

LO SPIRITO **S** DEL TEATRO

73



internet: www.teatrinodeifondi.it

e-mail: cisd@teatrinodeifondi.it

Enrico Castellani, Valeria Raimondi

Almanacco

I testi di Babilonia Teatri

*introduzione di
Cristina Valenti*

in copertina: Babilonia Teatri, *The End*, fotografia di Marco Caselli Nirmal (particolare)

© Teatrino di Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2013
via Zara, 58 – 56024, Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-357-1



Introduzione
LA FABBRICA DELLA REALTÀ
di Cristina Valenti

«Per noi non esiste teatro senza realtà»¹.

Ma quale esperienza della realtà è offerta allo spettatore di Babilonia Teatri? Cos'è reale? Quale vincolo di aderenza stringe l'oggetto rappresentato alla sua rappresentazione? E quale margine di illusione? Il percorso fra i testi di Babilonia Teatri offre un'inusuale porta di accesso alla realtà fabbricata per via teatrale dalla compagnia, ovvero al cantiere drammaturgico che presiede all'edificazione del facsimile di mondo che, di spettacolo in spettacolo, ha l'effetto di svelare (più che rispecchiare) il mondo reale.

I testi qui pubblicati si riferiscono alla tetralogia di spettacoli attraverso i quali la compagnia ha prodotto una vera e propria invenzione teatrale: invenzione di una lingua personale intesa come sintassi complessiva della scrittura scenica (testo, spazio, attore), vocabolario lessicale e tematico, pragmatica del contesto performativo².

¹ Babilonia Teatri, *Specchio riflesso*. Il testo è ripubblicato integralmente nella sezione *Materiali* del volume di Stefano Casi, *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Corazzano, Titivillus, 2013, pp. 165-170 (la citazione è a p. 165). Scritto in occasione della tavola rotonda *Linguaggi di realtà* (Bologna, Cimes, 14 dicembre 2010), il testo è stato pubblicato per la prima volta in *Teatro/realtà: linguaggi percorsi luoghi*, numero monografico a cura di Gerardo Guccini, «Prove di drammaturgia», dicembre 2011.

² La riflessione sull'«invenzione della lingua» è centrale nella recente monografia di Stefano Casi, *Per un teatro pop*, cit., come si evince fin dal sottotitolo del libro: *La lingua di Babilonia Teatri*. In particolare, lo studioso si riferisce alla «scoperta o riscoperta di elementi e modalità espressive, assunte, rielaborate e fatte proprie» che lega la riconoscibilità di Babilonia Teatri non tanto a un'idea di stile, quanto alla «rigorosissima distilla-

Per lo spettatore di Babilonia Teatri i testi sono inscindibili dalla loro incarnazione scenica. Per quanto non recitati ma affidati alla pura esposizione, statica, frontale, non mimetica da parte degli attori, i testi sono portatori di una realtà che interagisce con la fisicità dei corpi, si condensa nella trama delle immagini, rimbalza fra le parole, gli oggetti, le azioni.

Leggendo i testi estrapolati dalla pragmatica della scena e consegnati alla pagina scritta (dove non sono nati) lo spettatore vi proietterà la memoria dello spazio e dei corpi, delle musiche e dei balletti, degli oggetti e dei gesti. E scoprirà che a certe azioni indelebilmente consegnate al suo ricordo non corrispondono testi. E neanche didascalie. Una scelta che parla chiaro circa l'intenzione della compagnia di considerare i testi dotati di una loro autonomia rispetto alla scena (dove sono nati).

Allontaniamoci perciò dal teatro per seguire tale intenzione addentrandoci nel libro.

La pubblicazione dei testi si presenta come uno strano *Almanacco*, un calendario di eventi che non segue la cronologia ed espunge le informazioni aggiuntive sugli accadimenti, come risulta chiaro dall'assenza di corredo didascalico e di immagini fotografiche. Il testo di apertura suggerisce fin dal titolo un itinerario a ritroso. *The end* (2011) rappresenta di fatto il punto di arrivo di un percorso e il momento di svolta verso sviluppi successivi. Come dire: caro lettore, questo è il lavoro dal quale procedere all'indietro avanzando nella lettura fino all'ultimo testo del libro (da cui tutto è iniziato) ed è anche il punto di partenza per incontrare i prossimi lavori di Babilonia Teatri sulla scena (e nei libri a venire).

The end viene dopo l'invenzione compiuta della lingua e ne rappresenta uno sviluppo in senso letterario, l'esplorazione di possibilità ulteriori della parola e dei suoi legami con il soggetto parlante. Come a dimostrare che, creato l'alfabeto e la grammatica, è possibi-

zione di una lingua 'inventata' che porta la compagnia a penetrarvi sempre più a fondo, esplorandone fino all'estremo ogni possibilità e soprattutto *parlandola* senza lasciarsi intimorire» (p. 53).

le scardinarne alcuni assetti senza mettere a rischio la solidità della struttura. In particolare *The end* apre l'*Almanacco* di Babilonia Teatri sollevandosi dal registro impersonale dei dati socio-politici dell'italietta per inaugurare un ripiegamento più intimo ma altrettanto impietoso sulla morte, la sua banalizzazione e la sua rimozione nella società contemporanea. Senza rinunciare al repertorio kitsch tipico della compagnia, il testo svela risentimenti emotivi più partecipati e apre ai toni di un'invettiva che attinge a riferimenti biblici e poetici per invocare un azzeramento sostanziale della spettacolarizzazione mediatica, in vista di una rinascita di valori autenticamente vissuti, da affidare alle vite future (un riferimento che assume concretezza nello spettacolo, con l'ingresso del bambino in braccio alla madre, mentre sul piano della drammaturgia testuale è implicitamente affidato all'evocazione della natività («sogno l'alito di un bue / di un asinello»). Il volume procede con il testo di *made in italy* (2008)³, per i più lo spettacolo rivelazione della compagnia, e perciò 'il primo'. Ma, poiché tale non è stato in realtà⁴, a scanso di equivoci gli si è evitata la posizione di apertura dell'*Almanacco*, assegnandogli una sorta di secondo incipit, all'ingresso della trilogia dell'italietta, della quale rappresenta il risultato più 'gustoso', da servire in qualche modo come *hors-d'oeuvre*. Per non tacere del fatto che un secondo inizio l'ha sicuramente rappresentato per Valeria Raimondi e Enrico Castellani, che, dopo aver fondato Babilonia Teatri nel 2006, ne hanno visto la consacrazione con il Premio Scenario 2007 ottenuto proprio da *made in italy*. Un esordio di fatto, che ha coinciso con la maturità di un risultato convincente e spiazzante al tempo stesso, per la matrice pop dei suoi riferimenti e la caustica irriverenza verso la sacralità degli pseudovalori nazional-popolari (il calcio, la famiglia, il presepe, la gloria nazionale del bel canto...). Il volume va avanti con *Pornoboy* (2009), che dell'invenzione di Ba-

³ Ma il primo studio è stato presentato nel 2007 all'interno del Premio Scenario, con tappa di selezione a Milano (Teatro dell'Arte, 7 aprile) e finale al Festival Santarcangelo 07 (Teatro Petrella di Longiano, 10 luglio).

⁴ Preceduto da una serie di lavori preparatori (*Ricordi di Guerra, ricordi d'Amore*, 2005; *Cabaret Babilonia*, 2006) e da due spettacoli (*Panopticon Frankenstein*, 2006 e *Underwork*, 2007). Si veda la sezione *Teatrografia* nel volume di Stefano Casi citato.

Babilonia Teatri rappresenta la conferma nel senso di un radicalismo spietato: fino a quale estremo portare la lingua prima del punto di rottura. Un catalogo della società contemporanea stilato attraverso la 'pornografia' dell'informazione voyeuristica e i suoi contenitori (le testate dei quotidiani e rispettivi supplementi) sciorinato senza riferimento alcuno non solo a un possibile tessuto narrativo, ma neppure a semplici spunti di azioni. Inesorabile affresco ottenuto con pennellate di parole che, dopo essersi rovesciate sullo spettatore (letteralmente, se si pensa alla materializzazione del blob nella schiuma finale), si fissano sulla pagina come tagli di lama. In conclusione dell'*Almanacco*, il rovesciamento del calendario si conferma con *Underwork* (2007), che dell'invenzione della lingua ha rappresentato il laboratorio. E che nella risemantizzazione extrascenica, ovvero nell'indice del volume, rimanda al cantiere sottostante il lavoro di Babilonia Teatri: la raccolta di un coacervo di dati che dal tema del lavoro si irradia a toccare le zone più sensibili della crisi contemporanea, dalla disillusione giovanile alla caduta dei valori e persino di orizzonti concettuali come la politica o la lotta di classe. Cosicché, alla fine del libro, si potrebbe affermare che all'invenzione della lingua sulla scena di Babilonia Teatri corrisponde l'invenzione di una nuova antilingua nell'*Almanacco* dei testi: architettura casuale di parole ridotte a puri significanti, che ormai vivono di vita propria, rimbalzando dagli schermi televisivi e dal tritacarne globale dell'informazione al qualunquismo delle frasi fatte, dei luoghi comuni, degli stereotipi che non comunicano né interpretano la realtà, ma sono essi stessi realtà. Una realtà bidimensionale, appiattita sulla propria rappresentazione, di cui tutti i parlanti dell'antilingua sono interpreti.

Se, come osserva Stefano Casi, sulla scena di Babilonia Teatri «la finzione è bandita per lasciare il posto alla realtà e all'autenticità»⁵, parola chiave, quest'ultima, che segue l'intero percorso della compagnia, sul piano della testualità drammaturgica, che abbiamo

assunto come porta di accesso, la parola chiave è il *realismo*, ai cui canoni si ispirano a ben vedere le tecniche della scrittura, a partire dall'abbondanza dei dettagli e dal potere evocativo di scorci e frammenti di realtà. Realismo delle immagini, del linguaggio, delle prospettive aperte su scenari urbani, umani, mediatici, che non hanno un corrispettivo oggettivo sulla scena (pressoché spoglia di ambientazioni scenografiche) ma che pur tuttavia emergono con straordinaria efficacia di realtà alla lettura dei testi. E sono la pizzeria di *made in italy* con il padrone al banco e il «ragazzotto tutto lampade e sorrisi», il cortile dove gioca con le sue macchinine «giovanni rossi di anni cinque di buona famiglia» sciorinando precoci «giaculatorie», il balcone dell'appartamento dove vive un'invisibile famiglia di marocchini; i milioni di cinesi con dettaglio di odori, caratteri somatici e manufatti di loro produzione che balzano fuori dalle pagine di *Underwork*, insieme alle percentuali di ingredienti da shakerare in un cocktail e all'elenco di documenti da accludere a una domanda di lavoro; il diluvio di carta stampata inesorabilmente dispiegata titolo dopo titolo in *Pornoboy* e lo schermo televisivo sul quale appaiono immagini di pubblicità, vendite all'asta, offerte, plastici dei fatti di cronaca; ma anche il «loculo vista mare» e la scena ospedaliera di *The end*, costruita con minuzia di dettagli realistici, sacche, flebo, radiografie, organi umani.

Una ricchezza di particolari spesso spiazzanti che non appaiono funzionali alla trama narrativa né alla ricostruzione esaustiva della realtà, ma piuttosto all'impresa di «ricreare la vita coi segni» che è propria del realismo, il cui risultato compiuto è quello di attirarci «nel tranello di credere che esista un mondo attorno alle parole che leggiamo»⁶. Alla riuscita di tale impresa concorre la giustapposizione di frammenti di realtà selezionati nel repertorio del bombardamento mediatico contemporaneo e nell'«enciclopedia condivisa del grande magazzino pop»⁷ cui Babilonia Teatri attinge a piene mani.

⁶ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013, pp. 17-19.

⁷ Stefano Casi, *Per un teatro pop*, cit., p. 160. E sulla performance pop contemporanea in relazione a Babilonia Teatri si veda in particolare Fabio Acca (a cura di), *Performing pop*, «Prove di drammaturgia», numero monografico, XVII, 1, settembre 2011.

⁵ Stefano Casi, *Per un teatro pop*, cit., p. 29.

La scrittura di Babilonia Teatri procede per accumulo e accostamento di dati di realtà che hanno lo stesso potere evocativo dei *tableaux vivants*, dell'iconicità delle azioni e del repertorio di oggetti *ready-made* di cui è popolata la scena dei loro spettacoli. La scrittura e la scena concorrono entrambe alla creazione di micromondi illusori, ma attraverso tecniche specifiche a ciascuna, e giocando separatamente sul tavolo del realismo e su quello della realtà.

In una parola, nell'applicazione inesorabile del principio di *autenticità* ai diversi codici espressivi, per Babilonia Teatri la scrittura è la scrittura e la scena è la scena. E il lettore dell'*Almanacco* dei testi non dovrà ritenersi defraudato dall'assenza della dimensione performativa, che d'altro canto non è neppure richiamata attraverso l'organizzazione delle pagine, più vicine ai canoni della versificazione che non a quelli della drammaturgia. I materiali testuali non contengono se non in scarsa misura elementi deittici che li assimilino ad «azioni in atto di parola»⁸, e non presentano indicazioni performative né riferimenti al contesto pragmatico della scena.

Le uniche didascalie presenti sono quelle di apertura, che tradizionalmente contengono l'elenco dei personaggi e la descrizione dell'ambiente, ma che nel caso di Babilonia Teatri espongono letteralmente tutti gli elementi della scena teatrale ponendoli sullo stesso piano: attori (non personaggi) e oggetti, mentre l'ambientazione è decisamente elusa, a suggerire un luogo neutro (o un fuori luogo), non caratterizzato da demarcazioni spaziali né temporali. La scena non rimanda ad altro che a se stessa. Lo spazio in cui si svolge l'azione non è altro che un palcoscenico.

Ripercorriamo le didascalie dei quattro testi nell'ordine in cui sono presentati.

Nel caso di *The end* sono annunciati «in scena»: «un attore, tre comparse, un bambino / un crocefisso, le teste mozzate di un asino e di un bue / un frigorifero, un computer, una pistola».

Se la scena non è altro che una scena (non è una stanza, una via,

una piazza, un locale pubblico...), gli attori che vi fanno il loro ingresso (o che già vi si trovano, come in tutti gli spettacoli della tetralogia, a eccezione di *The end*) non sono altro che attori (non la madre, il figlio, il coro), e precisamente, in questo caso, un attore, tre comparse, un bambino. A conferma del rigore terminologico, vale la pena di osservare che il bambino è indicato come bambino, non come attore o comparsa. Quanto agli oggetti, nessun'altra indicazione vi farà riferimento all'interno del testo, perciò il lettore non avrà modo di associarli a particolari momenti dell'azione, né di comprenderne l'interazione con gli attori. Nella riduzione delle funzioni teatrali al grado zero delle rispettive unità segniche, anche il testo non è nient'altro che testo: non rimanda all'esperienza teatrale dello spettatore, ma piuttosto all'esperienza del lettore (ovvero alla sua scena mentale). E non importa se il rigore della prospettiva testuale porta con sé scelte che la logica teatrale vieterebbe. E infatti gli oggetti sono rivelati da subito al lettore, mentre non lo sono allo spettatore. All'inizio dello spettacolo, infatti, il pezzo di legno posato a terra non è ancora decifrabile come crocefisso; non appaiono le teste dell'asino e del bue chiuse nel frigorifero, né la pistola che sarà estratta alla fine della seconda scena. E lo stesso vale per le comparse, che entreranno al termine della terza scena a ballare l'*bully gully*, e per il bambino, che sarà portato in braccio alla fine. Scene queste ultime (e in particolare l'immagine finale del bambino) che sarebbe assolutamente sconsigliabile anticipare ('bruciare') allo spettatore e che figurano invece nella didascalia iniziale del testo scritto. Va inoltre osservato che l'«attore», indicato come tale nella didascalia, parla al maschile. Sulla scena in realtà c'è un'attrice, Valeria Raimondi. Ma l'informazione, a ben vedere, è fornita correttamente anche al lettore attraverso la zona dei crediti artistici e tecnici, che precede il testo e non si riferisce a esso, ma contiene le indicazioni circa gli aspetti produttivi e distributivi dello spettacolo.

La didascalia iniziale di *made in italy* elenca «in scena»: «2 attori, 2 tecnici, un groviglio di tubi luminosi, coriandoli bianchi e tricolore, 1 vestito da angelo, 14 nani da giardino e 7 biancaneve». La logica è la stessa, e anche in questo caso nessun'altra informazione dida-

⁸ Cfr. Alessandro Serpieri, *Ipotesi di segmentazione del testo teatrale*, in AA.VV., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Edizioni il Formichiere, 1978, p. 20.

scalica sarà fornita rispetto al groviglio dei tubi luminosi che si accenderanno sul fondale a disegnare il profilo della penisola italiana, forniranno la matassa luminosa per la pancia di una maternità laica al di sopra della quale altri tubi disegneranno una cometa, e infine traceranno la scritta *made in italy* sullo sfondo. E nessuna indicazione inscritta o meno nel testo è fornita circa la pioggia dei coriandoli tricolori, la discesa dall'alto del vestito d'angelo indossato dal tecnico e soprattutto l'introduzione dei nani e delle biancaneve da giardino, ai quali è affidata l'ultima scena, con il testo registrato che sembra uscire dai microfoni issati davanti alle statuette. Un vero 'colpo di scena', che fotografa nel finale il ritratto dell'italietta all'insegna del kitsch e dell'ironia, tanto più efficace teatralmente in quanto inaspettato e imprevedibile.

Pornoboy annuncia nella didascalia iniziale «tre attori, un cartellone pubblicitario 5m x 3m / una macchina della schiuma». In questo caso la dissociazione fra autonomia della scrittura testuale e autonomia della scrittura scenica produce effettivamente una dissociazione fra la parola e il contesto pragmatico dello spettacolo, che è tutto giocato sull'immobilità e sulla frontalità assoluta degli attori, a eccezione della scena iniziale e di quella finale, inimmaginabili alla lettura del testo. Si tratta dell'azione in cui gli attori affiggono al fondale i manifesti seriali che li ritraggono e di quella in cui un'ondata di schiuma bianca inonda la scena, a condensare nella concretezza di un blob invasivo il fiume di parole del blob mediatico assemblato nel testo corale degli attori. Anche in questo caso le azioni più inaspettate (e in particolare il *coup de théâtre* finale) sono implicitamente introdotte fin dall'inizio nell'orizzonte testuale del lettore, ma non sono in alcun modo leggibili nelle loro effettive estrinsecazioni performative.

Underwork, laboratorio di scrittura scenica, oltre che di invenzione linguistica, è l'unico testo che presenta un sottotitolo: «spettacolo precario per tre attori tre vasche da bagno tre galline», vera e propria dichiarazione di principio rispetto alle implicazioni non metaforiche delle presenze sceniche. La didascalia iniziale ribadisce il procedimento fin qui descritto: «in scena 3 attori, 1 tecnico, 3 galline,

3 vasche da bagno bianche classiche con piedini, 5 sedie per congressi, 1 consolle luci-audio, 1 tubo dell'acqua giallo e verde, 3 corone d'alloro...» e via via ad elencare fino all'ultimo tutti gli elementi utilizzati, dai chicchi di mais alle bottiglie, ai calici, ai costumi e alle cuffie da bagno, fino alla luce al neon. Al lettore non è fornita altra indicazione didascalica circa l'uso degli oggetti, l'entrata in scena del tecnico e delle galline, l'utilizzo delle vasche da bagno (anche se in questo caso la presenza del tubo introduce un elemento intuitivo rispetto alla probabilità che esse siano riempite d'acqua e i tre attori vi si immergano). Ma proprio per questo il lettore è rassicurato circa l'autosufficienza testuale della scrittura.

«Siamo fuori di metafora» si legge in un testo che può essere considerato il manifesto della poetica di Babilonia Teatri. Gli attori sono attori, non interpreti dei testi, non incarnazione di personaggi. E i testi sono testi, non battute, dialoghi, monologhi. E tale autonomia vale per la scena come per la pagina scritta, che sembra non rivelare la «*disposizione interna* alla messinscena»⁹ che dovrebbe esserle specifica.

È nell'utilizzare a teatro la lingua del mondo che il pubblico ha la possibilità di vedersi rispecchiato.

Di riconoscersi.

Di realizzare che è di lui che stiamo parlando.

Di noi.

Di realizzare che siamo fuori di metafora¹⁰.

Ma chi sta parlando? Se i testi non vengono interpretati da personaggi ma piuttosto veicolati da un coro di voci (da qui la predilezione per l'unisono) che riassume «la lingua del mondo» sulla scena, l'artefice della scrittura non coincide tanto con l'io narrativo, quanto con l'artigiano dell'illusione. Dalla pagina saltano letteralmente fuori scorci di realtà, *silhouette* di personaggi, vortici di parole che

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Babilonia Teatri, *Specchio riflesso*, cit., p. 168.

eccedono il pensiero e che disegnano un paesaggio saturo di stereotipi, denso di modi di dire (e di pensare), di formule e frasi corrosi dall'uso, eppure 'più vero del vero'. Di quell'eccesso di verità siamo consapevoli, eppure diamo fiducia all'illusione e la assumiamo come strumento interpretativo della realtà che le pagine fotografano (e la scena offre come *specchio riflesso*). «Il realismo è l'impossibile» spiega Walter Siti riferendosi alla letteratura. La rappresentazione realistica si pone fuori dall'orizzonte percettivo di attesa, apre squarci nella stereotipia mentale del lettore, fondando la sua «efficacia» sull'antiabitudine e sull'inverosimile. «Realismo è quella postura verbale e iconica (talvolta casuale, talvolta ottenuta a forza di tecnica) che coglie impreparata la realtà, o ci coglie impreparati di fronte alla realtà»¹¹.

Se la scena di Babilonia Teatri è il luogo in cui raccogliere «pezzi di vita. / Di mondo. / Di realtà» per *accostarli e montarli* «senza soluzione di continuità»¹², i testi pubblicati in forma di libro, nella loro autonomia letteraria, appartengono ai canoni della rappresentazione realistica. Le cui tecniche si basano essenzialmente su un'attitudine scenografica della scrittura, che svela un sapiente uso dei dettagli e un'accorta selezione delle informazioni. Da questo punto di vista i materiali testuali subiscono lo stesso processo di reificazione che appartiene agli oggetti. Così come «gli oggetti sulla scena non sono mai altro da loro»¹³, allo stesso modo le parole sono materiali anch'esse, prodotti dalla società e riassemblati in un coacervo di formule, voci, inflessioni, che non è il racconto della realtà ma è il facsimile attraverso il quale la realtà stessa viene rappresentata.

Anche per Babilonia Teatri dunque la realtà, o meglio l'esperienza teatrale della realtà, è l'impossibile, e le tecniche della rappresentazione realistica non sono quelle della narrazione né della verosimiglianza, ma piuttosto quelle della frantumazione e della giustapposizione. Ecco dunque la centralità dello strumento linguistico per eccellenza della compagnia, ossia la tecnica dell'elencazione:

La rappresentazione della realtà passa [...] attraverso una rielaborazione del parlato.

Attraverso un lavoro sulla lingua che ci permette di costruire dei testi che possono essere assimilati a dei rap, delle filastrocche, degli elenchi e dei tormentoni¹⁴.

Si tratta di scomporre la realtà, fermare delle schegge, intercettare dei frammenti e ricomporli in un collage inedito che non riflette la realtà ma la reinventa. La realtà fotografata da Babilonia Teatri sia sulla scena, sia nella pagina non è uno spaccato di mondo ma una scenografia fittizia. Prima dello scatto del fotografo c'è l'artigianato della costruzione scenografica.

È interessante osservare che lo stesso procedimento appartiene all'esperienza della *staged photography*, rispetto alla quale si potrebbe aprire un'interessante serie di raffronti. Il riferimento va a quella schiera di artisti che per creare le loro opere costruiscono scene artificiali con il solo scopo di fotografarle. La pratica di immortalare realtà fittizie è preceduta cioè dalla fabbricazione di facsimili di mondi allestiti artigianalmente attraverso l'assemblaggio o la miniaturizzazione di elementi tratti dalla realtà¹⁵.

La tecnica del collage usata da Babilonia Teatri ricorda in fondo lo stesso procedimento, che Stefano Casi descrive come «una ricerca ad ampio raggio che li porta ad accumulare una grande mole di materiali, e a operare una prima selezione [...] con l'aiuto dei mezzi più efficaci [...] come i motori di ricerca in internet, e poi sovrappo-

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Praticata a partire dagli anni '80 del secolo scorso, la *staged photography* (che ha in Marcel Duchamp il principale progenitore) conosce importanti sviluppi dal primo decennio del nuovo millennio. La mostra dal titolo *Otherworldly. Optical Delusions and Small Realities*, realizzata al Museum of Arts and Design di New York nel 2011, ha presentato i lavori di 37 artisti internazionali, tutti impegnati nella creazione e quindi nella riproduzione fotografica di ambienti fittizi. Gli artisti sono stati scelti sulla base del presupposto di non utilizzare manipolazioni digitali ma esclusivamente tecniche ed equipaggiamenti fotografici tradizionali e di costruire i loro set o diorama con metodi artigianali. Una straordinaria carrellata di visioni di tipo iperrealistico (paesaggi, interni o altri ambienti), che prevedono o meno la presenza dell'elemento umano o naturale e che portano l'osservatore a credere che ciò che vede corrisponda a qualcosa di realmente esistente o esistito.

¹¹ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 8.

¹² Babilonia Teatri, *Specchio riflesso*, cit., p. 166.

¹³ Ivi, p. 169.

porle e confrontarle, affiancando un lavoro di ricerca musicale». Un procedimento che parte «dalla selezione e dal riposizionamento dei materiali trovati, scaturiti da queste ricerche» per concretizzarsi nel «montaggio fisico di blocchi verbali o iconografici o musicali o audiovisivi in base a scelte di preciso rigore strutturale»¹⁶.

Un artigianato che riguarda l'architettura testuale come quella scenica, e che Valeria Raimondi racconta con precisione:

Noi non arriviamo mai a provare con un copione scritto, arriviamo con tanto materiale, che può essere una canzone, una pubblicità, un testo da noi scritto, un'immagine, una suggestione, un assemblaggio. A volte fotocopiamo, prendiamo i risultati delle ricerche su google, ad esempio per la parola ITALIA, le sparpagliamo [...] su un tavolo e iniziamo ad assemblarle in una playlist. Una serie di pezzi, accostati con canzoni e telecronache registrate. È un lavoro di montaggio tutto fatto a tavolino¹⁷.

Il «lavoro di montaggio» usa materiali estratti dalla realtà per costruire una realtà fittizia, che non sarebbe dato incontrare nella vita reale.

Ai mondi costruiti in forma di diorama iperrealistici e duplicati dalla *staged photography* corrisponde la realtà fabbricata da Babilonia Teatri e rappresentata sia negli spettacoli sia nell'*Almanacco* dei testi.

«Molti scrittori realisti – scrive Walter Siti – odiano la realtà, se no non dedicherebbero la vita a fabbricarne un surrogato e una parodia»¹⁸.

Di certo la rappresentazione della realtà ottenuta da Babilonia Teatri attraverso la loro particolare e tendenziosa serie fotografica sull'Italia contemporanea non offre una visione armonizzata della realtà, non intende aderire ma piuttosto entrare in conflitto con essa, anche attraverso gli strumenti della «parodia», ovvero di un'ironia

spietata e mai conciliante. Il lampo fotografico che illumina i set fittizi dei loro ritratti apre ferite nella banalità del reale mostrandone la crudeltà e svelandone in molti casi l'orrore.

È interessante che uno dei filoni della *staged photography* sia quello delle rovine. Facsimili di mondi che contengono immagini iperreali di decadenza, deterioramento, declino.

E scenografie delle macerie, in fondo, sono anche gli universi testuali e rappresentativi di Babilonia Teatri, ritratti di una società che sta affondando nella volgarità e nell'ignoranza, e sta annichilendo le sue risorse, a partire da quelle giovanili. Un po' come avviene nelle creazioni fotografiche di Lori Nix, che ritraggono diorami da lei stessa minuziosamente costruiti, dove la distruzione si è impossessata da molto tempo dei luoghi simbolo della cultura, dei consumi e del benessere contemporanei. Immagini di rovina che contengono un monito rispetto al futuro di degrado verso il quale l'umanità sembra incamminarsi, ma nelle quali fanno capolino impreviste presenze e sprazzi di ironia, ma soprattutto dove la natura mostra di riprendere il sopravvento: un enorme banano cresciuto fra le macerie di un centro commerciale, un fungo immenso proliferato sotto l'arcata di un museo di belle arti, una biblioteca invasa da piante altissime, un'altra dal soffitto sfondato, spalancato sul rosa di un tramonto, un'esposizione di aspirapolveri infiltrata di felci.

Decadenza, ironia e rinascita. Gli elementi ci sono tutti. E un orizzonte di rinascita appartiene soprattutto all'ultima fase di Babilonia Teatri, ma a ben vedere fa da controcanto a tutto il ciclo di ritratti sulla crisi di civiltà e valori dell'italietta contemporanea: dall'ironico presepe di *made in italy* alla maternità di *The end*, alla rinascita di *Pinocchio* (testo non contenuto in questo libro, e che potrebbe essere l'apertura del prossimo, dopo aver già inaugurato una nuova stagione teatrale)¹⁹.

Mondi fittizi che «hanno il potere di persuaderci e convincerci che potrebbero essere reali in quanto si basano su riferimenti al più am-

¹⁶ Stefano Casi, *Per un teatro pop*, cit., p. 75.

¹⁷ Da un'intervista a Valeria Raimondi di Camilla Toso, «Il Tamburo di Katrin», www.iltamburodikatrin.com, 24 giugno 2009.

¹⁸ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 59.

¹⁹ Stefano Casi ha individuato questo tema, al quale ha dedicato in particolare il paragrafo dal titolo *La vita nuova* nella sua monografia *Per un teatro pop*, cit., pp. 146 e sgg.