalizza il principio del giusto equilibrio.

L'improvvisazione non ha libero accesso nell'universo-museo, perché non risponde ai criteri estetici della perfezione (da *perficere*, portare fino in fondo). Non è museo, ma metamorfosi¹⁰⁹. Si presenta come «evento, flusso, ritmo e vita»¹¹⁰. E' l'arte del qui e ora, non ha passato e quasi sempre non ha nemmeno futuro¹¹¹. Sfugge alle dinamiche della riproducibilità dell'opera d'arte. La sua etimologia rimanda a ciò che non si può vedere in anticipo (*in -pro -video*), e dunque costituisce un tabù in una società imagocentrica.

E' necessario, quindi, ipotizzare l'esistenza di un'estetica dell'imperfezione, dato che l'arte estemporanea ha bisogno di una sua

¹⁰⁸ Valeria Abate intervista Burroni (<http://www.omer.it/index.php?itemid=1120>)

¹⁰⁹ EUGENIO BARBA (1993), *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Il Mulino, Bologna, p.61.

¹¹⁰ DAVIDE SPARTI (2007), *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, Il Mulino, Bologna, p.152.

¹¹¹ Il Buddhismo, parlando della via dello Yoga utilizza l'espressione "consapevolezza dell'ora", con la quale entriamo in un ambito lontano dalle idee e dai concetti, ma che aderisce strettamente alla realtà e va nella direzione di un'attenzione permanente nei confronti di ciò che accade nell'attimo presente. Il nostro legame con il mondo è reso possibile dall'unità mente-corpo.

lettura che non potrà mai essere la stessa di quella dell'arte "definita". Bisognerà passare dalla valutazione del risultato alla valutazione del processo che ha generato quel risultato, la felicità performativa. Innanzitutto, è necessaria la precisazione per cui con "estetica", ci riferiamo qui più all'ambito della cognizione sensibile (la *Scientia cognitionis sensitivae* di cui parla Baumgarten contrapponendola alla conoscenza razionale), piuttosto che alla sfera del bello. Inoltre, il termine "imperfessione" va purificato della sua comune accezione negativa, o dell'utilizzo che ne facciamo come polo di un binomio, in tensione verso l'altra estremità. Un primo passo consiste nell'accettare gli apparenti limiti che sono strutturali all'improvvisazione.

Godere della bellezza di un qualcosa che vive di una grande vitalità e magari anche di ingenuità, ma che trae la sua fondamentale forza dall'essere in rapporto...con quell'artista, con quel pubblico, in quel preciso momento e non più.¹¹²

L'improvvisazione, quindi, punta l'obiettivo sul processo. Un po' come assistere alla creazione di un'opera d'arte di un pittore. Forse è questo il fascino dei ritrattisti di strada. Puoi fermarti ad osservarli. Il

¹¹² FRANCESCO BURRONI, in ROBERTO FIDANZI EDO GALLI, a cura di (2006), Tradizione e nuovi linguaggi dell'improvvisazione in versi, Atti del Convegno 18-6-2005, Ed. Gruppo Tradizioni popolari, Galli Silvestro, Braccagli (Grosseto).

bello non è tanto vedere il prodotto finito, ma assistere mentre viene eseguito. Questa lettura può essere applicata anche ad ambiti più noti, per esempio all'opera di Pollock, la cui grandezza non è tanto nell'opera finita, ma nel processo creativo. *E' action painting*, appunto, opera in azione. Burrioni, in un'intervista, a proposito di questo aspetto ci dice:

Per me è importante che il pubblico abbia il piacere di assistere alla creazione, cosa che in genere non succede. Il contenuto di uno spettacolo di improvvisazione in questa maniera è più indefinito, non realistico rispetto a quello esplicito del linguaggio istituzionale sul testo, ma non significa che sia meno profondo. Anzi. Ma la ricerca ci deve essere sempre, ovunque, nell'improvvisazione e nelle altre forme di rappresentazione. Talvolta oggi, nell'assenza della ricerca, molta della cosiddetta avanguardia con un linguaggio a volte direi necrofilo, più che di istinto di morte, arriva poi a riconfermare la validità del linguaggio istituzionale, facendo finta di trasgredire chissà che cosa, mentre la vera trasgressione secondo me è nel ruolo e nell'identità dell'attore e ovviamente nel rapporto con il pubblico.¹¹³

¹¹³ DONATELLA COPPOLI, "Intervista a Francesco Burrioni", *Corriere di Rimini*, Febbraio 2000.

La vaghezza e la mancanza di realismo sono avvertiti non più come un limite, ma come un'altra possibilità, che prevede una lettura globale e più sfumata. Infatti, se il processo di improvvisazione è un modo diverso di presentarsi davanti ad un pubblico, sarà altrettanto diverso lo sguardo del pubblico¹¹⁴. Non analitico e sequenziale ma globale. Il valore dell'improvvisazione si identifica, così, con il suo effetto fugace, e con l'alchimia combinata di fattori che chiamano in causa la componente percettiva dell'essere lì, in quel momento, davanti a qualcosa che percepiamo come globalità¹¹⁵. E' il fattore che interviene spesso quando confrontiamo il concerto cui abbiamo assistito dal vivo, e la

¹¹⁴ Più di un secolo fa, nel corso di una conferenza sulla poetessa estemporanea teramana Giannina Milli, e sull'improvvisazione poetica, Dino Mantovani fa delle considerazioni simili: «Il risultato ultimo è che voi avete sentito recitare una poesia con particolari belli e brutti, ma del cui complesso non potete giudicare, perché ciascun verso vi è entrato per un orecchio e uscito per l'altro; dunque, tutto il suo valore sta nel suo effetto fugace, nell'impressione rapida e superficiale che ne avete ricevuto. Può darsi che codesta poesia vi sia piaciuta molto, ma se poi la leggerete trascritta vi piacerà molto meno perché ci appariranno manifeste le sproporzioni, la vacuità che la recitazione non vi lasciava rilevare, e perché non concorrerà più ad illudervi il vostro orecchio incantato dalla voce, dal tono, dall'accento ispirato dell'improvvisatore» Benché l'analisi del mantovani sia ancora viziata da un'estetica dell'imperfezione, ci sono vari spunti interessanti. Innanzitutto il rimando al valore dell'improvvisazione che risiede nell'effetto fugace. Inoltre, viene descritta l'impossibilità di una rilettura attenta e analitica *a posteriori*, che ne distruggerebbe tutto il fascino. Era quanto affermava anche Serge Vincent circa l'impossibilità di filmare senza banalizzarlo il carattere estemporaneo di un Match.

DINO MANTOVANI(1891), *L'improvvisazione poetica e gli improvvisatori*, Conferenza del 31 Maggio 1891, Giovanni Fabbri Editore, Teramo, p.12.

¹¹⁵ E' ciò che sostiene anche Maurizio Agamennone: «...la percezione di un testo improvvisato non è una percezione discreta, cioè non si basa sulla separazione dei singoli elementi di ogni enunciato e nella loro valutazione analitica; è invece una percezione di tipo panoramico che consente di valutare l'enunciato nel suo insieme e di fissarne nella memoria i tratti salienti».

MAURIZIO AGAMENNONE (1994), Una voce per cantar l'ottava. In *Il verso cantato*. Università degli studi di Roma La Sapienza, pp. 45 – 54. Questa lettura richiama anche i recenti studi della fisica quantistica che si propongono di applicare il modello dei registri di bit quantistici (qbit), che costituiscono una conoscenza incerta, allo studio dei linguaggi artistici. In particolare, nell'arte come nella teoria quantistica, il modello da adottare è quello gestaltico, piuttosto che quello della semantica analitica. Vale a dire che i significati globali (*gestalt*), essenzialmente vaghi, lasciano incerte alcune proprietà dell'oggetto.

riproduzione in video. Pur trattandosi dello stesso oggetto, le impressioni che ne ricaveremo saranno divergenti.

Improvvisare significa innanzitutto correre dei rischi, assumersi la responsabilità di un risultato non prevedibile, specialmente quando non si è soli. Mettere in conto rallentamenti e note mal riuscite, perché, come si è detto nel primo capitolo, è un processo irreversibile. Come nella nota metafora di Jarrett, l'improvvisatore è uno scalatore che si trova a metà di una parete, e non può far altro che proseguire. Secondo Burroni:

Il principale (rischio) credo sia quello di doversi limitare a fare sempre degli “schizzi”, degli abbozzi senza aver mai troppo tempo per entrare nei dettagli, nelle sfumature e per questo penso sia indispensabile per ogni attore o poeta estemporaneo o jazzista coltivare parallelamente anche la scrittura e la composizione: i due mondi (quello definito con calma e quello improvvisato), si alimentano a vicenda¹¹⁶.

Ma c'è anche il pericolo della confusione, e dello stallo. Tuttavia questo aspetto va letto come un'incognita necessaria. L'imperfezione nell'interpretazione è legata alla ricerca costante di originalità. In effetti, fa notare Sparti, quando si improvvisa non si può sbagliare. In un'ottica

¹¹⁶ FRANCESCO BURRONI, in ROBERTO FIDANZI EDO GALLI, a cura di (2006), Tradizione e nuovi linguaggi dell'improvvisazione in versi, Atti del Convegno 18-6-2005, Ed. Gruppo Tradizioni popolari, Galli Silvestro, braccagli (Grosseto).

tradizionale l'errore rimanda ad un orizzonte normativo, al confronto con qualcosa di predefinito cui fare riferimento. Qui, lo sbaglio è, appunto, nella mancanza di originalità, nella stagnazione. Se improvvisiamo, corriamo il rischio di essere imperfetti, ma non di sbagliare. Perché improvvisare significa lasciarsi alle spalle le sicurezze e la routine della vita quotidiana, spingere lo sguardo verso un *otherwhere*. Il rischio è ricadere nella routine: gli spettacoli di cabaret in cui l'improvvisazione è solo una finzione scenica, i concerti jazz in cui si "bara", la falsa estemporaneità televisiva. E' il pericolo che palesa Adorno nel suo scetticismo nei confronti dell'improvvisazione: un trucchetto della musica di consumo per suscitare la finta impressione di qualcosa di diverso, la standardizzazione celata dietro la differenziazione¹¹⁷.

Nello spettacolo tradizionale si ha una lettura complessiva e consequenziale, con un filo narrativo e rapporti di causa e di effetto. Nello spettacolo di improvvisazione ci si concentra sul movimento, e si entra anche nell'ottica che ci sono momenti di passaggio, che sono perdonati proprio per questo. «Nella valutare un'attività che è essenzialmente cercante, determinati momenti di recupero o di disordine

¹¹⁷ Citato da DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi, L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, p.92.

sono pienamente accettabili», scrive Davide Sparti¹¹⁸. L'improvvisatore regala al pubblico un pezzo artigianale, che non affascina per la sua levigatezza o rigore. Il nuovo giudizio estetico di questa estetica dell'imperfezione, è da intendersi come “giusto agire”¹¹⁹.

Portando alle estreme conseguenze tale connessione tra improvvisazione, originalità e rischio, si potrebbe parlare, con Sparti, di un processo di attualizzazione del potenziale umano della natalità, dell'uscire allo scoperto¹²⁰. Improvvisare significa andare in cerca dell'esperienza del limite, avventurarsi in territori in cui non si ha pienamente controllo. E' quello che sperimentiamo con la nascita: un ingresso traumatico, un abbandono del rifugio caldo nel quale abbiamo indugiato per diversi mesi, ma anche una prospettiva densa di possibilità.

¹¹⁸ DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi, L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, p.200.

¹¹⁹ DAVIDE SPARTI (2007), *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, Il Mulino, Bologna, p.154.

¹²⁰ DAVIDE SPARTI (2007), *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, Il Mulino, Bologna, p.155.

3. 3 Improvvisazione e irrazionale: i motivi di una negazione e le linee di continuità

Se osserviamo da una certa distanza l'improvvisazione, collocandola nella dimensione storica, ci accorgiamo che ci sono delle ricorrenze significative. Innanzitutto, a questo termine si sovrappone la componente dell'irrazionale. Proprio in questo aspetto potremmo rintracciare l'origine di una serie di reazioni opposte. Inoltre, ci sono due elementi che sembrano ricorrere, se percorriamo la linea temporale: il genere della commedia, e il contesto popolare.

Nella storia, l'improvvisazione si è manifestata in varie forme che rappresentano fughe più o meno ampie da una struttura definita¹²¹. C'è un dato che fa riflettere: tutte queste forme sono legate in maniera stretta ad un pubblico popolare che ama la veste comica e l'aspetto estemporaneo proprio per la possibilità d'interazione con gli artisti. Nella commedia, «il pubblico è parte essenziale dell'evento, perché le sue risate accompagnano la rappresentazione in una sorta di antifona»¹²².

Il comico popolare è essenzialmente “carnealesco” e festivo, rumoroso e disordinato, legato al tempo e al divenire, in contrapposizione ai valori seri che sono atemporali. Giulio Ferroni dice

¹²¹ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma, p.31.

¹²² PETER BERGER (1999), *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Il Mulino, Bologna, p.129.

che l'esperienza del comico è stata per secoli relegata in un zona "bassa", tollerata in quanto subalterna ai valori autentici, quelli legati al serio, al vero, all'alto, al nobile, al sublime¹²³. Questi valori rappresentavano la specificità dell'uomo quale essere razionale¹²⁴. Ancora nell'Ottocento, Dino Mantovani parlava dell'improvvisazione poetica come di un mestiere "sciocco e basso"¹²⁵.

La giuntura con il genere comico e il contesto popolare, è ben riscontrabile se prendiamo come esempio alcuni spettacoli che hanno origini antiche, in cui si ricorre all'improvvisazione. Pensiamo ai Fescennini, o alle Atellane. I Fescennini erano versi improvvisati costituiti da dialoghi rozzi e licenziosi scambiati tra contadini in occasione di cerimonie legate alle feste della fecondità, della vendemmia e dei raccolti. Da essi, avrà origine la *Satura* latina.

Anche le Atellane erano una sorta di farsa, avevano una durata breve, i soggetti erano tratti dalla vita quotidiana, e l'unico scopo era quello di far ridere. Non erano previsti dei costumi, ciascuno recitava coi

¹²³ GIULIO FERRONI (1974), *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, p.9.

¹²⁴ Trovo molto opportuno il riferimento ad un brano di Judith Malina a proposito della commedia:

«Il riso si è acquistato una cattiva fama. Nessuno ha voluto sposarlo, nessuno lo ha elevato a Musa, è stato corteggiato solamente da quando il termine "serio" ha acquistato due equivalenti: "sincero" e "solenne". La commedia è un rito in cui i medium sono figure burlesche in modo da evocare forze magiche, così come i giochi dei prestigiatori destano in noi la meraviglia. [...] Trovare: in seno all'osceno, l'amore; nella farsa, la poesia; nella volgarità, un linguaggio più dolce della nostra prosa quotidiana. [...] Non avrò altro pubblico, solo partecipanti. Ogni commedia è un circo solenne del trionfo dell'Amore».

JULIAN BECK- JUDITH MALINA (1982), *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952 – 1969)*, Ubulibri, Milano, p.13.

¹²⁵ DINO MANTOVANI (1891), *L'improvvisazione poetica e gli improvvisatori*, Conferenza del 31 Maggio 1891, Giovanni Fabbri Editore, Teramo, p.24.

panni che indossava, gli attori si sfidavano, si prendevano a botte, inventavano giochi fonici in una lingua rozza e colorita. Oppure improvvisavano in rima, come negli stornelli e nelle filastrocche. Tutti questi elementi (l'abbigliamento ordinario, la brevità, la voglia di far ridere, la rima), sono stati ripresi nel Match di improvvisazione.

Spesso il teatro estemporaneo si serve di maschere, intese come sottrazione di presenza, e nello stesso tempo «gioia delle alternanze e delle reincarnazioni, la gioiosa relatività, la gioiosa negazione dell'identità e del senso unico, la negazione della stupida coincidenza con se stessi»¹²⁶. La maschera ritorna nelle *Atellane*, nella *Commedia dell'arte*, negli esperimenti di Vachtangov, in Copeau, nelle performance di Dario Fo, nel concetto di improvvisazione presentato dal regista Keith Johnstone, nelle forme più recenti di Teatroterapia.

Le maschere presentano un margine di irrazionalità, perché sono caratterizzate da una natura idealmente demoniaca e da una gestualità animalesca. A differenza di altre culture, nelle quali la maschera riveste un ruolo centrale, in Occidente è vista come elemento pagano, spesso associato a stati di trance. In determinate culture, invece, la maschera riveste un ruolo centrale. Keith Johnstone è l'inventore del *Theatresports*, di qualche anno successivo ai Match di improvvisazione

¹²⁶ MICHAEL BACHTIN (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino; citato da GIULIO FERRONI (1974), *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, p.184.

canadesi. Anche qui, esistono due contrapposte formazioni di improvvisatori, un arbitro, e il pubblico è chiamato a partecipare attivamente con suggerimenti e voto. Johnstone propone un interessante lavoro sulle maschere. A partire da un'intuizione casuale, egli cominciò a servirsi di mezze-maschere di natura comica che lasciavano scoperte la bocca e la metà inferiore delle guance¹²⁷, e suggeriva agli allievi di entrare nello “stato della Maschera”, come se fossero oggetti sacri¹²⁸. Si tratta di un espediente per guidare la personalità fuori del corpo e consentire allo spirito di invasarla. Johnstone, all'inizio del lavoro faceva agli allievi una serie di premesse: una volta indossata la maschera, essi potevano fare quello che volevano, o meglio, ciò che “essa” voleva fare. L'unico obbligo sarebbe stato quello di togliersi la maschera appena Johnstone l'avesse richiesto. La cosa curiosa è che gli allievi mostravano disagio e timore ad indossare la maschera. Una volta che lo avevano fatto, spesso se la toglievano con imbarazzo avendo difficoltà a riprovare questa esperienza; in altri casi, invece, fin dalle prime volte si assisteva ad un mutamento della personalità, non ad un semplice mascheramento della personalità del soggetto. Queste esperienze, potevano condurre anche a situazioni di semi-trance, al termine delle quali i soggetti non

¹²⁷ Le mezze-maschere, che si differenziano dalle maschere tragiche che coprono tutto il volto, erano usate negli anni trenta nella scuola di Michel Saint-Denis, e successivamente da Copeau nel suo Vieux Colombier.

¹²⁸ KEITH JOHNSTONE (2004), *Impro, Teorie e tecnica dell'improvvisazione. Dall'invenzione scenica a quella drammaturgia*, Dino Audino Editore, Roma, p.131.

ricordavano cosa fosse accaduto o avevano una visione distorta dell'intervallo temporale intercorso. Johnstone, a proposito, ricorda il racconto con cui Chaplin descrive la nascita involontaria di Charlot: dopo aver indossato degli abiti, Chaplin si era visto allo specchio, e aveva conosciuto un'altra persona che aveva un modo di camminare e di esprimersi del tutto originale, estraneo a se stesso. Non era lui a suggerire un certo tipo di camminata e di gestualità, ma la maschera stessa si comportava così. Nel metodo di improvvisazione di Johnstone, si è consapevoli che «le Maschere producono cambiamenti nella personalità», e che possono prendere il sopravvento. Nel contesto sociale ci viene chiesto di mantenere una personalità coerente, che nasconda o trattenga gli impulsi; al contrario, nella scuola di Johnstone gli allievi erano incoraggiati a lasciarsi invasare¹²⁹. Le maschere funzionavano in senso contrario rispetto alla personalità: rendevano chi le indossava infantili, istintivi, aperti.

Si potrebbe costruire una sociologia a partire dall'atteggiamento delle diverse società nei confronti dell'elemento irrazionale e comico, scrive Ferroni. Alcune epoche, più di altre, hanno enfatizzato la dimensione razionale, e di conseguenza hanno visto nell'irrazionalità un elemento da tenere sotto controllo. Dopo l'apoteosi della Commedia

¹²⁹ KEITH JOHNSTONE (2004), *Impro, Teorie e tecnica dell'improvvisazione. Dall'invenzione scenica a quella drammaturgia*, Dino Audino Editore, Roma, p.137.

dell'arte, nel Settecento assistiamo alla scomparsa misteriosa dell'improvvisazione, una scomparsa difficile da spiegare, ironizza Burroni, un po' come quella dei dinosauri¹³⁰. Quest'eclissi sembra direttamente connessa al rifiuto, da parte di una cultura razionale e scienziata, dell'elemento irrazionale che entra in gioco nel processo improvvisativo, basato sul fare-pensare¹³¹. In un altro momento, il Positivismo, attribuisce connotazione estremamente negativa all'aggettivo irrazionale.

In effetti a teatro l'improvvisatore che agisce in scena senza un copione desta timore nelle istituzioni, sia in quelle di carattere religioso, che in quelle civili. La Chiesa, si presenta come codificata e rituale; in ambito liturgico tutto ha un nome preciso, ed è stabilito una volta per sempre dalla Rivelazione; esiste un ordine gerarchico che è espressione di una Verità assoluta, e che si esprime attraverso modelli unilaterali, in toni gravi che escludono l'imprevedibile¹³²; l'improvvisazione è un elemento secondario, che spesso può portare all'eresia. Certo, esistono figure di mistici fuori delle righe, di eremiti "folli", di predicatori *sui generis*, ma costituiscono una posizione marginale, e, aggiungerei, legata ad un

¹³⁰ FRANCESCO BURRONI, *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma 2007, p.31.

¹³¹ E' però curioso che, in quest'epoca di rifiuto della componente irrazionale del non previsto, una forma di improvvisazione abbia un grande seguito: si tratta della poesia estemporanea, attività molto diffusa e stimata nelle accademie e cenacoli letterari.

¹³² GIULIO FERRONI (1974), *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, p.176.

contesto popolare; Peter Berger li definisce folli *ex officio*¹³³. Questo filone si contrappone a quello ufficiale dei Padri della Chiesa e della Teologia rivelata.

L'istituzione religiosa in alcuni periodi ha visto nelle espressioni teatrali libere una forma incontrollabile, capace di scatenare le pulsioni più basse. In quanto pericoloso, l'elemento dell'estemporaneo e del comico va tenuto sotto controllo, all'interno di confini. In fondo, ricorda Peter Berger, ridere a teatro è un modo per far sì che non si rida durante una cerimonia di carattere religioso o politico¹³⁴. Le feste medievali dei Folli, ad esempio, erano intese come una parentesi di destrutturazione dell'ordine sociale; ma ciò era fatto proprio per riconfermare l'ordine abituale, quello che tornava in vigore subito dopo. La struttura sociale, in questo modo, si divarica. Da una parte c'è la cultura alta e saggia (perché "il riso abbonda sulla bocca degli stolti"), dall'altra c'è la sfera bassa e marginale del comico, quella di classi sociali subalterne ed emarginate, o di limitati strati intellettuali, che spesso si servono di questo medium per criticare i valori sublimi, portando ad un loro rovesciamento e distruzione. Il russo Michail Bachtin ha analizzato questa "cultura comica

¹³³ PETER BERGER (1999), *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Il Mulino, Bologna, p.269.

¹³⁴ PETER BERGER (1999), *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Il Mulino, Bologna, p.42.

popolare”¹³⁵, alternativa a quella del potere delle classi dominanti. L’uso del comico da parte delle classi subalterne si caratterizza per un profondo spirito egualitario, in cui i rapporti gerarchici sono ignorati o capovolti. E’ un «riso di festa; non un fatto individuale, ma un riso di tutto il popolo»¹³⁶. E’ ciò che, in qualche modo, avviene anche in un Match di improvvisazione teatrale.

Nel ventennio fascista, esistevano regole che arginavano la possibilità dell’improvvisazione nell’arte. Sono famose le leggi contro l’improvvisazione a teatro, e gli attori dovevano sottoporsi prima di ogni recita alla procedura del visto del copione da parte della commissione di censura, nonché alla presenza degli ispettori in sala.

Questo atteggiamento, ci avverte Burrioni, non è sovrapponibile solo a certi momenti meno felici della storia. Anche oggi, in maniera più sottile, l’improvvisazione è poco gradita all’industria culturale, perché va contro la riproducibilità in serie e la controllabilità. Il consumatore vuole le sue certezze. Come si è visto nel secondo capitolo, è significativo il fatto che l’interesse da parte dei media ufficiali riguardo ai Match di improvvisazione sia quasi nullo, la tv e la stampa non ne parla, nonostante la notevole partecipazione di pubblico.

¹³⁵ Citato da: GIULIO FERRONI (1974), *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, p.176.

¹³⁶ PETER BERGER (1999), *Homo ridens. La dimensione comica dell’esperienza umana*, Il Mulino, Bologna, p.134

Di fronte ad un atteggiamento così consolidato, quello che bisogna fare, suggerisce Burroni, è rileggere l'irrazionale dell'improvvisazione in un'ottica positiva, e riconoscere all'essere umano e alla sua componente irrazionale una sanità di fondo. In fondo, è stata proprio questa parte irrazionale a guidare il percorso artistico di personalità autorevoli come Bach, Chopin, o Paganini.¹³⁷

Perché l'improvvisazione torni ad essere considerata in termini positivi, bisognerà attendere la scuola - laboratorio di Stanislavskij.

Dopo la lunga parentesi di scomparsa dell'improvvisazione, e la riproposta di Stanislavskij nella sua scuola-laboratorio, nella Chicago degli anni Venti, la regista Viola Spolin comincia a perfezionare una pratica dell'improvvisazione dal vivo. Forse non è un caso che ciò avvenga proprio in America, che oggi è luogo fertile per moltissime compagnie di improvvisazione. E' stata suggerita la relazione con il jazz, che ha avuto un carattere endemico anche al di fuori del contesto originario. Burroni, nel corso di un'intervista, dice: «Credo che proprio lo sviluppo del jazz abbia portato come conseguenza, come contaminazione, come vibrazione per simpatia, anche uno studio

¹³⁷ FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma , p.33.

dell'improvvisazione sulle altre arti».¹³⁸ Altra coincidenza, in Italia l'improvvisazione diviene un tema di larga circolazione dopo la Seconda guerra mondiale e lo sbarco degli Americani che ci fanno conoscere il jazz. Le nuove sonorità sottendono una ribellione allo sfruttamento e al razzismo, ma anche alla volontà di sublimare gli istinti propria della musica colta e rigida. Al contrario, il jazz si pone come rottura dei freni inibitori indotta dall'improvvisazione, sia a livello collettivo che individuale¹³⁹.

E' anche possibile il parallelismo con un genere del tutto diverso, quello dell'improvvisazione cantata in ottava rima. Corrado Barontini, nel corso di un convegno sull'improvvisazione poetica, scrive:

L'ottava rima arte del dire ha finito per assumere la funzione antagonista di arte contro, cioè è divenuta per le classi popolari strumento di lotta, di iniziativa politica, di propaganda in opposizione al potere della parola scritta e stampata¹⁴⁰.

¹³⁸ *L'arte di improvvisare*, Incontro con Francesco Burroni, a cura di Enrico Valenzi, in "Omerorivista di scrittura creativa" IV, n.2, Apr. -Lug, 1996, pp. 33-38.

¹³⁹ Scrive Marcuse che "*Nei ritmi sovversivi e dissonanti, piangenti e urlanti nati nel continente nero e nel profondo Sud della schiavitù e della miseria, gli oppressi rifiutano la Nona Sinfonia e danno all'arte una forma desublimata, sensuale, di spaventevole immediatezza, mobilitando, elettrizzando il corpo, e l'anima in esso materializzata*" (H. Marcuse: "Saggio sulla liberazione" Einaudi-1969-pag. 59-60).

¹⁴⁰ CORRADO BARONTINI, *L'arte del cantare improvvisando*, in PAOLO NARDINI (a cura di), *L'arte del dire. Atto del convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Grosseto, 14 -15 marzo 1997, p.65.

Anche nel caso dell'ottava rima, la performance riscuote un inaspettato successo di pubblico, pur ignorando (ed essendo ignorata da) i canali soliti dei media. Gli "Incontri di Ribolla", in Toscana, mostrano la vitalità e il successo di tale performance. Questo fenomeno trova espressione in un contesto piuttosto ristretto, che è quello dell'Italia centrale e in particolare di Lazio e Toscana. La cultura popolare toscana è molto legata ai poemi cavallereschi, alle opere del Tasso, Dante, Ariosto. L'ottava rima non è estranea a questa formazione, che anzi rielabora e diffonde.

Forse non si tratta di una casualità, se il Match di improvvisazione in Italia nasce proprio in Toscana, a Siena, terra di origine di molti improvvisatori dell'ottava rima, come Silvio Gigli.

Innanzitutto, queste competizioni verbali avvengono in occasioni specifiche, che sono i momenti di festa e le fiere di paese, i matrimoni, i maggi, le veglie tra contadini che si ritrovano per l'occasione; l'incontro si configura come una competizione, così come è per il Match. Il pubblico partecipa con la scelta di argomenti (altra coincidenza), che sono temi di contrasto legati alla regola della tensione comunicativa (ricco – povero, contadino-cittadino; vincitori-vinti). Corrado Barontini vede nella presenza del pubblico e nelle sue richieste fatte qui e ora, la

radice della vitalità dell'ottava rima, che si attualizza ogni volta facendo riferimento al quotidiano¹⁴¹.

Maurizio Agamennone si serve di un ossimoro per spiegare le dinamiche dell'ottava rima, molto simili a quelle di un Match, “cooperazione competitiva”, che definisce efficacemente una condizione peculiare dell'invenzione poetica in ottava rima: la gara poetica non avrebbe alcuna possibilità di prodursi se non ci fossero due contendenti i quali, tuttavia, non hanno altra opportunità che cooperare mutuamente per la riuscita dello spettacolo¹⁴².

Come ho detto, l'ottava rima è stata sempre ignorata dalla cultura alta che la ritiene un genere secondario irrilevante per il panorama letterario (ecco quindi il richiamo al Match, ai contesti popolari e alla relazione frontale con il pubblico); di tanto in tanto è data è per defunta assieme all'ultimo anziano che improvvisa in versi, ma immancabilmente riemerge¹⁴³. Si tratta di uno di quegli elementi che fanno parte dei tessuti profondi di una cultura.

E questa, forse, è una costante comune anche alle altre forme di improvvisazione: una vitalità e una capacità di esprimersi, che corre

¹⁴¹ CORRADO BARONTINI, *L'arte del cantare improvvisando*, in PAOLO NARDINI (a cura di), *L'arte del dire. Atto del convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Grosseto, 14 -15 marzo 1997, p.65.

¹⁴² Maestri della voce, maestri del tempo, in PAOLO NARDINI (a cura di), *L'arte del dire. Atto del convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Grosseto, 14 -15 marzo 1997, p.147.

¹⁴³ PAOLO NARDINI (a cura di), *L'arte del dire. Atto del convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Grosseto, 14 -15 marzo 1997, p.6.

trasversalmente nonostante i tentativi di osteggiarla, a volte manifestandosi, a volte scomparendo; ma in realtà, lontana dai riflettori e dalle telecamere, è sempre lì.

CONCLUSIONE

IN CERCA DI UNA COLLOCAZIONE PER IL MATCH DI IMPROVVISAZIONE TEATRALE

Robert Gravel viene ricordato da quelli che lo hanno conosciuto, oltre che come co-inventore del Match, anche come un grande artista di ricerca. Uno dei suoi spettacoli più curiosi era la *Storia del teatro in 120 minuti*, in cui raccontava ciò che accade sul palcoscenico dalle origini fino ai nostri giorni, servendosi in larga misura della mimica e dell'improvvisazione. Più che di una storia del teatro, si tratta di una filogenesi, di un racconto archetipo, in cui i vari quadri erano rivelati come i *fiat* del I Libro della Genesi biblica¹⁴⁴.

Il teatro secondo Gravel è un gruppo di gorilla attorno a un fuoco, perché il teatro nasce da un cerchio, da un contesto comunitario; ci sono i singoli che si staccano dal gruppo, ma la loro performance è per il gruppo che li vede, e alla fine tornano nel gruppo. Il “pubblico” partecipa, c'è uno scambio di energia tra chi gioca e chi osserva: nel corso della performance si ride, si discute, le regole del gioco vengono stravolte. Sì, perché il teatro resta un gioco: quando uno dei gorilla si alza

¹⁴⁴ FABIO MACCIONI, *Il Match di improvvisazione teatrale, un'esperienza umana e formativa*, Università degli studi di Milano – Bicocca, Anno accademico, Facoltà di Scienze dell'educazione, Relatore Ivano Gamelli, 2006 – 2007.

e proclama la necessità di ritornare alle radici, lo spiega con la motivazione che si annoia a morte.

Questo desiderio del gorilla di ritorno alle origini, al di là del tono scherzoso e metaforico di Gravel, è una delle tendenze più forti del teatro di ricerca della seconda metà del Novecento, che aspira a un'*art vivant*. Il pericolo più grande, infatti, è la morte del teatro stesso, quell'attaccarsi ad un gusto necrofilo di cui parla tante volte Burroni. In definitiva, la noia. La sperimentazione teatrale del Novecento si è mossa in questa direzione: trovare un antidoto alla morte e alla noia.

Il teatro è arte viva. Quello che bisogna liberare in scena durante una rappresentazione è una vita, una specie di vita, un'intensità che vinca lo spettatore, che lo legghi alla sedia come il fulmine colpisce il malcapitato sotto un albero...e tutto ciò, dall'inizio alla fine dello spettacolo¹⁴⁵.

Il teatro di improvvisazione è questo, intensità vitale, che si esprime nella creazione e nell'attualità dei rapporti in scena.

¹⁴⁵“*Le théâtre est un art vivant. Ce qui doit se dégager de la scène lors d'une représentation c'est une vie, une sorte de vie, une intensité qui subjugué le spectateur, le rive à son siège comme la foudre rive le malheureux sous un arbre... et ce, du début à la fin de la représentation*”, in ROBERT GRAVEL, J. M. LAVERGNE (1987), *Impro: Réflexions et analyses*, Lèmeac Editeur, Montréal, Montréal, p. 13

In effetti, l'improvvisazione sta al teatro in un rapporto ambiguo. Esso riveste un ruolo centrale nella sua definizione, essendo uno dei capisaldi della pedagogia del Novecento, in cui l'interesse si sposta dallo spettacolo al lavoro dell'attore¹⁴⁶. Ma è anche uno di quei termini che mette il teatro in crisi e impone dei tentativi di determinazione.

Certo, per alcuni versi il Match di improvvisazione teatrale si configura come un'esperienza atipica rispetto al teatro. D'altra parte, tutte le esperienze del teatro del Novecento, sono state inconsuete.

Gli esperimenti teatrali del Living, di Barba, di Brook hanno smantellato l'edificio dell'asettico teatro di regia, proponendo il concetto di teatro come prova, in cui la tecnica dell'improvvisazione era adottata come strumento del passaggio dal quotidiano al rituale sulla linea del 'gioco'¹⁴⁷.

Abbiamo assistito al dilatarsi dei confini classici. Sono cadute le categorie rigide cui si faceva riferimento in precedenza: l'identificazione del teatro con un edificio specifico; la definizione delle figure che lo popolano: autore, attore, regista, pubblico. Il termine stesso di teatro è stato sostituito da quello di performance, in quanto il primo è una

¹⁴⁶ MICHELE CAVALLO, a cura di (2007), *Artiterapie, tra clinica e ricerca*. Edizioni universitarie Romane, Roma, p.65.

¹⁴⁷ FRANCO PERRELLI (2007), *I maestri della ricerca teatrale*, Edizioni Laterza, Bari, p.32.

categoria insufficiente per la comprensione delle diverse attività performative. Il teatro in sé, si rivela un residuo archeologico, una «terra di nessuno che sta tra la vita quotidiana e la situazione di spettacolo organizzato, tra la performance e il ritale»¹⁴⁸. Performance è un termine inclusivo, che comprende tante altre cose oltre a quello che chiamiamo teatro, come lo sport, il rituale, il gioco, gli incontri pubblici. Sono abbattuti ulteriori steccati. Al contrario, fanno fatica a cadere le vecchie categorie.

Allora, assieme a Schechner, possiamo riproporre la domanda: Quali sono i criteri per mezzo dei quali è possibile valutare una performance? Chi ha il diritto di fare valutazioni¹⁴⁹? Le risposte possibili sono diverse, a seconda del punto di vista di chi risponde. Schechner suggerisce quattro punti d'osservazione: il pubblico ordinario all'interno della cultura, i professionisti all'interno della cultura, i professionisti all'esterno della cultura; il pubblico ordinario all'esterno della cultura. In questo caso, se consideriamo il Match come la cultura, ognuno di questi attori, se interrogato, darà un giudizio diverso del Match. C'è l'attore del Match, che ha sperimentato la strada del nuovo, e guarda agli altri come "replicanti". Ci sono i replicanti, che guardano agli improvvisatori come a

¹⁴⁸ EUGENIO BARBA (1993), *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Il Mulino, p.215.

¹⁴⁹ RICHARD SCHECHNER (1999), *Magnitudini della performance*, Bulzoni Editore, Roma, p.43.

disertori della dimensione sacrale del teatro, lontani dal lavoro rifinito e compiuto, ammiccanti verso il pubblico. C'è questo pubblico che spesso non è mai entrato in un teatro e magari ignora tutto quello che c'è dietro il teatro di ricerca del Novecento e la sua linea di continuità con il Match, eppure ne esalta la differenza e la novità, perché qui si sente partecipe e voce in capitolo. Infine, c'è l'altro pubblico, quello cui non è capitato di assistere ad un Match, perché non ne ha mai sentito parlare, perché da fuori lo vede come una di quelle sperimentazioni sterili, incomprensibili e noiose dell'arte contemporanea, perché fa parte della categoria classica delle signore in pelliccia che vedono l'andare a teatro, quello "serio", come un dovere sociale.

Quattro giudizi diversi. Ma, alla fine, chi ha diritto all'ultima parola? Schechner non risponde, ma fornisce un suggerimento: una critica accompagnata dalla pratica, un continuo processo di fare, osservare, valutare, criticare e fare da capo. E' quello che fanno gli attori-giocatori del Match. Che, nel frattempo, realizzano un altro proposito di Schechner. Egli, in *Magnitudini della performance*, scrive che «gli spettatori dello sport [a differenza di quelli del teatro], sono cultori. Se il teatro riuscisse ad attrarre il pubblico così, le cose andrebbero rapidamente meglio»¹⁵⁰.

¹⁵⁰ RICHARD SCHECHNER (1999), *Magnitudini della performance*, Bulzoni Editore, Roma, p.43.

Forse, il merito del Match è di essere andato alla ricerca della vita in un'altra direzione, sperimentando, ma senza prendersi mai troppo sul serio. Forse, i fondatori del Match, come nell'immagine di Diogene, si sono allontanati dalla via principale in cerca dell'uomo, di quello gorilla che si era alzato dal cerchio del falò.

Già Judith Malina aveva teorizzato l'assoluta uguaglianza di attore e spettatore, la necessità di liberare quest'ultimo dalla sua condizione di servitù, trascinandolo dall'osservare all'agire¹⁵¹. Si tratta del risultato cui era giunta in seguito ad una constatazione:

L'arroganza di esigere dal pubblico la partecipazione! [...]
Noi siamo creatori di un'arte in cui ogni sera centinaia di persone vengono ignorate, fingendo che non esistano. E poi ci meravigliamo che l'attore sia cresciuto separato dalla società; e ci chiediamo perché l'arte si strascichi zoppicando dietro alla speranza di poter far parte della vita¹⁵².

¹⁵¹ « Svegliarlo dal suo passivo sopore, costringerlo all'attenzione, scuoterlo se necessario, e cosa altrettanto importante, coinvolgere gli attori in quello che stava accadendo tra il pubblico. Aiutare il pubblico a diventare ancora una volta quello che era destinato a essere quando i primi drammi presero forma nell'aia: una congregazione guidata da sacerdoti».

JULIAN BECK- JUDITH MALINA (1982), *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952 – 1969)*, Ubulibri, Milano, p 65.

¹⁵² JULIAN BECK- JUDITH MALINA (1982), *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952 – 1969)*, Ubulibri, Milano, pp. 13- 14.

La conclusione dei fondatori del Living, è sorprendentemente vicina a quella di un Match:

La gente che non va a teatro è la gente per cui maggiormente vogliamo recitare. .Andare in cerca di coloro che credono che il teatro non è per loro, che sono troppo stupidi per andare a teatro, che non sono in grado di capirlo, che esso non ha nulla da dirgli, che li annoia.[...] La nostra opera è trovarli, arrivare a loro, recitare per loro e avere con loro un dialogo valido¹⁵³ .

Con queste premesse, sembra superfluo domandarsi se il Match possa essere considerato arte, teatro a tutti gli effetti. Forse non è più importante il riferimento alle vecchie categorie di arte e di teatro. O ancora: chi ha il diritto a definire cosa? Forse, c'è una domanda più attuale: come può essere ridefinito il teatro, di fronte ad espressioni quali quelle del Match?

Assistendo per la prima volta ad un Match, mi è tornata in mente una delle domande che ossessionavano Grotowski. Cosa vogliamo farne del teatro? A lui, rispondeva Eugenio Barba, con un'altra immagine, che

¹⁵³ JULIAN BECK- JUDITH MALINA (1982), *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952 – 1969)*, Ubulibri, Milano, pp.299-300.

richiama un po' quelle dell'improvvisatore-esploratore di Davide Sparti. Per Barba il nuovo teatro è «un'isola galleggiante, un'isola di libertà. Derisoria perché è un granello di sabbia nel vortice della storia e non cambia il mondo. Sacra perché cambia noi¹⁵⁴».

In questa dimensione liquida e instabile, rimangono come un suggerimento le parole di Judith Malina:

Un teatro nel quale il linguaggio sgorga dalla gola dell'attore: la sublime arte dell'improvvisazione, quando l'attore è simile ad un grande eroe, il partner di Dio.

Non tocca forse all'uomo, non è forse suo compito creare, produrre la vita sulla scena, là, davanti a noi, facendo qualunque cosa al limite delle possibilità, come un grande, grande amante, con la nuova poesia che sgorga dal suo essere, energia meravigliosa, un fiume in primavera che feconda le rive?

Questo è l'attore che sogno, e il suo è il teatro in cui vorrei andare, un teatro degno, come ho detto sovente, della vita di ogni spettatore¹⁵⁵.

¹⁵⁴ FRANCO PERRELLI (2007), *I maestri della ricerca teatrale*, Edizioni Laterza, Bari, p.56.

¹⁵⁵ JULIAN BECK- JUDITH MALINA (1982), *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952 – 1969)*, Ubulibri, Milano, p.61.

BIBLIOGRAFIA

MAURIZIO AGAMENNONE (1994), *Una voce per cantar l'ottava*. In *Il verso cantato*. Università degli studi di Roma La Sapienza, pp. 45 – 54.

DAVIDE ARCURI (2006), *L'improvvisazione teatrale. Riflessioni sul metodo e sue applicazioni*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Scienze dei Beni culturali.

PAOLO ASSO (2003), *Manuale di primo soccorso per attori e aspiranti attori*, Dino Audino Editore, Roma.

LUCIA BALDUCCI, a cura di (2001), *Voci del corpo. Prospettive pedagogiche e didattiche*, La Nuova Italia, Milano.

EUGENIO BARBA (1993), *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Il Mulino, Bologna.

JULIAN BECK- JUDITH MALINA (1982), *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952 – 1969)*, a cura di Franco Quadri, Ubulibri, Milano.

PETER BERGER (1999), *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Il Mulino, Bologna.

PIERRE BOURDIEU (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Edition du Seuil, Paris; trad. it. (2003) *Per una teoria della pratica*, Raffaello Cortina, Milano.

FRANCESCO BURRONI (2007), *Match di improvvisazione teatrale*, Dino Audino Editore, Roma.

FRANCESCA CARRARA (2004), “*Piacere, Harold!*”. *Appunti per una storia del teatro di improvvisazione*, tesi di laurea, Università degli studi di Siena, Facoltà di lettere e Filosofia, Corso di laurea in Lettere moderne, relatore: Maria Rosa Ceselin.

MICHELE CAVALLO, a cura di (2007), *Artiterapie, tra clinica e ricerca*. Edizioni universitarie Romane, Roma.

FABRIZIO CRUCIANI, CLELIA FALLETTI, a cura di (1986), *Civiltà teatrale del XX secolo*, Il Mulino, Bologna.

JON ELSTER (2004), *Ulisse liberato. Razionalità e vincoli*, Il Mulino, Bologna. Ed. originaria. *Ulysses Unbound. Studies in Rationality, Precommitment and Constraints*, Cambridge University Press, 2000.

GIULIO FERRONI (1974), *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma.

ROBERTO FIDANZI e EDO GALLI, a cura di (2006), *Tradizione e nuovi linguaggi dell'improvvisazione in versi*, Atti del Convegno 18-6-2005, Ed. Gruppo Tradizioni popolari “Galli Silvestro”, Braccagni (GR), Intervento di Francesco Burroni.

ROBERT GRAVEL, J. M. LAVERGNE (1987), *Impro: Réflexions et analyses*, Lèmeac Editeur, Montréal.

KEITH JOHNSTONE (2004), *Impro, Teorie e tecnica dell'improvvisazione. Dall'invenzione scenica a quella drammaturgia*, a cura di Paolo Asso, Dino Audino Editore, Roma; Ed. originaria KEITH JOHNSTONE (1981), *Impro*, Methuen Drama an imprint of Reed Consumer Books Ltd Michelin House, London.1981.

ROBERT LANDY (2005), *Drammaterapia. Concetti, teorie e pratiche*, a cura di Michele Cavallo e Gioia Ottavini, Edizioni Universitarie Romane, Roma; Ed. originaria.ROBERT LANDY (1999), *Dramatherapy. Concepts, theories and practice*, Routledge, London.

FABIO MACCIONI (2006), *Il Match di improvvisazione teatrale, un'esperienza umana e formativa*, Università degli studi di Milano – Bicocca, Anno accademico, Facoltà di Scienze dell'educazione, Relatore: Ivano Gamelli.

DINO MANTOVANI (1891), *L'improvvisazione poetica e gli improvvisatori*, Conferenza del 31 Maggio 1891, Giovanni Fabbri Editore, Teramo.

PAOLO NARDINI, a cura di (1997), *L'arte del dire. Atto del convegno di studi sull'improvvisazione poetica*, Grosseto.

FRANCO PERRELLI (2007), *I maestri della ricerca teatrale*, Edizioni Laterza, Bari.

RAYMOND PLANTE (2004), *Rober Gravel, Les pistes du cheval indompté*, Editions Les 400 coups, Montréal.

RICHARD SCHECHNER (1999), *Magnitudini della performance*, a cura di Fabrizio Deriu, Bulzoni Editore, Roma.

DAVIDE SPARTI (2005), *Suoni inauditi, L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna.

DAVIDE SPARTI (2007), *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, Il Mulino, Bologna.

VIOLA SPOLIN (2006), *Esercizi e improvvisazioni per il teatro*, a cura di Paolo Asso, Dino Audino Editore, Roma; Ed. originaria VIOLA SPOLIN (1963), *Improvisation for the Theatre Originator of Theater Games*, Northwestern University Press Evanston, Illinois.

DAVID SUDNOW (1978), *Ways of the Hand: The organization of Improvised Conduct*, Harvard University Press edition, Cambridge, Mass.

LUCIANO VERDONE (1999); *Schede strutturate di Sociologia*, Andromeda Editrice, Colledara, p.180.

ARTICOLI

DONATELLA COPPOLI, “Intervista a Francesco Burroni”,
Corriere di Rimini, Febbraio 2000.

FRANCO FIDO, “Dario Fo e la commedia dell’arte”, *Italica*, Vol.
72, No.3, Theatre (Autumn, 1995), pp. 298 – 306.

ENRICO VALENZI, “L’arte di improvvisare. Incontro con
Francesco Burroni”, *Omero-rivista di scrittura creativa*, IV, n.2, Apr. –Lug,
1996, pp. 33-38.

PIERGIORGIO ODIFREDDI, “Dario Fo”, *La Repubblica*, 17
aprile 2002.

SITOGRAFIA

<http://www.lni.ca/>

Il sito del Match di improvvisazione teatrale canadese.

www.matchdimprovvisazioneteatrale.it

Il sito ufficiale del Match di improvvisazione teatrale in Italia.

www.francescoburroni.it

Il sito del fondatore italiano del Match, Francesco Burroni.

www.aresteatro.it

Il sito che accompagna l'esperienza creata da Francesco Burroni dell'AresTeatro, un centro che si occupa della produzione, formazione e ricerca sull'arte dell'improvvisazione.

www.marcobigi.it

Il sito di un musicista dei Match di improvvisazione teatrale

www.lifeonline.it

Il Match di improvvisazione a Firenze

www.omer.it

Il sito della scuola di scrittura creativa Omero. In particolare “Il micro – minimalismo di Francesco Burroni, videointervista” di Valeria Abate (<http://www.omer.it/index.php?itemid=1120>)

www.jazzitalia.net

Il sito italiano che parla di Jazz. In particolare, segnalo l'articolo di Giovanni Monteforte, "Afrologic Jazz Studio" (<http://www.jazzitalia.net/articoli/AfrologicJazzStudio.asp>).

<http://www.ec-aiss.it>

Rivista dell'Associazione italiana di studi semiotici on line.

<http://www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=253>

FERRUCCIO MAROTTI, *Mettere in scena il mondo: il teatro*.
Intervista.

<http://www.trilogie-competition.net/>

Sito di Serge Vincent, in cui introduce il lavoro che ha portato avanti nella sua Trilogie de la competition.

[\[canada.ca/radio/indicatifpresent/chroniques/42624.shtml#\]\(http://www.radio-canada.ca/radio/indicatifpresent/chroniques/42624.shtml#\)](http://www.radio-</p></div><div data-bbox=)

Intervista su Radio Canada a Raymond Plante che ha scritto una biografia sull'amico Gravel, *Rober Gravel, Les pistes du cheval indompté*.

www.spolin.com

Il sito di Viola Spolin.