



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
"L' ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari Linguistici e Comparati

Dottorato di Ricerca in
Studi Letterari Linguistici e Comparati Ciclo XXX°

Tesi in cotutela con la Universidad de Sevilla
Programa de Doctorado Interuniversitario en Comunicación

La escena indisciplinada: pratica ed estetica del formato
teatrale breve in Spagna

S.S.D. L-ART/05

Coordinatore

Ch.mo Prof. Carlo Vecce

Dottoranda

Dott. Dominique Serena Antignano

Direttori di tesi

Ch.mo Prof. Lorenzo Mango

Ch.mo Prof. Manuel Ángel Vázquez Medel

Ch.mo Prof. Juan Carlos Fernández Serrato

[...] sé breve en tus razonamientos,
que ninguno hay gustoso si es largo.

Miguel de Cervantes Saavedra
Don Quijote de la Mancha, I, XXI (1605)

Indice

Introduzione	p.	3
I. Antecedenti storici		
1.1 Forme teatrali brevi del <i>Siglo de Oro</i>		19
1.2 Il <i>Teatro por Horas</i>		30
1.3 L'atto unico come consolidazione del genere breve nel teatro spagnolo		38
II. Teatro breve <i>entre dos siglos</i>		
2.1 Drammaturgia breve contemporanea		54
2.2 Il <i>breve</i> conquista nuovi spazi		71
2.3 La brevità come formula <i>altra</i> di sperimentazione nei creatori contemporanei		74
III. Nuovi formati teatrali		86
IV. Fenomeno del <i>micro-teatro</i> : uno sguardo selezionato		
4.1 <i>Microteatro por Dinero</i>		98
4.2 <i>La Malhablada</i>		106
4.3 <i>La Bicicletería</i>		115
4.4 Analisi di un micro spettacolo: <i>Medea</i>		122
4.5 Altre esperienze		132
V. Analisi del formato teatrale breve contemporaneo		
5.1 Lo spazio. Dal contenuto al contenitore		137
5.2 Il ruolo dello spettatore nel formato breve		145
5.3 Ricezione del pubblico: il caso di <i>Sin Sentido Muestra de Acciones Artísticas Inclasificables</i> [La Bicicletería, Sevilla]		156
Conclusioni		161
<i>Altre conclusioni</i>		170
Appendice		173
Sezione Locandine		188
Bibliografia		190

Introduzione

Analizzare le attuali pratiche estetiche del teatro contemporaneo spagnolo, in riferimento al formato breve, richiede una riflessione stratificata che pone non pochi problemi metodologici. Malgrado i recenti tentativi di ricostruzione¹ di una storia del teatro breve in ambito europeo, mossi probabilmente dalla volontà di interpretare una moda della brevità sempre più diffusa, sembra ancora non essere percepita la necessità di esplorare e problematizzare le ricadute sociali, culturali ed espressive di un formato che specificamente nel contesto ispanico sembra destabilizzare il teatro stesso.

Se solo si presta attenzione alla saturazione di aggettivi – corto, breve, minimo, nano, micro – con cui viene definito il piccolo formato made in Spagna, ci si accorge che la nozione di *brevedad* è molto più complessa delle riconosciute *shorts forms* internazionali in quanto non solo fa riferimento alla definizione di una precisa economia espressiva di cui la brevità è cifra, ma è anche e soprattutto istituzione di un genere.

A partire dal 2009 il formato breve irrompe nella scena teatrale spagnola in modo sorprendente dando vita ad un fenomeno straordinario che la rivista britannica «The Guardian» ha definito come *una revolución cultural dentro del teatro español*, ed il giornalista Javier Molina de «El País», denomina *Milagro teatral en pequeño formato*². Si tratta di un fenomeno vivo, in continua espansione e profondamente radicato nella cultura spagnola, le cui caratteristiche strutturali sono essenzialmente:

brevedad y bajo precio, espacios no convencionales, cercanía espectador-actor, digitalización del mundo teatral, escenografía minimalista, [...], sesión continua [...], multiplicación exponencial del n° de espectadores [...]³.

¹ Cfr. N. PASQUALICCHIO, *Introduction*, «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies» vol.1, 2 (2015), pp. 3-25. <http://www.skenejournal.it/index.php/JTDS/article/view/43> [cons. il 18/09/2016]. Si veda inoltre S. MEI, *Per una scena "minore". Le radici contemporanee del teatro breve (2000-2014)*, in «Culture Teatrali», 24 (2015), pp. 145-159.

² Si rimanda all'articolo completo di J. MOLINA, *Milagro teatral en pequeño formato*, in «El País», 07/05/2013, http://elpais.com/elpais/2013/05/03/eps/1367597433_981805.html, [ultimo accesso: 19-09-2016].

³ Cfr. Intervento di Paloma González-Blanch, durante XXIV Seminario Internacional del SELITEN@T: Teatro y música en los inicios del siglo XXI dal titolo *Microteatro por dinero: microteatro y micromusicales*, <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/38571> [ultimo acceso: 19-10-17].

Dato significativo della questione è che, malgrado il forte impatto mediatico e culturale, le pratiche del formato breve contemporaneo risultano quasi del tutto sprovviste di archivi e depositi documentali che possano permettere un'indagine storiografica attendibile.

Questo aspetto colloca l'oggetto di studio in un territorio instabile in quanto l'assenza di fonti affidabili rispetto alla produzione teatrale breve contemporanea non consente di individuare un modello drammaturgico unitario, né un registro estetico riconoscibile in grado di orientare la ricerca in maniera adeguata.

In questa prospettiva è inevitabile chiedersi quali problematiche implichi un tipo di studio che, pur inserendosi in un processo socio-artistico in cui si ridefinisce il concetto di fruizione dello spettacolo, in realtà sembra non auspicare ad una reale rifondazione del linguaggio teatrale. Ci si ritrova quindi dinanzi ad un fenomeno che sebbene rappresenti un momento di rottura rispetto alla convenzione teatrale standard, non riesce tuttavia ad operare dei cambiamenti significativi dello statuto teatrale, tali da godere di uno status estetico riconosciuto.

In questo territorio d'incertezza verso cui la critica specializzata ha mostrato uno scarso interesse, ci si chiede dunque quale sia il punto di vista più appropriato per leggere un fenomeno problematico, dai contorni non definiti, ma che nello specifico spagnolo ha inaugurato un preciso modello di pratica e fruizione teatrale. L'ipotesi storiografica per cui il metodo d'analisi deve definirsi necessariamente in corso d'opera, storicizzando specifici contesti e avvalendosi dell'interazione con altre prospettive teoriche, sembra essere lo sguardo critico più pertinente.

Nel testo *Problemi di storiografia dello spettacolo*, Cruciani afferma:

Il teatro è, per lo studio, un campo di indagine perché assume situazioni e linguaggi espressivi che non necessariamente nascono dal teatro, e però lo diventano: rispetto alle culture è un luogo dei possibili concretizzato e individuato in quella cultura di relazione e di rappresentazione che una civiltà è in grado di esprimere. Da questa situazione la conoscenza del teatro si costruisce non solo a partire dagli studi del teatro, ma attraverso le interazioni di «teatro e ...» (teatro e istanze rappresentative, e liturgia, e società, e letteratura, e figurazione, e intrattenimento, e quant'altro si inveri utile nello

studio che valida la relazione). Per un insieme complesso, quale il teatro è in quanto sistema di relazioni e organizzazione di livelli; si richiede complessità di conoscenza: che è, nella sua complessità dialettica; è nella sua metodologia esperienziale, di tipo non deduttivo; e nella sua prospettiva è processo asintotico. La storiografia del teatro si vuole così storicistica in un suo modo particolare, tra esperienza del possibile e fondazione del passato⁴.

In questa prospettiva in cui «il teatro ha la sua continuità e durata nella storia in quanto produce non tanto opere, quanto modi di operare»⁵, emergono tuttavia delle problematiche irrisolte rispetto agli studi sul teatro contemporaneo tra cui si distingue la perenne «lotta per una autonoma storiografia del teatro [...] contro la riduzione del teatro alla letteratura drammatica»⁶. Secondo Cruciani si tratta di

una battaglia vinta da tempo, già nello stesso porre il problema, dato che è evidente come il testo drammatico sia solo una delle componenti (delle tecniche) dell'evento teatrale e non ne sia nemmeno sempre stato il punto di partenza; ma anche pur sempre persa. Non solo perché, come molte acquisizioni della cultura del nostro secolo, non è 'passata' nella *communis opinio*, [...]; ma soprattutto perché nello statuto composito del teatro il testo drammatico ha una presenza forte per la sua persistenza autonoma e per la prassi legata al «repertorio» che ha indotto a cercare nel testo stesso la sostanza della sua rappresentabilità⁷.

Rispetto alla storia del formato teatrale breve in Spagna, questa osservazione risulta più che appropriata in quanto, se si tiene conto de la *Historia del teatro breve en España*⁸, amplissima e dettagliata traiettoria del teatro breve spagnolo a partire dal Siglo de Oro al XX secolo, e il più recente studio su *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*⁹,

⁴ F. CRUCIANI, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, in «Teatro e Storia», 14 (1993), pp.4-5.

⁵ *Ivi*, p.4.

⁶ *Ivi*, p.6.

⁷ *Ibidem*.

⁸ J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2008.

⁹ J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Visor Libros, Madrid, 2011.

coordinato da Josè Romera Castillo, si intuisce che lo studio del teatro breve spagnolo, oltre a dimostrare una tradizione significativa, ha privilegiato soprattutto la letteratura drammatica e quindi la rappresentabilità del testo confermando «quella irresistibile tendenza al *lampo* che è una delle vene più fertili della cultura letteraria ispanica»¹⁰.

Il ritorno alle fonti è quindi non solo uno strumento di orientamento utile a decifrare la complessità dei processi di significazione di un linguaggio della brevità che si è fatto genere ma fornisce anche degli indizi su come i problemi di storiografia dello spettacolo in ambito europeo e più specificamente nel contesto spagnolo, siano tuttavia irrisolti.

L'approccio marcatamente filologico di molti ispanisti che hanno sviluppato, nei loro studi, l'aspetto più propriamente letterario del discorso teatrale, tralasciando altri aspetti drammaturgici sembra aver prodotto una discrepanza per cui alla ricca storiografia della letteratura drammatica, si contrappone un ridotto, benché accurato, studio critico sulle forme di sperimentazione¹¹.

Lo scarto tra scrittura drammaturgica testuale e scrittura scenica spettacolare, aspetti che hanno seguito percorsi notevolmente distinti nell'ambito della critica teatrale spagnola, potrebbe essere ricondotto quindi ad un ritardo metodologico che rende problematica l'individuazione di strumenti critici che permettano di leggere il fenomeno della brevità, in relazione ai precedenti storici ed in funzione della postmodernità.

La mancata o se vogliamo, tenue percezione di un reale contributo della critica teatrale spagnola contemporanea in un contesto internazionale denota una sorta di vulnerabilità soprattutto per ciò che concerne una lettura scenica e semiotica del fatto teatrale e che per ragioni storiche e culturali, rappresenta un caso atipico nella scena teatrale europea.

Si tratta di un terreno impervio caratterizzato da sfasature storiche, tardivi spazi d'apertura e un isolamento anacronistico¹² che il critico Francisco Ruiz Ramón ha definito come «la condanna a no ser»¹³. In riferimento alla censura franchista, durata fino al 1975, e all'impossibilità di molti drammaturghi ad essere rappresentati e quindi *a ser*, Ruiz

¹⁰ Cfr. Intervista telematica rilasciata in data 25-11-15 da Encarnación Sánchez García, Prof. Ordinario di Letteratura Spagnola presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

¹¹ Cfr. JOSÉ A.SÁNCHEZ, J.ABELLÁN (a cura di), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, UCLM, 2006. Si veda inoltre W. FLOECK, A.DE TORO (a cura di), *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Edition Reichenberger, Frankfurt, 1995. Tali lavori sono considerati di fondamentale importanza per inquadrare il concetto di sperimentazione nella scena contemporanea spagnola.

¹² Si veda G. FELICI, *Lirismo e rivolta nella scena spagnola: la transizione alla democrazia* in AA.VV. *Avanguardie e utopie del teatro: il Novecento*, in R. ALONGE, G. DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino, 2001, vol. II, pp. 737-769.

¹³ Si veda F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2011.

Ramón individua un problema cruciale, ovvero la mancanza del doppio confronto con il pubblico e con la realizzazione scenica della propria opera:

Privados los autores de la doble confrontación con el público y con la realización escénica de su obra, término necesario de su labor, queda ésta en estado de permanente latencia y provisionalidad y su autor en autor social y profesionalmente a medias, siempre incompleto, imposibilitado de llegar a conocer si su trabajo es viable en términos teatrales, eficaz en términos sociológicos e ideológicos, suficiente en términos estéticos y necesario en términos históricos¹⁴.

Questa connotazione di incompletezza o *del non essere* può essere relazionata, come causa o effetto, di un tipo di storiografia in cui il testo conserva ancora una sorta di egemonia culturale rispetto al complesso sistema di organizzazioni di cui il teatro è risultato. Nel caso del formato teatrale breve contemporaneo, tale aspetto giustificherebbe un'assenza di continuità tra gli studi che si sono occupati di brevità nell'ambito della letteratura drammatica e quelli inerenti alla dimensione più ampia di fenomeno culturale di cui le *minime* pratiche sceniche contemporanee sono espressione.

Se da un lato, il teatro breve del XXI secolo in Spagna è recupero ed emancipazione di una scrittura drammatica che ha radici nel fecondo *Siglo de Oro*, dall'altro, il formato teatrale corto degli anni Duemila, si avvale di una componente sociologica che potrebbe tradursi in un tentativo di salvataggio, come lo definirebbe Szondi¹⁵, non solo in riferimento alla crisi del dramma tradizionale ma soprattutto a quella più concreta del settore spettacolo la cui precarietà - in termini di mancanza di sovvenzioni, aumento dei prezzi e calo del pubblico- sembra incitare alla creazione di nuovi formati teatrali.

È indiscutibile che la promozione di oggetti culturali come il recente fenomeno del teatro micro-corto-breve in Spagna, sia «il risultato di un processo fortemente influenzato dal mondo sociale politico ed economico»¹⁶, di conseguenza non stupisce che un genere di

¹⁴ RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español del siglo XX*, cit., p. 442.

¹⁵ Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino, 2000.

¹⁶ A. MALAGUTI, M. CALCAGNO (a cura di), *La sperimentazione nei processi di produzione teatrale*, Franco Angeli Edizioni, Milano, 2012, p. 82.

apparente innovazione che sintetizza nella brevità le esigenze di una visione postmoderna, sia in realtà una forma di sopravvivenza.

In questa prospettiva la decodificazione della forma breve, nell'ambito della scena teatrale spagnola, deve quindi avvalersi di una pluralità di punti di vista in grado di chiarire e giustificare degli aspetti che in apparenza sembreranno contraddittori. Partendo da questa premessa, la metodologia d'analisi più appropriata necessita di prospettive capaci di mettere in discussione i contorni dell'oggetto in questione, i momenti di rottura e di incoerenza, secondo quella che Mitchell definisce *indisciplina*, per cui:

If a discipline is a way of insuring the continuity of a set of collective practices (technical, social, professional, etc.), “indiscipline” is a moment of breakage or rupture, when the continuity is broken and the practice comes into question¹⁷.

Di qui nasce la definizione *scena indisciplinata* intesa sia come irruzione e riduzione di codici di sperimentazione al fine di creare un nuovo linguaggio scenico¹⁸ e allo stesso tempo affermazione di un fenomeno singolare che, servendosi del linguaggio o del *pretesto* della brevità, diventa difficile da inquadrare.

In effetti, la sola nozione del breve nel discorso teatrale richiede un'operazione critica alquanto complessa. Assumendo il frammento come la realtà più connotativa della *brevitas* moderna, si osserva che esso è una forma, un genere, ma al tempo stesso è la negazione di entrambi in quanto può vivere della sua autonomia, ma può anche comporre con altri frammenti un quadro più ampio. Il frammento sembra resistere ad ogni sistematizzazione proprio per questa duplice e contraddittoria natura di superamento di un'unità superiore e al tempo stesso affermazione di un'unità autonoma. Se da un lato è segno della dispersione, della deflagrazione del senso, della moltiplicazione delle prospettive, e cifra di una estetica postmoderna che alla *contemplazione* ha sostituito la *fruizione distratta*, dall'altro è unità d'impressione, effetto di totalità, unico, completo e indipendente.

¹⁷ J. T. MITCHELL, *Interdisciplinarity and Visual Culture*, in «The Art Bulletin», LXXVII, 4 (1995), p. 541.

¹⁸ Cfr. E. HERRERAS, R. MOLERO (a cura di), *El teatro del siglo XXI_Visiones y Revisiones*, Asociación Cultural La Tarumba, Alzira, 2008.

Nello specifico teatrale, quella che sembra essere un'espressione avanguardista in senso lato che privilegia il minimalismo e la frammentazione al fine di determinare una propria autonomia linguistica, possiede in realtà radici storiche ben più profonde. Come precisa Pasqualicchio¹⁹:

From a historical point of view, the short theatre form became an autonomous artistic object only at the end the nineteenth century [...]. This of course does not mean that examples of short theatre did not exist or were only sporadic before that time. On the contrary, they had been a normal experience for theatregoers of all times, at least within those theatrical forms of entertainment of little or no official nature that make up the mottled world of street theatre and popular shows. Such forms were certainly widespread in ancient times, continued to be dominant for most of the Middle Ages [...]. However, starting from the Renaissance and especially between the sixteenth and seventeenth centuries, short forms found a place also in more institutionalized genres of European theatre.

Nel caso particolare del teatro spagnolo, *una mirada al pasado* come sostiene María Jesús Orozco Vera, è ancora più inevitabile se si considera:

[...] el estrecho vínculo que une al teatro breve contemporáneo con la rica tradición dramática que le precede, piezas dramáticas de corta duración, entre las que cabe mencionar las siguientes: “la loa”, “el auto”, “la mojiganga” y “el entremés”. Monólogos breves, sucintos diálogos donde despunta el humor y la ironía, ejemplos señeros de un teatro que proyecta en su puesta en escena el ideal de “totalización estética”, como proclama Javier Huerta Calvo al caracterizar las piezas breves de los siglos XVI y XVII. A dichos modelos cabe sumar la labor dramática llevada a cabo por grandes figuras de la historia del teatro español en los últimos años del siglo XIX y en la primera mitad del XX, contribuyendo a promocionar y a renovar la dramaturgia breve: Valle-

¹⁹ N. PASQUALICCHIO, *Introduction*, cit., p. 9.

Inclán, García Lorca, Unamuno, Azorín, Gómez de la Serna, Max Aub, Rafael Alberti y Jacinto Benavente, entre otros²⁰.

Secondo i dati storici, già nel XVI sec, *El viaje entretenido* di Agustín de Rojas fornisce un'ampia classificazione dei generi del teatro breve rappresentati nella Spagna dell'epoca, per cui lo stesso Cervantes mostra una particolare ammirazione²¹.

L'eredità del teatro corto lopesco e calderoniano viene poi rinnovata alla fine dell'800 attraverso *el genero chico* e il *teatro por horas*, giungendo ai primi decenni del XX con infinite varianti che si alternano tra naturalismo e surrealismo, fino a tendere un ponte verso un'estetica simbolista dove altri linguaggi scenici si aggiungono al potere della parola²².

A partire dal XXI secolo, il teatro breve conquista una precisa autonomia linguistica per cui la *micro pieza*, *pieza mínima*, *pulga dramática* o 'transgénico' come lo definisce Jesús Campos, deve essere vista come un'opera completa, autonoma, privata del superfluo e di ciò che non è necessario, la cui essenza drammatica, *de apenas unas cuantas líneas*, può risolversi in pochissimi minuti. Drammaturghi e drammaturghe contemporanee utilizzano quindi la brevità come sintesi necessaria che «permite y contribuye a la exploración sobre lo (in)esencial del personaje (o sujeto), lo (in)esencial del conflicto (u objeto), lo (in)esencial de la fábula (o acción), lo (in)esencial de la palabra (o racionalidad)»²³. Nel prezioso saggio *Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI*, Isabel Cristina Díez Ménguez, afferma che «la cantidad de piezas breves publicadas en el nuevo milenio es abrumadora: más de mil trescientas, pertenecientes a seiscientos autores²⁴», tra cui si distinguono José Sanchís Sinisterra, Fernando Martín Iniesta, Alberto Miralles, Jerónimo López Mozo, Carmen Resino, Ana Diosdado, Jesús Campos, J. Luis Alonso de Santos, Ignacio Amestoy, Concha Romero, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Juan Mayorga, Diana de Paco, Itziar Pascual, Laila Ripoll.

²⁰ M. J. OROZCO VERA, *El teatro breve español de las últimas décadas: tradición y vanguardia*, in «Cuadernos del Ateneo», 21 (2006), p. 31.

²¹ Cfr. M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Prólogo* in *Obra completa: Ocho comedias y ocho entremeses; El trato de Argel; La numancia; Viaje del Parnaso; Poesías sueltas*, Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro Estudios Cervantinos, Madrid, 1993.

²² Cfr. M.J. OROZCO VERA, *El teatro breve español de las últimas décadas: tradición y vanguardia*, cit.

²³ A. ARAGÓN, *El conocimiento del mundo encerrado en el teatro corto*, in «Art Teatral», XIV, 17 (2002), p. 97.

²⁴ I.C DÍEZ MÉNGUEZ, *Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2012, p. 207.

Lo straordinario contributo della drammaturgia breve contemporanea è un dato interessante per molteplici aspetti in quanto non solo conferma l'evoluzione di una scrittura drammatica che specializzandosi nella brevità determina un genere, ma è anche sintomo di un'idea di teatro tenacemente ancorata all'aspetto testuale e letterario. Assumendo tale limite come premessa, ne consegue che le esperienze di creatori – non solo autori - che adottano la brevità come scrittura scenica e spettacolare, incorporando la frammentazione, l'ibridazione e l'intertestualità al fine di *deterritorializzare*²⁵ il teatro stesso, rientrano in un'accezione alternativa e quindi *no oficial* della forma breve, per cui sarà necessario applicare dei parametri d'analisi specifici.

Ulteriori strumenti di lettura devono essere poi adoperati per definire il caso *micro-teatro*²⁶ ed affini, considerato un unicum nel panorama europeo, che pare contenere a priori tutte le possibili espressioni della brevità, in quanto non solo rivendica e rinnova i dettami del passato ma definisce una modalità che incorporando discorsi ridotti e condensati, si fa eco delle inquietudini della cultura postmoderna.

A questo proposito è importante ribadire che la pratica della forma breve, nello specifico spagnolo, non è mossa solo da un'esigenza estetica, ma come in tutti i processi evolutivi dell'arte, esprime una forma di resistenza a quel complesso e ambiguo fenomeno economico, sociale e politico che si è soliti chiamare *crisi*.

Già negli anni novanta, le logiche di produzione dettate dallo sviluppo di un sistema autonomico²⁷, favorevoli alle grandi produzioni a scapito di quelle più rischiose, costringono i protagonisti della scena sperimentale spagnola ad una nuova fase

²⁵ S. MEI, *Per una scena "minore"*, cit., p.146.

²⁶ Al fine di evitare equivoci nel corso della trattazione, si utilizzerà il termine *micro-teatro* per designare il formato teatrale breve contemporaneo spagnolo che include ma non è prerogativa del marchio *Microteatro* coniato dalla sala madrileña *Microteatro por Dinero* (si veda nota 28).

²⁷ Nella prospettiva della distribuzione territoriale del potere, la forma di Stato spagnola è quella dello Stato autonomico, come si prevede nella Costituzione del 1978, il cui articolo 2, dichiara: «la indisoluble unidad española» e «garantiza el derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones que la integran y la solidaridad entre todas ellas». A fronte di questo principio generale a tutela delle autonomie territoriali, la forma organizzativa dello Stato, ovverosia l'insieme dei rapporti tra lo Stato centrale e gli enti autonomi territoriali, trova una più compiuta disciplina all'interno del Titolo ottavo della Costituzione. L'articolo 137, in particolare, stabilisce che lo Stato si organizza territorialmente in municipi, province e Comunità autonome (Comunidades Autónomas). Si tratta di uno Stato composto nel quale si stanno formando alcuni degli enti territoriali periferici più decentralizzati del mondo per la qualità e la quantità delle competenze esercitate, per la garanzia di autonomia politica, per il livello di autonomia finanziaria, per la percentuale di spesa gestita rispetto al prodotto interno lordo dello Stato, come anche per il livello di prossimità con il cittadino dell'amministrazione autonoma rispetto a quella statale. Cfr. J. LÓPEZ AGUILAR, *Lo stato autonomico spagnolo. Stato composto asimmetrico e fatti differenziali nella costituzione spagnola del 1978*, Cedam, Padova, 1999.

d'isolamento per cui la sola condizione di marginalità produce distinte formule di sopravvivenza.

Si definiscono nuovi formati e pratiche estetiche. La Ribot utilizza il piccolo formato e crea *Piezas distinguidas* (1993); Monica Valenciano presenta i suoi soli di danza di breve durata, *Miniaturas*, in spazi insoliti (1994); Óskar Gomez, interessante esponente di un teatro ritmico e di immagini decide di programmare uno spettacolo per bar. In alcuni casi la necessità dà luogo a dei modelli di comunicazione caratterizzati dall'umor e da un'estetica della contaminazione. In altri, si radicalizza un discorso poetico espressivo che sfocia nella performance e le arti visive fino al cabaret e al teatro di strada. Si tratta di esperimenti in cui la carenza di mezzi obbliga a lavorare con il minimo, l'essenziale, aspetto che favorisce l'incontro con altre arti, come la danza e la performance e allo stesso tempo rende più fluida la comunicazione tra creatore e pubblico. Varie compagnie e scuole d'attore esplorano il potenziale di spazi non convenzionali e teatralizzano ogni sorta di luoghi come officine, garage, edifici in rovina, consolidando così un movimento *alternativo* che non solo rinnova il linguaggio delle arti sceniche ma diventa una reale strategia di opposizione.

In seguito alla crisi finanziaria del 2008, aggravata dall'aumento dell'IVA al 21%, decretato dal Governo spagnolo nel settembre 2012, il settore teatrale, colpito già dal calo dei consumi in un paese con un tasso di disoccupazione del 26 %, perde un 31,43% di spettatori rispetto all'anno precedente. In questo clima di frustrazione, a cui bisogna aggiungere la drastica riduzione delle sovvenzioni istituzionali, molti artisti riadattano il modello di sopravvivenza proposto dal movimento alternativo degli anni ottanta e creano micro spazi, costituiti come associazioni culturali, dove sperimentare la brevità come tentativo di resistenza.

A partire dal 2009, nella sola città di Madrid, vengono inaugurate numerose sale alternative che mosse dalla necessità di ricercare nuovi formati scenici con cui ridisegnare il profilo teatrale della città, scelgono di investire nella pratica del formato breve; tra queste, *La Escalera de Jacob*, *Serendipia Café-Teatro*, *Héroe Café Espectáculo*, *La trastienda*, *La Infinito Cafè Libro*, *El off de La Latina*, *Esconditeatro*, *Siluro Concept*, *Microteatro casi gratis*, *Convivio Espacio de Creación*, *El salón de tu casa*, etc.

In questo impressionante catalogo, si distingue uno spazio che è stato in grado di *trasformarsi* in un vero e proprio marchio, *Microteatro por dinero*²⁸ e che si è rivelato un esempio di riferimento per una serie di esperimenti affini. Si tratta di un modello che segue delle regole precise e consiste nella rappresentazione di una micro opera della durata inferiore ai 15 minuti per un numero massimo di 15 spettatori, rappresentata in uno spazio non superiore ai 15 metri quadrati. Caratteristica di questo formato è la messa in scena simultanea durante una sessione continua di 5 o più micro opere selezionate in base ad una tematica mensile.

Microteatro por dinero nasce dall'idea di Miguel Alcantud che nel novembre 2009 presenta un progetto teatrale da realizzarsi in 13 stanze di un antico postribolo di via Ballesta a Madrid in cui 13 gruppi teatrali autonomi si impegnano a creare un'opera di almeno 10 minuti per un pubblico di meno di 10 persone affrontando un tema comune, la prostituzione. Senza alcun investimento in pubblicità e attraverso unicamente una diffusione tra le reti sociali e comunicati stampa, l'esperimento ha un esito strepitoso. Opere rappresentate anche 20 volte nell'arco di 3 ore e con un'affluenza di più di 200 persone producono un effetto mediatico sorprendente, al punto da motivare gli stessi organizzatori a rendere permanente quel tipo di progetto e creare uno spazio *ad hoc*. Attualmente il marchio *Microteatro* è stato formalmente registrato ed ha le sue sedi a Valencia, Almeria, Malaga, Barcelona in Spagna, Mexico D.F e Veracruz in Messico, San Josè in Costa Rica, Buenos Aires e Miami.

Parallelamente a Siviglia, si inaugura un progetto simile denominato *Teatro Mínimo*, i cui fondatori hanno recentemente presentato un libro virtuale *Lo Mínimo* in cui sono raccolti tutti i testi inediti, della prima stagione teatrale. Si tratta di un esperimento simile al *Microteatro por dinero* la cui peculiarità però risiede soprattutto nell'utilizzo di spazi altri tra cui un deposito, una libreria e un negozio di vestiti. Sempre a Siviglia, si distingue la rassegna *Sin Sentido_ Muestra de acciones artisticas inclasificables*, coordinata dalla compagnia TuBoh, all'interno del Club *La Bicicleteria*. Obiettivo della programmazione, che adotta *la regola dei 15 min*, è soprattutto quello di proporre lavori che non siano esclusivamente teatrali ma che prevedano l'utilizzo di altri linguaggi come la danza, la performance e la video proiezione.

²⁸ Per maggiori informazioni, si rimanda alla pagina web <http://microteatromadrid.es/> [ultimo accesso: 19-09-2016].

Nella città di Salamanca viene inaugurata la sala *Malhablada*, spazio destinato alla rappresentazione di *piezas cortas* e che ogni anno propone il *Festival de Microclásicos*, rassegna che rilegge i grandi classici del passato attraverso proposte che non superano i 15 minuti.

Non meno ricca è la scena catalana dove si distinguono sale come *El Maldà*, *Nau Ivanow*, *Sala Fénix Teatre*, *Mini Teatros*, *Atic22*, *Atrium*, *NanoTeatre*, e *Porta 4*. Questi spazi, che sembrano seguire la scia di altri modelli già sperimentati in Sud America²⁹, giocano con un formato che, depurando gli eccessi del sistema teatrale convenzionale, diventa espressione di un teatro *sub cutaneo*, in cui si producono nuove pratiche e nuove forme di ricezione. Si tratta di luoghi-laboratori³⁰ in cui l'esercizio della brevità, oltre a mantenere vivo e allenato *el oficio teatral*, diventa un modo per rinsaldare la relazione tra attore e spettatore.

Ci si ritrova quindi ad affrontare un peculiare fenomeno che, pur rifacendosi alla drammaturgia breve d'autore o alla meno comune sperimentazione scenica del frammento, è innanzitutto determinato da uno spazio che si autodefinisce contenuto estetico del piccolo formato.

All'interno di una profonda eterogeneità, in cui si alternano creazioni più innovative ad altre, nella maggior parte dei casi, essenzialmente convenzionali e d'intrattenimento, relazionate all'imperante dominio del testo e caratterizzate da un gusto comico e popolare, il dato significativo sta nell'aver trasformato il linguaggio teatrale in qualcosa di distinto, altro, rispetto al teatro stesso. Il contenuto risulta essere lo stesso contenitore, il frammento si eleva a forma compiuta, dalla contemplazione si passa alla fruizione distratta, lo spazio teatrale perde la sua sacralità e si adatta al disagio di un bar o di una libreria, i mezzi sono quasi inesistenti, la creatività diventa obbligatoria, i risultati possono essere facili ed accessibili, o rischiosi e azzardati. Le abitudini del pubblico cambiano. Si definiscono nuovi rituali. Magari più selvaggi. Le ricadute sociali e culturali

²⁹ A questo proposito è importante fare riferimento all'esperimento del regista argentino Claudio Tolcachir che nel 2005 trasforma la sua casa in un teatro *Timbre 4*, scuotendo il mondo teatrale con un esito inimmaginabile e diventando così un modello per la scena teatrale alternativa spagnola. Per maggiori approfondimenti si rimanda al capitolo III. *Nuovi Formati Teatrali*, p.83.

³⁰ Rispetto alle sale alternative che si dedicano al formato breve in Spagna, segnaliamo: *Espacio Inestable* (Valencia), *Sala El Apeadero* (Granada), *Escena Espacio Tangente* (Castilla y León), *Teatro Librada* (Lanzarote), *Café de las artes* e *Sala Miriñaque* (Cantabria), *A Regadeira de Adela* (Galicia), *Teatro Bicho* (Zaragoza), *Cortocircuitos* (Córdoba), *Tuerca 27* (Coruña), *Microteatro a la gorra* (Valladolid), *La Malhablada* (Salamanca).

si moltiplicano, basti pensare all'importante lavoro di diffusione svolto da riviste specializzate come «Art Teatral», «Estreno», «Ñaque», «Acotaciones», «Alhucema» e «Primer Acto», così come il numero di festival³¹ e i premi che ogni anno vengono destinati alle *minipiezas* più brillanti tra cui il *Premio Teatro Exprés* (Madrid), *Premio Doña Mencía de Salcedo* (Madrid), *Premios Valladolid de teatro breve*, *Premio Andaluz de Teatro Breve*. *Asociación Teatral Amaltea* (Málaga) ed il *Certamen de Teatro Mínimo Rafael Guerrero* (Chiclana de la Frontera).

In questo contesto, che si potrebbe definire *indisciplinato*, la prospettiva d'analisi più appropriata è quella che prende in esame gli spazi e i fenomeni paratestuali, scenici, prossemici e d'interrelazione con il pubblico ricettore delle proposte teatrali dove l'interazione con i destinatari forma parte del proprio discorso spettacolare.

Seppur siano riscontrabili dei codici formali che generalmente sembrano sottendere alla creazione de *las piezas cortas*, soprattutto in riferimento alla produzione di drammaturgia breve³² è comunque necessario che la pratica del formato breve, venga tradotta e quindi definita nella sua totalità, a partire dallo spazio performativo che crea, la ricezione che attiva e di conseguenza l'evento che produce, attraverso quella che Schechner denomina «definizione relazionale»³³ e che si differenzia da quella descrittiva, in quanto la seconda è predeterminata, mentre la prima è *autogenerativa*.

In funzione quindi di una serie di rapporti interagenti che di volta in volta, producono un evento specifico, è interessante riportare il concetto di spazio performativo proposto da Erika Fischer-Litche, definizione peraltro applicabile anche agli spazi del formato in breve in Spagna, in quanto traduce il loro essere simultaneamente contenitore e contenuto di una pratica artistica.

[...] Lo spazio nel quale si realizza uno spettacolo deve essere considerato, al contempo, come uno spazio performativo. Esso determina le possibilità esistenti per il rapporto tra attori e spettatori, per il movimento e la percezione

³¹ Per maggiori informazioni si rinvia al paragrafo 4.5 *Altre esperienze*, p. 128.

³² Si fa riferimento ai numerosi workshop di Drammaturgia per Micro Teatro presenti nel territorio spagnolo ed in particolare al seminario *Escribir para Microteatro*, condotto da Javier Berger, drammaturgo sivigliano in cui vengono forniti strumenti precisi per la scrittura di una micro-opera. Per maggiori informazioni si rimanda al blog dell'autore, <http://ringdelamentira.blogspot.it/2015/04/escribir-para-microteatro.html> [ultimo accesso: 19-10-17].

³³ Cfr. R. SCHECHNER, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, in Idem, *La cavità teatrale*, Bari, De Donato, ed. or. 1968, pp. 21-72.

e, inoltre, le organizza e le struttura. Il modo in cui, di volta in volta, queste possibilità vengono utilizzate, sfruttate, realizzate o contrastate, influenza a sua volta lo spazio performativo. Ogni movimento di uomini, oggetti e luci, ogni vibrazione sonora ha il potere di trasformarlo. [...] Esso, perciò non possiede un carattere d'opera, bensì un carattere di evento³⁴.

La determinazione estetica di un certo spazio, già dotato di proprie convenzioni sociali e culturali che concernono la cornice fisica del luogo e quella dell'interazione tra i soggetti che lo usano, è definita non solo dal suo essere *totalmente trasformato o lasciato come si trova*, secondo la distinzione di Schechner, ma dal *frame dell'esperienza*³⁵ che in esso è dato ritrovare. In riferimento allo spazio trovato o predeterminato dal formato breve, per cui una libreria o un deposito produrrà una situazione scenica completamente distinta da una sala nera di 15 mq, è interessante esaminare come esso, diventi elemento drammaturgico, contenuto estetico e generatore di esperienze.

Contestualizzando le decisive premonizioni dei rifondatori della scena teatrale del '900, per cui lo «spazio o scena è una realtà, un luogo d'espressione [che] non preesiste alla rappresentazione, [ma] è essa stessa azione drammatica»³⁶, è possibile affermare che i luoghi dove si realizza il formato breve, sono essi stessi co-attori del fenomeno a cui tale pratica fa riferimento. Ciò che sostiene questa ipotesi è la scelta adottata, da alcuni spazi di trasformarsi in luoghi di riferimento per la creazione di micro opere. Questo dato è particolarmente interessante in quanto segnala le molteplici ricadute di un potente prodotto culturale che non è solo inventiva degli operatori dello spettacolo, ma anche ambizione di quei luoghi, bar, club che, per sensibilità all'arte o per strategia di marketing scelgono di diventare letteralmente un micro-teatro, rafforzando ancor di più il potenziale di un formato che sembra presagire continuità e lunga durata.

Riformulando il concetto di spazio, si trasforma anche il concetto di fruizione e il ruolo stesso dello spettatore che, in alcuni casi «solo per caso diventa spettatore»³⁷. A questo va aggiunto il prezzo irrisorio o in alcuni casi totalmente gratuito de *las piezas cortas* che induce anche lo spettatore più disinteressato e non del settore a partecipare attivamente al

³⁴ E. FISCHER LICHTÉ, *Estetica del performativo*, Carocci, Roma 2011, p.190- 201.

³⁵ Cfr. E. GOFFMAN, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando, Roma, 2001.

³⁶ F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Editori Laterza, Roma \etc.!, 1995, pp. 118-119.

³⁷ L. MANGO, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 183.

fenomeno del piccolo formato, dato che sottolinea le profonde trasformazioni del comportamento del pubblico in relazione al suo essere elemento centrale nel disegno della proposta creativa e della gestione culturale della *brevitas* ispanica. Il numero limitato di spettatori, la vicinanza *estrema* agli attori, la esigua dimensione degli spazi, il gioco d'interazione e partecipazione collettiva proprio del linguaggio performativo e ancora di più, cifra di un *modus operandi* di un certo teatro spagnolo che attraverso il *loisir* soddisfa le attese di un pubblico smanioso d'intrattenersi, sono solo alcuni aspetti di un fenomeno che oscilla continuamente tra l'effimero di un evento che si consuma in pochi minuti ed il consolidamento di una forma espressiva che si è fatta genere.

Ed è proprio questo ossimoro a sintetizzare la peculiarità del formato breve in Spagna che diventa un'interessante forma di liminalità intesa come soglia tra evento e fenomeno, contenuto e contenitore, attore e ricettore all'interno delle problematiche dinamiche relazionali proprie della postmodernità. Se da un lato le minime pratiche estetiche ispaniche rientrano in quell'accezione che Turner definisce *liminoide*³⁸ per cui, subendo una riduzione delle complessità, rispondono ad esigenze funzionali al consumo, dall'altra stabiliscono una variante dell'estetica del performativo che scopre nella *poiesis* del frammento il suo punto di forza.

Nonostante la generalizzata convinzione di una certa critica spagnola che interpreta il piccolo formato come genere minore destinato all'intrattenimento omettendo così la complessità di significazioni che lo specifico teatrale minimo spagnolo porta con sé, si rende necessaria un'analisi che a partire dal riconoscimento dei codici, i limiti, le potenzialità e gli effetti di tale pratica, sia capace di tradurre criticamente un fenomeno instabile dal punto di vista storiografico ma radicalmente strutturato in termini espressivi e produttivi.

È chiaro che nel contesto ispanico ci si ritrova di fronte a un modello che adotta la brevità in molteplici accezioni; da un lato si serve di una svolta performativa attraverso cui ricondurre il teatro fuori dai teatri, dall'altro rappresenta una forma di resistenza politica all'inaccessibilità del teatro *mayor*, come terzo aspetto si posiziona come ulteriore rilettura del formato breve del passato ed in ultimo si fa baluardo dello spirito popolare del teatro raggiungendo un pubblico sempre più variegato ed orizzontale.

³⁸ Cfr. V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986.

Ciò che avviene invece all'interno del concetto di scrittura scenica³⁹ del formato breve contemporaneo sarà analizzato in corso d'opera, affidando la ricerca ad uno studio di esperimenti circoscritti, selezionati in base alle divergenze più che le analogie, attraverso un'indagine sul campo che ha permesso, laddove possibile, di esplorare le molteplici forme di una pratica che sembra voler durare a lungo.

³⁹ Cfr. L. MANGO, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, cit.

I. Antecedenti storici

1.1 Forme teatrali brevi del *Siglo de Oro*

La difficoltà nell'inquadrare il fenomeno del formato breve nel teatro spagnolo attuale, risiede nella convergenza di una serie di fattori contraddittori che non consentono di identificare in modo coerente un *modus operandi* che nel panorama teatrale spagnolo degli ultimi anni, è diventato tendenza, linguaggio, se non genere.

Le posizioni che considerano il micro teatro ed affini come espressione di una rivoluzione culturale¹, sono contrastate da altrettante opinioni che ne sottolineano la pochezza in termini estetici, denominandolo sintomo² di un disarmante impoverimento artistico.

Lo scarto tra una critica entusiasta che intravede nel formato minimo un potenziale in grado di ridisegnare il fatto spettacolare in linea con i tempi che corrono e un'altra più specializzata che taccia tale fenomeno come una macchina per mercificare arte, riassume in termini forse semplicistici ma efficaci, la ricezione di un fenomeno che sembra aver destabilizzato il teatro stesso, pur essendo una sua derivazione.

La questione si complica oltremodo se si presta attenzione al valore dato alla drammaturgia breve d'autore del XXI secolo e al disvalore attribuito in molti casi alla produzione di *piccoli* spettacoli intesi come *sottoprodotti* culturali.

Pare quasi che la pratica della brevità teatrale negli anni Duemila sia completamente scollata dalla produzione di drammaturgia breve la cui evoluzione e ricchezza è stata oggetto di studio di una folta schiera di critici del settore³.

Dinanzi a questo paradosso, poco chiaro per uno sguardo straniero, è forse utile adottare due prospettive distinte ma complementari, ovvero un'analisi socio-semiotica del formato breve attuale, attraverso cui scomporre tale pratica in ogni sua componente e una prospettiva storicistica che sia in grado di identificare possibili precedenti storici da cui attingere intuizioni e riflessioni.

¹ Si rimanda all'articolo di G. TREMLETT, *Spain's microtheatres provide lifeline for actors as public subsidies dry up* in «The Guardian», 28/02/2013, <https://www.theguardian.com/world/2013/feb/28/spain-austerity-arts-funding-microtheatres> [ultimo accesso: 23-07- 2017].

² M. VIEITES, *El microteatro como síntoma* in «ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España», 146 (2013), p. 5.

³ Cfr. I.C DÍEZ MÉNGUEZ, *Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI*, cit.

Secondo un'analisi storiografica, in effetti, non si possono ignorare i trascorsi che hanno caratterizzato il teatro breve in Spagna e che probabilmente rappresentano un unicum nella letteratura drammatica europea.

L'analisi della tradizione, in questo contesto, non ha lo scopo di rivendicare una sorta di relazione tra le forme teatrali brevi del *Siglo de Oro* e le pratiche attuali, possibilità accettata con riserve da filologi e storici del settore, ma sembra utile laddove determinate dinamiche sembrano ripetersi, confermando la permanenza di certe forme, seppur dislocate in contesti storici estremamente distanti. Rispetto alla produzione di teatro breve fino al XX secolo, Agustina Aragón, precisa:

Pocos han sido los estudios estéticos, normativos o descriptivos, que se han ocupado del teatro corto en la misma época en la que este teatro se desarrollaba. De ahí toda esa confusión terminológica que predominó sobre las diferentes formas de teatro corto sin contornos precisos, la interconexión de los diferentes géneros y la reducción a considerarse, prioritariamente, como un teatro de simple entretenimiento para el público y, por supuesto, para la mayoría de los autores. La historia del teatro corto hasta el siglo XX ha sido la historia de una forma artística marginada, que no se preocupó excesivamente por definir unas categorías estéticas a las que adscribirse –a pesar de que las tuviese–que no supo definir sus propias reglas⁴.

La difficoltà di categorizzazione e un certo ritardo metodologico rispetto agli studi in questione, vengono affrontati in chiave più ampia dalla Lobato, la quale individua un problema cruciale che ha caratterizzato lo studio dell'arte teatrale in Spagna:

Los estudios acerca de la teatralidad del hecho dramático surgieron a posteriori de los dedicados al texto dramático, que, por parangón con los demás géneros, merecieron pronto la atención de la crítica. Fue un largo proceso el que llevó desde el análisis del texto dramático en su vertiente de texto literario a su inclusión en las coordenadas dramáticas que le fueron

⁴ A. ARAGÓN PIVIDAL, *El conocimiento del mundo encerrado en el teatro corto*, in «Art Teatral», XIV, 17 (2002), p. 95.

propias, en una revisión más o menos inquisitiva de nuestro patrimonio en busca de la verdad de la representación [...]. Varias razones, [...] están en el origen de esa falta de atención de la historiografía por el texto como metatexto, esto es, como creación artística que va más allá del propio texto, aunque desde luego parta de él para involucrar otras artes. Entre estas actividades artísticas entrelazadas en un único espectáculo, se cuentan la música, la danza, la pintura o la arquitectura efímera, todas ellas insertas en la vida teatral que les fue propia, con sus espectadores, sus espacios escénicos, sus empresarios teatrales, los comediantes que la levantaron de ser ‘letra muerta’ a ser ‘letra viva’, en decir de Calderón, hasta que el texto pasó a la imprenta y se convirtió en objeto de consumo del lector⁵.

Secondo la studiosa, la ragione più emblematica che giustificerebbe la scarsa attenzione della storiografia rispetto al *hecho dramático*, risiede nei supporti testuali, sprovvisti di ogni tipo di indicazione scenica e analizzati per altro da filologi che hanno applicato ai testi teatrali, metodologie teoriche proprie della letteratura, la poesia o l’epica.

Se quindi la storiografia dei generi teatrali *canonici* come la tragedia, la commedia, l’auto sacramental ed altri ha contemplato il testo teatrale sganciato dalle sue proprie componenti estetiche e semiotiche, prosegue la Lobato:

más arduo ha sido aún el camino que han debido recorrer los otros géneros, los breves: entremeses, mojigangas, jácaras, loas, bailes dramatizados y fines de fiesta, que eran precisamente eso, intermedios y remates de la fiesta teatral con los que el público de su época contaba de modo indefectible, porque contribuían en muy buena parte al éxito del espectáculo y establecían con los géneros mayores una cohabitación espacio-temporal, cuando no un diálogo, que no podemos de ningún modo menospreciar⁶.

⁵ M.L. LOBATO, *Historiografía de los géneros teatrales áureos: hacia la concepción de la fiesta teatral en su conjunto*, in «Studia Aurea», 6 (2012), pp. 153-154.

⁶ *Ibidem*.

A tal proposito è necessario compiere una breve digressione storica e definire quelli che sono considerati i generi brevi *aurei*⁷. In epoca barocca, in Spagna, il teatro diventa uno spettacolo totale o meglio una festa teatrale completa e complessa in cui confluiscono commedia, musica e danza. La *fiesta barroca* spagnola utilizza diversi spazi scenici come *corrales*, patii e palazzi e consta di tre atti o *jornadas* di circa tre ore in cui si intercalano brevi intermezzi teatrali⁸ che si distinguono in *loa*, *entremés*, *baile* o *jácara* e *mojiganga* o *fin de fiesta*. La *loa*⁹ è una pièce breve che precede l'autosacramental o la commedia, una sorta di preambolo destinato a captare l'attenzione del pubblico e che, a seconda dei casi, può essere un elogio della città o del pubblico, una riflessione sulla qualità dell'opera che viene rappresentata o una sintesi dell'argomento proposto. La *loa* può essere classificata come sacramentale, religiosa, destinata alle rappresentazioni in case particolari o alla presentazione della compagnia.

L'*entremés*¹⁰ è invece la pièce che precede il secondo atto della commedia. Si tratta di una breve opera autonoma di carattere giocoso e *costumbrista*¹¹, inizialmente scritta in prosa e la cui rappresentazione utilizza i tratti propri della comicità grottesca, sia dal punto di vista linguistico che scenico, ove emerge una spiccata caratterizzazione caricaturale di personaggi tipici, specialmente quella del *bobo*, ovvero lo sciocco. La costruzione del *entremés* si rifà essenzialmente allo schema della burla, utilizzando talvolta, le modalità espressive teatrali e parateatrali della cultura popolare carnevalesca. Rispetto all'immenso corpus di *entremeses áureos*, Bergman compie una classificazione basica¹² tra quelli che enfatizzano l'intreccio o peripezia, piuttosto che gli usi e costumi e quelli che si

⁷ Cfr. C.MATA-INDURÁIN, *Panorama del teatro breve español del Siglo de Oro*, in «Mapocho. Revista de Humanidades», Santiago de Chile, Biblioteca Nacional de Chile, 59 (2006), pp. 143-163.

⁸ Una delle prime classificazioni degli intermezzi teatrali in epoca barocca, meglio definiti come *géneros teatrales breves áureos* è riscontrabile nell'opera di A.DE ROJAS VILLANDRANDO, *El viaje entretenido*, Emprenta [sic] Real, Madrid, 1603.

⁹ Rispetto allo studio del genere de la *loa*, si segnala, J. L. FLECNIAKOSKA, *La loa*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1975.

¹⁰ Per maggiori approfondimenti sul genere del *entremés*, si rimanda a E. ASENSIO, *Itinerario del entremés*, 2ª ed. aggiornata, Gredos, Madrid, 1971.

¹¹ Il termine *costumbrismo*, inteso nel suo significato più ampio, come descrizione degli usi e costumi che mostrano la vita dell'individuo e della società coetanea agli autori, si collega all'aspetto più autentico del popolo in una determinata epoca, attraverso i balli, le feste, i vestiti tipici, i dialetti, i luoghi urbani, le strade ed i patii, accentuando un spirito folclorico e nazionalista in forte opposizione all'influenza della cultura teatrale francese ed italiana nella scena spagnola. Cfr. M. P. ESPÍN TEMPLADO, *El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español*, in «EPOS», vol. III, UNED, Madrid, 1987.

¹² Cfr. H. BERGMAN (a cura di), *Ramillote de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España, siglo XVII*, 2ª ed., Castalia, Madrid, 1984.

soffermano sulla costruzione del personaggio. Huerta Calvo, invece, dettaglia maggiormente la questione proponendo cinque categorie che privilegiano rispettivamente l'azione, la situazione, il personaggio, il linguaggio letterario e il linguaggio spettacolare¹³. Benché si facciano coincidere i primi *segni* del genere *entremésil* con le egloghe di Juan del Encina (1469-1529), è indiscutibile che Lope de Rueda¹⁴ (1510 c.a.-1565 c.a), arricchendo con nuove sfumature i personaggi tradizionali e ampliando la visione realista del contesto, abbia di fatto consolidato il genere.

Altro contributo determinante all'evoluzione del *entremés* è dato da Cervantes¹⁵ in *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*. Degli otto *entremeses*, sei sono in prosa e due in versi, aspetto che risulta precursore di una scelta stilistica che con l'avanzare del secolo XVII si definisce come convenzionale. Cervantes amplia il numero dei personaggi dotandoli di tratti che conferiscono loro una certa profondità psicologica e al contempo perfeziona l'aspetto letterario delle sue pièces, attraverso nuovi temi, idee e tecniche. Dal punto di vista della costruzione linguistica risalta l'opera di Francisco de Quevedo (1580-1645) che secondo Asensio, è dotata di una esemplare «técnica literaria que aplica a la pintura del hombre»¹⁶. Tra i vari autori del *entremés*, merita una menzione particolare, Calderón de la Barca (1600-1681) la cui produzione teatrale breve è stata spesso trascurata dalla critica. Per quanto la ricostruzione del corpus dei suoi *entremeses* sia incompleta e non definitiva, viene ad ogni modo riconosciuto il talento drammaturgico e letterario dell'autore che, esplorando la comicità attraverso molteplici codici linguistici, mostra, secondo Arellano:

una complejidad dramática che afecta a la estructura orgánica de sus piezas, asimilando procedimientos de la comedia larga, [...] multiplicando los puntos de vista y los espacios dramáticos y perfeccionando también los recursos escénicos (disfraces, maquillaje, movimientos, vestuario) en los que desempeñan papel principal la música y el baile¹⁷.

¹³ Cfr. J. HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Laberinto, Madrid, 2001, pp.85-95.

¹⁴ Sul contributo teatrale di Lope de Rueda, cfr. M.V. DIAGO, *Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional*, in «Críticón», 50 (1990), pp. 41-65.

¹⁵ M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Obra completa: Ocho comedias y ocho entremeses*, cit.

¹⁶ Cfr. E. ASENSIO, *Itinerario del entremés*, cit., p. 178.

¹⁷ I. ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 667-668.

Tra i vari autori del *entremés*, è necessario segnalare Luis Quiñones de Benavente¹⁸ (1581-1651), il maggior specialista del genere, la cui dedizione esclusiva al teatro breve, rappresenta un riferimento fondamentale. Scritta interamente in versi, la sua produzione presenta un carattere marcatamente urbano unito ad una chiara tendenza alla poesia lirica popolare. A Quiñones de Benavente si deve la creazione del *entremés cantado o baile entremesado*, l'introduzione di elementi, fantastici e allegorici, e una certa tendenza a mescolare generi che gli ha permesso di essere un assoluto innovatore del genere entremesil.

Ritornando alla struttura della festa barocca, al seguito del secondo atto della commedia, viene rappresentato *el baile*¹⁹, definito come intermezzo letterario i cui elementi principali sono *música, baile, letra cantada y letra hablada*. Si tratta di un intermezzo di estensione breve, minore rispetto all'*entremés*, dotato di grande ricchezza metrica e la cui tematica principale si riferisce alla satira morale in forma allegorica; rispetto alla composizione, i protagonisti de *los bailes* sono comunemente concetti astratti o personificazione di cose, ragion per cui si immagina una possibile relazione con la struttura delle danze macabre e la *Danza de la Muerte*²⁰.

Altro intermezzo che sostituisce il *baile* è la *jácara*²¹, un'opera breve molto richiesta dal pubblico la cui tematica riguarda il mondo marginale della piccola criminalità, in special modo le peripezie di un *rufián* o *valentón* abitualmente accompagnato dalla sua dama, in genere, una prostituta. Secondo Huerta Calvo:

La singularidad estética de la jácara estriba en el alarde de la retórica cruel que se despliega en el escenario, y de la que no se evitan los detalles más escabrosos en punto a los castigos y las torturas que sufrían marcas y valentones²².

¹⁸ Rispetto al ruolo di Quiñones de Benavente nell'evoluzione del genere entremesil, cfr., A. MADROÑAL, «Quiñones de Benavente y el teatro breve», in J. HUERTA CALVO (a cura di.), *Historia del teatro español*, vol. I, Madrid, Gredos, 2003.

¹⁹ Per un'analisi dettagliata del genere del *baile*, cfr. G. MERINO QUIJANO, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Ediciones de la Universidad Complutense, Madrid, 1981.

²⁰ Cfr. V. INFANTES DE MIGUEL, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997.

²¹ Come approfondimento del genere, si segnala M. LUISA LOBATO, *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*, Iberoamericana / Vervuert («Escena clásica», 5), Madrid / Frankfurt, 2014.

²² J. HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, cit., p. 71.

Al termine dell'ultimo atto della commedia, vengono rappresentate la *mojiganga*²³ o il *fin de fiesta*. La prima, di carattere propriamente carnevalesco, consiste in una mascherata grottesca in cui si alternano danze scomposte, movimenti ridicoli, costumi di animali, musica prodotta con strumenti improbabili. Secondo Arellano²⁴, nonostante il carattere elementare della *mojiganga* e la sua apparente semplicità, un esame sistematico del genere rileva una varietà complessa di obiettivi e funzioni, propri dell'ambito (cortigiano, urbano, ecclesiastico, etc.) in cui si sviluppa. Per ciò che concerne il *fin de fiesta*, si tratta di *piezas* che concludono alcune feste di palazzo ed è per questo che se ne sottolinea il carattere raffinato rispetto alle comuni *mojigangas*, benchè sia difficile poter distinguere chiaramente le une dalle altre.

Secondo l'analisi critica proposta da Aragón, il teatro breve del XVII secolo si caratterizza per il suo aspetto parassitario e deficitario rispetto al teatro lungo o convenzionale in quanto si intercala tra opere di maggior entità e presenta trame poco elaborate all'interno di strutture elementari²⁵. Ciò che risulta interessante è che nonostante la dipendenza dal teatro *largo* il genere breve propone una visione del mondo completamente distinta, o meglio *al revés* rispetto alla *comedia*. Attraverso la satira e lo scherno, *los entremeses* si burlano della società, invertono i valori vigenti, ritraggono le debolezze umane, propongono altri codici, una lettura altra, quasi documentaristica dell'epoca, per cui facendo da complemento e contrappunto alla commedia, assicurano la propria sopravvivenza.

A partire della metà del XVIII secolo si elabora un tipo di teatro breve probabilmente più serio rispetto agli *entremeses*, ovvero *los sainetes* che coincidendo con la nascita della *comedia de costumbre* ed imitandola, si adattano a forme più sofisticate quali l'unità e il carattere mimetico dell'azione, l'intenzione moraleggiante, l'uso del verso ottosillabo e la rima assonante.

Creatore del *sainete costumbrista* è senza dubbio Ramón de la Cruz²⁶, il quale nel 1780 rinnova il linguaggio attraverso un'amplia varietà metrica, perfeziona la scenografia, utilizza la comicità come burla verso le tendenze teatrali europee e si avvicina ad un certo

²³ Si veda C. BUEZO CANALEJO, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, 1993.

²⁴ Cfr. I. ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, cit.

²⁵ Cfr. A. ARAGÓN PIVIDAL, *El conocimiento del mundo encerrado en el teatro corto*, cit.

²⁶ Tra i numerosi studi sull'opera di Ramón de la Cruz, si segnala M. COULON, *Sainetes/Ramón de la Cruz*, Crítica, Barcellona, 1996.

realismo conservatore, situando l'azione costumbrista dei suoi *sainetes* nei quartieri umili di Madrid.

L'evoluzione del teatro breve che, attraverso il contributo di Ramón de la Cruz, cerca di assimilare i caratteri della *comedia* senza però conseguire la grandezza stilistica e la struttura formale, risulta tuttavia ancorata ad un ruolo di complementarietà della rappresentazione teatrale complessiva. Nonostante il largo favore del pubblico, il teatro breve fino al 1860, svolge ancora una funzione accessoria e minoritaria, dato confermato da una forte marginalità all'interno degli studi storiografici.

Secondo la Lobato, la lunga assenza del teatro breve nelle pagine di manuali e storie della letteratura applicata al teatro è un aspetto che contrasta con il riconoscimento che riscontrò tale pratica nel *Siglo de Oro* e che si manifesta nelle collezioni di *piezas breves* trasmesse alla posterità a partire principalmente dal 1640. Più di quattro secoli dovettero trascorrere dalle prime produzioni di questo genere che, secondo le fonti storiografiche coincidono in la *Égloga de Antruejo* (1496) y el *Auto del Repelón* (1509) de Juan del Encina, la cui analisi sistematica può datarsi nel 1911. Tale data si riferisce alla diffusione degli studi pionieri di Cotarelo e Mori la cui *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*²⁷ presenta più di 1500 *piezas* con annesse brevi ma fondamentali analisi e precisazioni terminologiche che hanno rappresentato la base per gli studi posteriori.

Tra le pubblicazioni che rivelano un'analisi teorica dei generi brevi si distingue la *Historia del Teatro Breve Español* a cura di Huerta Calvo, pubblicata nel 2008; si tratta di un amplissimo studio in cui vengono analizzate la teoria drammatica, la rappresentazione scenica, gli autori più rappresentativi e le rispettive opere nell'immenso panorama storico che va dal *Siglo de Oro* al XX secolo.

All'interno dell'opera è interessante soffermarsi sul contributo offerto da Pilar Espín Templado la quale affronta il passaggio dal *sainete costumbrista* al *sainete moderno*, ovvero il momento storico che coincide con la fine del XIX secolo in cui il genere breve perde il carattere accessorio e di complementarietà e raggiunge la sua autonomia.

²⁷ E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Bailly-Bailliére, Madrid, 1911.

Secondo la studiosa:

el sainete, tras siglos de existencia dramática simbiótica, alcanza su propia independencia, logrando entidad y fundamento en sí mismo [...]. Esta culminación del género se debió en primer lugar, a su propia evolución histórica, pero también se vio favorecida por una circunstancia concomitante y primordial: el nacimiento del teatro por horas que encumbraba las piezas breves, hasta el momento complementarias, erigiéndolas en funciones principales con entidad en sí mismas²⁸.

*El teatro por horas*²⁹ rappresenta un riferimento storico importante per ciò che concerne l'evoluzione della *brevitas* teatrale spagnola, in quanto determina il superamento di una mera funzione di corollario scenico ed inaugura un linguaggio teatrale autonomo. Benché questa fase di autodeterminazione del genere breve comporti una dilatazione della durata, necessità legata soprattutto alle logiche di produzione e che si adatti *naturalmente* alla struttura dell'atto unico o quello che López Mozo definisce *teatro breve largo*³⁰, l'aspetto rilevante è che la pratica della brevità si consolida come una scelta consapevole, destinata ad un'inarrestabile evoluzione.

Il XX secolo accoglie il potenziale del breve e lo riscopre attraverso la scrittura, arricchendolo da punto di vista tematico e stilistico. Nel fervido panorama delle avanguardie storiche, il modernismo teatrale spagnolo individua nella rappresentazione di un atto, la dimensione più idonea per realizzare il processo di *poetizzazione* dell'evento teatrale.

²⁸ M. P. ESPÍN TEMPLADO, *El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español*, cit., p. 102.

²⁹ Il *Teatro por Horas* è un sistema di organizzazione teatrale, sorto in seguito alla Rivoluzione del 1868 e che propone la rappresentazione di quattro opere diverse di un atto ciascuna, durante quattro ore consecutive, per cui il pubblico può scegliere a quale assistere. Le opere, dotate a seconda dei casi di una forte componente musicale, sono inglobate nella comune denominazione di *Género Chico*, a cui si farà riferimento con maggiore attenzione nel capitolo successivo. Per maggiori approfondimenti sul *Teatro por Horas*, cfr., M.P. ESPÍN TEMPLADO, *Teatro por horas en Madrid: (1870-1910)*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1995.

³⁰ Rispetto ai limiti di una possibile definizione di teatro breve, l'autore afferma: «[...] habría que hablar de teatro breve largo y teatro breve corto. Perteneceían a él las obras que, en cuanto a extensión, son fronteras con el teatro que consideramos de duración normal. [...] En cuanto al teatro breve corto puede serlo tanto como un autor quiera. Unas pocas palabras bastarían». J. LÓPEZ MOZO, *El teatro breve, si bueno... (perspectivas: entre la obra de arte y el gag)* in J. Romera Castillo (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Visor Libros, Madrid, 2011, pp. 128-129.

La sostituzione della categoria d'azione con la situazione drammatica, la relazione interconnessa tra poesia e teatro, lo slancio verso un'estetica simbolista diventano condizioni interessanti in cui sperimentare la drammaturgia breve e dotarla di nuovi significati. Numerosi autori del teatro *mayor*³¹, si confrontano sempre più frequentemente con l'esercizio della brevità, consolidando una prassi che sarà poi ereditata dai drammaturghi del XXI secolo per cui il «teatro breve no es un género menor, ni el pariente pobre de la escritura dramática, sino un fin en sí mismo o que satisface su vocación experimental»³².

Uno degli aspetti più originali della drammaturgia breve contemporanea è di certo la questione terminologica. La «volontarietà del breve»³³ necessita riformulazioni linguistiche che possano soddisfare le esigenze dei nuovi autori: *minipiezas*, *pulgas dramáticas*, *teatro mínimo*, *nanoteatro*, *bonsáis teatrales*, *teatro del suspiro* o *teatro para la gente con prisas*, *microteatro*, sono alcuni tentativi di definizione di una scrittura teatrale breve che pur contenendo i segni della tradizione, diventa indiscutibile espressione della cultura post-moderna. Il fatto che la brevità sia la forma più rappresentativa della dimensione frammentaria, minimalista, condensata e rapida in cui si innescano le dinamiche comunicative dell'attualità è un dato già acquisito, ma il costante processo di manipolazione che lo specifico teatrale spagnolo ha compiuto nei confronti del genere breve, adattandolo a ciascuna fase storica in cui si è sviluppato, è un aspetto che merita un'attenzione distinta. Risulta quindi riduttivo supporre che il formato breve contemporaneo sia solo una mera soluzione alla crisi del settore teatrale o un esercizio drammaturgico sperimentale, in quanto dal barocco ad oggi, ha dimostrato di essere un versatile strumento per leggere ed interpretare il *proprio* presente.

Ciò che avviene nel 2009, data che in seguito alla registrazione del marchio *Microteatro*, fissa un ulteriore modo di fare e produrre teatro breve in Spagna, consente di riflettere sull'ultima o più recente sperimentazione della brevità che, pur rappresentando un

³¹ Riguardo alla dicotomía *mayor* e *menor*, La Lobato sottolinea che le opere considerate *mayores* per la propria estensione spazio-temporale lo sono in realtà, «también porque fueron los que más dinero aportaron a sus creadores, a sus representantes y a los impresores que los transmitieron; 'mayores', desde luego, por la profundidad de sus textos y el calado de sus personajes, y, especialmente, por la atención casi única que la crítica les prestó hasta hace treinta años». M. L. LOBATO, *Historiografía de los géneros teatrales áureos*, cit., p. 156.

³² J. LÓPEZ MOZO, *El teatro breve, si bueno...*, cit., p.142.

³³ Cfr., SCOTTO Fabio, *Poetica delle forme brevi nella modernità francese*, in AA.VV, *Forma breve*, aAccademia University Press, Torino, 2016.

fenomeno circoscritto con precise regole ed inevitabili emulazioni, diventa strumento di analisi di una tendenza che con infinite varianti dal *Siglo de Oro* ad oggi, ha probabilmente avuto il merito di trasformare ed in seguito normalizzare una nuova politica di fruizione dello spettacolo, in cui la componente sociologica gioca un ruolo determinante.

Nonostante la forte spaccatura tra le varie scuole di pensiero che sostengono e/o denigrano l'ultimissima strategia del breve, è necessario adottare una posizione che, documentando la permanenza di certe forme, analizzi la modalità in cui queste si posizionano rispetto ad un'intrinseca memoria storica e si trasformano per soddisfare le esigenze di un presente fuggevole e transitorio che oggi più che mai, riscatta la brevità come cifra e segno.

1.2 Il Teatro por Horas

Con la denominazione *teatro por horas* si inaugura nel 1868 una nuova forma di organizzare ed offrire al pubblico madrileño, la rappresentazione teatrale. Si tratta di frazionare lo spettacolo di *duración completa*, secondo la denominazione dell'epoca, in brevi funzioni di un atto, la cui rappresentazione non può eccedere un'ora di durata.

Di lì l'utilizzo della definizione *teatro por horas* o *teatro por secciones*. Questo sistema nasce a partire dalle brevi rappresentazioni proprie dei caffè teatro dell'epoca che, nonostante la forte influenza della moda francese del *café concert*¹, rimanda in realtà ad una tradizione ampiamente consolidata e propria della cultura spagnola².

Il *teatro por horas* si regolarizza presso il caffè-teatro *El Recreo* grazie all'iniziativa di tre comici Antonio Riquelme, José Vallés e Juan José Luján i quali stabiliscono quattro sessioni di un'ora al costo di un *real*. I prezzi economici e la comodità oraria diventano fattori determinanti per l'esito di tale sistema che inizia a diffondersi contagiosamente in moltissime sale di Madrid³.

Secondo l'opinione di Yxart, il *teatro por horas* trasforma i teatri «en una variante de los café conciertos donde la concurrencia se renueva continuamente y el espectador puede asistir a la función, el tiempo que le parezca»⁴. Una delle sale che diventerà un'icona del *teatro por horas* è il *Teatro Apolo* sito nella calle Alcalà di Madrid, di cui la Templado riporta:

El teatro Apolo nos revela el triunfo paulatino del auge del teatro breve representado en el sistema de funciones por horas, hasta el apogeo social y

¹ Cfr. F. CARADEC, A. WEILL, *Le café-concert*, Atelier Hachette/Massin, Paris, 1980.

² Secondo María Pilar Espín Templado: «[...] el café-teatro partía de algo mucho más antiguo y arraigado en el seno de la sociedad española: la enorme afición teatral de la gente. El Teatro hecho por aficionados proliferó enormemente durante los años sesenta y setenta en pequeños tablados donde se representaban comedias por sociedades de aficionados. Esta afición a declamar versos, común a todas las clases sociales, fue satirizada en muchos sainetes de tema teatral, como el de Tomás Luceño, *El teatro moderno*, estrenado en 1870. Cfr. M. PILAR ESPÍN TEMPLADO, *El arte escénico* in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Verbuert, 2008, p. 817.

³ Il successo del nuovo sistema teatrale spinge la quasi totalità dei teatri madrileñi a dedicarsi esclusivamente alla produzione di opere brevi, senza contare quelli costruiti ad hoc per accogliere tale innovazione teatrale. Si distinguono i teatri: *Apolo*, *Alhambra*, *Lara*, *Príncipe Alfonso*, *Recoletos*, *Felipe*, *Maravillas*, *Eldorado*. Cfr. M. PILAR ESPÍN TEMPLADO, *El arte escénico*, cit.

⁴ J.YXART, *El arte escénico en España*, Alta Fulla, Barcelona, 1987, p.77.

artístico máximo logrado en su última sección: la famosa y conocida cuarta de Apolo⁵.

Contrariamente al favore che il *teatro por horas* riceve da parte del pubblico, la sua apparizione ed evoluzione è sempre stata accompagnata da una critica negativa e demolitrice. Tale reazione è dovuta probabilmente alle riserve di numerosi imprenditori dei teatri convenzionali che, vedendosi inficiati dall'esito del teatro breve e timorosi per i propri interessi economici, alimentano una lettura screditante del *teatro por horas*, considerato «una comercialización del teatro o un industrialismo literario, [...] una especie de subliteratura dramática carente de todo valor artístico y de ínfima categoría literaria»⁶. A questo proposito Revilla sostiene:

Los teatros populares, esos teatrillos de hora, donde se sirve al público el majar indigesto de una literatura baladí y corrompida, donde diariamente [...] se ultrajan y profanan el arte, el sentido común y la moral, hacen dañosísima competencia a los teatros serios y causan notorios perjuicios a las letras⁷.

Il successo del teatro breve ha scatenato una tumultuosa polemica che nel corso degli anni ha dato vita a un manicheo e semplicistico confronto: *teatro grande* contro *teatro piccolo*, dicotomia affrontata in maniera lucida da Eusebio Blasco (1844-1903), autore di numerose opere brevi il quale sostiene, secondo la sintesi della Templado, che:

el estado de mayor o menor auge o decadencia de los teatros grandes no es consecuencia de la aparición de los chicos, sino en todo caso origen y causa de ellos, pues al no haber grandes autores teatrales como antes, escasean tanto los estrenos de éxito, que el público debe acudir para diversión y

⁵ La *cuarta de Apolo* significava il posto d'onore nella programmazione teatrale. Per permettere anche ad un pubblico meno *trasmochador* di assistere alla replica più importante, questa veniva rappresentata anche come prima sessione.

⁶ M. PILAR ESPÍN TEMPLADO, *El arte escénico*, cit., p. 825.

⁷ M. DE LA REVILLA, *La decadencia de la escena española y el deber del gobierno (1876)*, in *Obras de D. Manuel de la Revilla*, Imprenta Central a cargo de Víctor Sáiz, Madrid, 1883, p. 457.

entretenimiento a las piezas de a la real, accesibles además a todas las clases sociales⁸.

Sulla stessa linea e decisamente più esplicita è la posizione di Jacinto Benavente (1866-1954), che taccia il *teatro grande* di anacronismo in quanto incompatibile con la rapidità della vita moderna, contrariamente al *teatro chico* che «es sin duda [más] apropiado [...], por su brevedad, ya que el asunto más interesante de cualquier obra dramática cabe en un solo acto sin violencia»⁹; inoltre, secondo il drammaturgo, l'atto unico permette agli impresari di poter osare, facendo debuttare opere di autori esordienti, senza correre troppi rischi dal punto di vista economico in caso di insuccesso, atteggiamento estraneo alla politica del *género grande* di cui Benavente sottolinea la *pequeñez*.

Se quindi, salvo alcuni sostenitori, il *teatro por horas* è violentemente screditato dalla critica, parallelamente e soprattutto nella decade degli anni novanta, raggiunge la sua apoteosi e diventa il simbolo della vita culturale di Madrid, per cui secondo Ruiz Albéniz:

hubo épocas que un aristócrata no concebía el meterse en la cama sin antes haberse dado una vueltecita por Apolo, Eslava, La Zarzuela, para “ver” y “dejarse ver”, cumpliendo así con lo que vino a ser para ellos obligación ritual [...] ¹⁰.

In realtà il pubblico del *teatro por horas* è assolutamente eterogeneo e appartenente a distinte classi sociali, tale aspetto, riconducibile ai costi irrisori degli spettacoli, la flessibilità degli orari e la versatilità delle sale, è dovuto in gran parte al carattere popolare e *costumbrista* delle opere rappresentate. Tuttavia, secondo la Espín Templado:

hay que ser consciente que toda realidad, en su tratamiento artístico, por muy fidedignamente que quiera ser tratada, sufre una cierta e inevitable «estilización» o si se quiere «literaturización», que por otra parte influye a su vez en el público, es decir, en la vida real. Este influjo mutuo entre la gente

⁸ M. PILAR ESPÍN TEMPLADO, *El arte escénico*, cit., p. 827.

⁹ J. BENAVENTE, *El teatro del pueblo*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1909, pp.13-21.

¹⁰ V. RUIZ ALBÉNIZ, *Teatro Apolo: historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Prensa Castellana, Madrid, 1953, «Estampa I».

de la calle llevada a la escena y encarnada en los personajes teatrales, y el público, la gente real, que se ve a sí misma caricaturizada en las tablas fue un hecho palpable en la tremenda popularidad del género¹¹.

Tale genere, in cui confluiscono *el sainete, la revista, el juguete comico, la zarzuela, la parodia, la opereta, etc.* e che trovano nel *teatro por horas* il sistema di produzione e fruizione teatrale ideale, viene denominato *Género Chico*. Nonostante la enorme varietà di definizioni generiche, un'analisi accurata delle opere rispetto all'azione, lo spazio, il numero dei personaggi, il linguaggio, l'unità o pluralità delle scene, l'assenza o presenza dell'elemento musicale¹², ha permesso di definire gli aspetti essenziali dei sottogeneri del *Género Chico*.

Il *sainete* moderno, forte di una lunghissima tradizione, acquista alla fine dell'800 uno spiccato valore documentaristico rispetto all'epoca in cui si sviluppa e diventa espressione palpabile della società a lui contemporanea, avvalendosi di una forte intenzione etica e muovendo, in alcuni casi, tenui critiche alle falsità della morale convenzionale. Il *sainete* prevede un'azione unica che si sviluppa in una forma lineare e che si riferisce comunemente alla trama dell'intrigo amoroso. Gli spazi o luoghi dove si svolge l'azione sono essenzialmente reali ed urbani, interni ed esterni, propri della classe operaia ed artigiana. La norma generale rispetto alle tre unità drammatiche è il rispetto dell'unità d'azione e di tempo, mentre vi è una rottura frequente dell'unità di spazio. Il numero dei personaggi è molto numeroso ed oscilla in molti casi da venti a trenta, di cui la gran parte è appartenente alle classi proletarie. Per quanto riguarda il linguaggio, molti autori di *sainetes* ricorrono a dialetti regionali e ad espressioni popolari, senza però rinunciare alla stilizzazione letteraria e all'uso del verso. Nel caso in cui si tratti di *sainetes* lirici o musicali, la musica occupa esattamente una quarta parte dell'opera.

Uno degli esponenti più interessanti del *sainete* è di certo Tomás Luceño (1844-1933) il quale, accentuando l'aspetto metateatrale delle sue opere, riduce il valore moraleggiante

¹¹ M. PILAR ESPÍN TEMPLADO, *El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español*, cit., p. 107.

¹² Rispetto alla componente musicale è opportuno segnalare l'eccentrica tendenza di alcuni compositori che «siguiendo la expresión de la época, “compusieron con monstruo”, lo cual consistía en componer música sin el texto literario previo, teniendo, a posteriori, los libretistas, que ajustar la letra a los compases y resultando de esto, como es de suponer, un verdadero “monstruo literario”». Cfr. A. SAGARDÍA, *La Zarzuela y sus compositores*, Conferencias y Ensayos, Madrid, s.a.

e ne rafforza la comicità. Nei suoi *sainetes* vengono rappresentati dei quadri pittoreschi di un mondo idealizzato, in cui si mescolano realtà e fantasia attraverso ricche scelte linguistiche ed una spiccata caratterizzazione dei personaggi che si muovono all'interno di una minima azione drammatica.

Altra modalità del *Género Chico* è dato dalla *revista* i cui temi sono essenzialmente politici o comunque focalizzati sull'attualità. L'azione non si svolge in una forma lineare per cui ogni quadro o scena può presentare personaggi o una tematica distinta. Il filo conduttore dell'azione, i cui personaggi possono essere reali o allegorici, risulta essere il *pasar revista* ad un periodo di tempo preciso, ovvero commentare mode, tendenze, accadimenti o la stessa programmazione teatrale. La costante rottura delle tre unità obbliga con frequenza all'uso di titoli per orientare lo spettatore e definire i differenti quadri dell'opera che è solita terminare con un *tableau vivant*, denominato *apoteosis*.

L'emblema per eccellenza della *revista*, è senza dubbio *La Gran Via* di Felipe Pérez y González (1854-1910) musicata da Federico Chueca e Joaquin Valverde. L'opera presenta una semplice articolazione di scene in cui si commentano gli ultimi avvenimenti della Madrid del momento. All'interno di uno schema libero, la struttura episodica de *La Gran Via* presenta una forte coerenza testuale che raggiunge la satira politica e sociale senza rinunciare alla «burla descarada [y] el amoralismo popular y liberario [...]»¹³.

Rappresentata con successo non solo in Spagna, ma anche in Europa, attira l'attenzione di Friedrich Nietzsche che dopo aver assistito ad un replica a Torino, scrive:

«Una importante ampliación del concepto opereta: opereta española. He oído dos veces La Gran Vía, una calle de Madrid. Algo que no es en absoluto susceptible de importación. Para ello hay que ser un granuja y un terrible individuo de instinto, y además solemne. Un terceto de tres solemnes gigantescos canallas, es lo más fuerte que he oído y visto, incluso como música, genial, imposible de clasificar. Como ahora estoy muy enterado de Rossini, de quien conozco ya ocho óperas, he tomado para compararla la Cenerentola: es mil veces demasiado bondadosa en relación con esos españoles. El argumento mismo solo puede concebirlo un granuja redomado, mil cosas que causan el efecto de juegos de manos, tan repentinamente

¹³ M. PILAR ESPÍN TEMPLADO, *El arte escénico*, cit., p. 893.

aparece la canaille. Cuatro o cinco minutos de música que hay que oír [...].La bella Helena de Offenbach escuchada inmediatamente después palideció tristemente. Me marché. Dura una hora exacta [...]»¹⁴.

Il *juguete cómico* e il *juguete comico-lirico* si differenzia invece dalla *revista* essenzialmente per il rispetto delle tre unità drammatiche. L'azione trascorre sempre in uno spazio unico che suole essere la Madrid dell'epoca e la trama è sempre un breve intrigo amoroso, scatenato da un equivoco introdotto da un personaggio. Il linguaggio dei personaggi che variano da quattro a sei, si adegua all'ambiente che rappresenta ed oscilla dal colto al popolare.

La forma di teatro breve che, secondo numerosi critici meglio rappresenta il *Género Chico*, è sicuramente la *zarzuela chica*, considerata da molti storici, una variante della *zarzuela grande*¹⁵, con minore estensione e distinte ambizioni.

Secondo Salazar:

Quando se engrandece es comparable a la ópera, poniendo en solfa los pasajes hablados, cuando se empequeñece, se aproxima al sainete y da origen al género chico, legitimo sucesor de las pequeñas formas teatrales del XVII y XVIII, sin duda más de acuerdo con las experiencias hechas entretanto¹⁶.

Benché possa essere accomunata ad altri formati europei come il *singspiel* tedesco e la *opéra comique* francese, la zarzuela è un genere strettamente spagnolo. Si tratta di un tipo di teatro musicale in cui la parola si alterna alla musica, con frammenti cantati o esclusivamente strumentali. All'interno del *Género Chico*, la zarzuela in un atto si distingue per il suo carattere prevalentemente comico che, a seconda dei casi, si rifà

¹⁴ Lettera di F. Nietzsche a Peter Gast da Torino, domenica 16 dicembre del 1888. vid. F. NIETZSCHE, *Correspondencia*, trad. di F. GONZÁLEZ VICÉN, Aguilar, Madrid, 1989, p. 440.

¹⁵ La zarzuela è un genere lirico-drammatico spagnolo in cui si alternano parti strumentali, parti vocali e scene parlate anche se esistono eccezioni in cui queste ultime sono del tutto assenti. Il termine *zarzuela* applicato al genere musicale e teatrale, proviene dal *Palacio de la Zarzuela*, il palazzo reale spagnolo situato nelle vicinanze di Madrid, nel cui teatro, a partire dal XVII secolo, sono ospitate le prime rappresentazioni del genere. Per maggiori approfondimenti si rimanda a E. CASARES RODICIO et al., *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2 volumi, ICCMU, Madrid, 2002.

¹⁶ A. SALAZAR, *La música en España. Vol.2: Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*, Espasa Calpe, Madrid, 1972, p. 153.

all'epoca attuale o al passato, senza però alcun riferimento regionale tipico e basandosi essenzialmente sull'intrigo amoroso.

Il genere della *parodia* invece, si diffonde a partire dagli ultimi anni del secolo e ha come finalità quella di ridicolizzare le *opere grandi* o di maggiore esito, burlandosi degli aspetti più esagerati e quindi più consoni alla beffa.

In ultimo, la *opereta*, genere che emerge all'inizio del secolo con traduzioni delle operette viennesi e tedesche allora in voga ed adattata al formato dell'atto unico proprio del *Género Chico*. Si tratta di un genere che affronta temi internazionali ed esotici attraverso l'utilizzo di ricche e vistose scenografie. Simbolo del cosmopolitismo, la *opereta* mantiene un certa continuità fino agli anni posteriori all'apogeo del *Género Chico* che, a partire dalla seconda decade del XX secolo, inizia ad essere sostituito dal termine *variedades* o *Género ínfimo*¹⁷.

Nonostante l'ulteriore definizione screditante, data all'ultima variante del *género chico*, posizione rifiutata peraltro da diversi studiosi¹⁸, è possibile affermare che il XX secolo assume la piena consapevolezza di un modello di teatro breve che, al seguito di numerose trasformazioni, si è imposto in una forma quasi totalizzante nella scena spagnola. Prendendo in prestito la posizione di Boris Tomachevski in *Teoría de la Literatura*:

Esto nos confirma que un género literario [y dramático] vive y se desarrolla y que la causa que un su día originó dicho genero puede muy bien desaparecer, y sus características modificarse experimentando una evolución o incluso una brusca revolución, y, a pesar de ello, el género sigue viviendo

¹⁷ El *Género Ínfimo* è tradizionalmente considerato un prodotto di importazione francese, il cui elemento essenziale è la canzone unipersonale, conosciuta con il nome di *couplet* o per la sua versione ispanizzata *cuplé* e che il teatro breve spagnolo inizia ad assimilare alla fine del XIX secolo. Secondo Salaün: «El espectáculo que se ofrecía [...] era una folla barroca, donde “la estrella” suele ser una “cancionista”, precedida de una bailarina, y el resto de atracciones se compone de ilusionistas, malabaristas, hipnotizadores, domadores de animales variados, cómicos, “cuadros plásticos”». Pertanto, secondo il critico: «La denominación “género ínfimo” si se quiere interpretar positivamente [...] es el resultado de la evolución lógica del “género chico” en el sentido de un acortamiento de la “unidad cultural”. El “cuplé” ofrece en unos pocos minutos un acto de “zarzuela” a pequeña escala, reduciéndolo a “lo esencial”». Cfr. S. SALAÜN, *El género ínfimo: Mini-culture et culture de masses*, in «Bulletin Hispanique», Tomo 91, 1 (1989).

¹⁸ Secondo Ramón Martínez: «Nosotros [...] denominamos [este tipo de espectáculo] teatro de variedades, y no géneros ínfimos, por ser este “ínfimo” un adjetivo que desmerece un tipo de teatro que en ocasiones, presentó mayor calidad que el teatro “grande”». R. MARTINEZ, *Los géneros ínfimos y el teatro de variedades* in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Verbuert, 2008, p.1068.

«genéticamente», o sea, en virtud de una orientación natural de la costumbre que lleva las nuevas obras a agregarse a los géneros ya existentes¹⁹.

Agli albori del nuovo secolo, la formula del *género chico* viene presto sostituita da nuovi paradigmi che, superate le rigorose esigenze della rappresentazione commerciale, cercano nella brevità, o meglio nell'atto unico, un'intenzione critica più incisiva ed una maggiore ambizione estetica, muovendosi definitivamente verso una sperimentazione tematica e formale attraverso cui esplorare molteplici significati e nuove possibilità.

¹⁹ B. TOMACHEVSKI, *Los géneros literarios* in *Teoría de la Literatura*, Akal, Madrid, 1982, p. 212.

1.3 L'atto unico come consolidazione del genere breve nel teatro spagnolo

Negli anni che segnano il passaggio tra fine Ottocento ed inizio Novecento, epoca in cui si consolida l'estetica *fin de siècle* ed in particolar modo il movimento simbolista, espressione di una *réaction idéaliste* rispetto al positivismo¹, il teatro spagnolo si posiziona in modo problematico all'interno del panorama teatrale europeo.

Le Avanguardie Storiche che di lì a poco inaugureranno un processo di rifondazione del linguaggio teatrale rappresentano un territorio critico² e non del tutto accessibile per gli intellettuali spagnoli che, consci della propria marginalità, assorbono le influenze di un processo di innovazione culturale già storicamente costituito all'estero.

Secondo la studiosa Margherita Bernard:

Se si considera l'Avanguardia artistica e letteraria come l'ultimo segmento del processo evolutivo della Modernità, il contesto spagnolo –sia esaminato dal punto di vista socio-politico ed economico che culturale- pone dei problemi non indifferenti, in quanto la conquista di quella modernità contro la quale il radicalismo avanguardista si sarebbe scagliato nei paesi europei culla dei principali movimenti – Germania, Italia, Francia – era ben lungi da essere una realtà. La particolare situazione della Spagna, che aveva affrontato il nuovo secolo ferita nell'orgoglio nazionale, impoverita da una gestione miope dell'economia e gravemente arretrata nel processo di sviluppo di una moderna economia capitalista, creava un terreno di coltura particolarmente propizio a contraddizioni ma anche a feconde complessità. I giovani intellettuali spagnoli, che si sentivano oppressi da una vita culturale di stampo pesantemente tradizionale e conservatore, erano quanto mai attenti e ricettivi rispetto alle ventate di aria fresca che giungevano dalle capitali europee: la percezione di una propria marginalità, in una prima fase, spinse come una molla molti talenti iberici a cercare al di là delle frontiere – anche fisicamente attraverso l'espatrio - gli stimoli che permettessero loro l'esplorazione di

¹ Cfr., D. KNOWLES, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Droz, Paris, 1934.

² Cfr., M. REBOLLO CALZADA, *La crisis teatral de los años veinte en España*, in «Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies», 20 (2004), pp. 55-68.

nuove modalità espressive³.

Alla prospettiva di ri-teatralizzazione dell'evento teatrale, la Spagna risponde con una sorta di simbolismo indigeno che se da un lato emula le esperienze dei rinnovatori europei, dall'altro cavalca il successo del *teatro por horas* e il *género chico* reinterpretando il formato dell'atto unico in una chiave nuova.

A fronte dell'invisibilità sofferta dal teatro spagnolo nel contesto avanguardistico europeo, la cosciente e consolidata pratica della brevità drammatica, diventa una *possibilità di salvataggio*, come la definirebbe Szondi, e strumento di rinnovamento delle forme tradizionali.

A differenza degli autori drammatici come Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Hofmannsthal, Wedekind che a partire del 1880 si dedicano all'atto unico spinti dal «tentativo di salvare [...] lo stile “drammatico” come stile della tensione rivolto al futuro»⁴, i drammaturghi spagnoli si avvalgono del *hecho diferencial*⁵ proprio della tradizione drammatica breve di cui sono eredi, per dotarla di nuovi significati.

Nello specifico spagnolo, la drammaturgia breve del Novecento, acquista una consapevolezza tematica e formale che permette di rinnovare i caratteri farseschi del teatro breve del passato attuando una «formalización heteróclita de la pieza breve que propicia una muy compleja tipología»⁶.

L'antica formula del teatro breve comico, in effetti, viene sostituita da nuovi paradigmi che, senza rinunciare al carattere umoristico, ambiscono a nuove dimensioni estetiche più conformi alle esigenze di rinnovamento del fatto teatrale, per cui, secondo Rasilla Pérez:

Los títeres, los muñecos, los autómatas o las réplicas, los seres deformados,
los animales con rasgos antropomórficos, los monstruos o las máscaras
constituían un filón inagotable para la creación de los personajes que

³ M. BERNARD, *Tra avanguardia e tradizione: il teatro spagnolo degli anni venti e trenta*, in *Il tradimento del bello. Le trasfigurazioni tra avanguardia e post-modernità*, Edizione di E. Agazzi e M. Lorandi, Bruno Mondadori, Milano, 2007, p. 49.

⁴ P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 74.

⁵ Riferendosi al *género chico* in generale, Torrente Ballester afferma: «El sainete del siglo XIX había cultivado el *hecho diferencial*: se nutría de la vida popular, no en lo que esta tenía de común y semejante en toda España, sino en lo que tenía de diferente.» G. TORRENTE BALLESTER, *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1957, p. 34.

⁶ E. PÉREZ RASILLA, *La Teoría dramática* in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., p. 971.

sustituyesen a los modelos humanos tomados de la realidad, a las recreaciones e introspecciones psicologistas o a los estereotipos del teatro castizo [...]. La acentuación de la teatralidad, frente a la pretensión de la ilusión de la realidad, recalca precisamente esa posibilidad de transformación del mundo y presentaba una percepción dinámica e inquietante de la Historia [...]. Se abría una nueva vía dramática para interpretar, y modificar, el mundo circundante y el teatro breve ha seguido explorándola hasta nuestros días⁷.

Questa condizione marcatamente teatrale dello spettacolo si caratterizza attraverso procedimenti diversi, come l'utilizzo di un narratore o un intermediario tra i personaggi ed il pubblico, l'introduzione di elementi metateatrali e corali, l'uso di una composizione propensa all'immaginazione, al sogno e al carnevale. Parallelamente la costruzione dei personaggi si rifà a motivi folclorici o mitologici fino a raggiungere la stilizzazione caricaturale di archetipi o figure mostruose, deformate che, in alcuni casi, assumono le sembianze di animali con tratti antropomorfici. Il tempo in cui si realizza l'azione si mostra frequentemente irricognoscibile e dilatato per cui è solito l'uso di tagli, ellissi, sviluppi temporali circolari o a spirale, etc. Il linguaggio è abitualmente elaborato, combinando l'eredità gergale del *sainete* con virtuosismi verbali e lirici che producono un interessante contrasto tra diversi registri linguistici. A differenza del *sainete* tradizionale, la farsa moderna, si mostra anticonformista e critica, irriverente rispetto ai valori sociali, provocativa e versatile, al punto da adattarsi ad esigenze e paradigmi scenici distinti. A tal proposito è utile soffermarsi sulla proposta di categorizzazione suggerita da Rasilla che individua diverse tipologie di farsa del Novecento spagnolo⁸. Benché si tratti di un'ipotesi di analisi aperta che assume l'evidente difficoltà di classificare opere che, in molti casi, si situano in un *terreno fronterizo*, risulta ad ogni modo interessante comprendere le linee tematiche e formali che caratterizzano il teatro breve in Spagna durante il XX secolo.

La *farsa cómica grotesca* rappresenta il modello dominante i cui caratteri specifici possono identificarsi in un humor incisivo e mordace ed una caratterizzazione deformata dei personaggi che si accentua con sfrenate e talvolta brusche azioni corporali. La farsa

⁷ *Ivi*, pp. 976- 977.

⁸ *Ivi*, p. 978.

grottesca assume in alcuni casi i caratteri della cerimonia buffa, la trasgressione festiva o la parodia del rito serio, utilizzando frequentemente tratti di violenza, crudeltà e dismisura. In un territorio contiguo alla farsa comica grottesca si situa un modello di difficile denominazione che combina i tratti della farsa con una *experimentación formal fuertemente intelectualizada* che pur avvalendosi di una dimensione comica, non rinuncia alla carica ideologica e critica e a un discorso intellettuale elaborato. Il desiderio di sperimentazione formale conduce in molte occasioni all'utilizzo di escamotage come la lezione fasulla, la narrazione diretta al pubblico, il falso monologo, la parodia, etc. Nel linguaggio predominano l'ordine e la precisione linguistica, in cui non mancano giochi di parole, sottigliezze verbali, citazioni esplicite o implicite. L'azione fisica si acquieta e si addentra in una precisa codificazione e stilizzazione dei movimenti.

I personaggi sperimentano una predisposizione verso la trasformazione esterna ed interna: cambi di costume, di sembianze fisiche, di sentimenti e condizioni, attraverso cui si rendono inaccessibili e sfuggenti per lo spettatore. L'uso del tempo e dello spazio tende all'indeterminazione o a riferimenti di carattere evocativo, simbolico o metateatrale e metaletterario. Altra variante della farsa precedentemente descritta, accentua maggiormente un'estetica espressionista che attraverso l'uso della parabola e dell'allegoria, mostra un certa propensione verso un'indole combattiva e di denuncia. Tale modalità propone l'immagine di un individuo oppresso ed alienato, vittima di un sistema irrazionale ed al contempo inaccessibile verso cui il drammaturgo riserva una certa distanza, lasciando il personaggio di fronte alla sua umiliazione o distruzione. Non c'è spazio per l'introspezione psicologica per cui l'identità personale si limita alla funzione sociale che le viene assegnata; spesso il protagonista non ha un nome proprio ma viene sostituito da riferimenti generici, astrazioni o formule. La rappresentazione dello spazio è decisamente simbolica ed è spesso caratterizzata dalla presenza di oggetti, fantocci, marionette che minacciando di occupare l'intera scena, la trasformano in un luogo ostile, inaccessibile ed opprimente.

La *farsa erótica religiosa o pseudo religiosa*, si caratterizza per la presenza di tematiche relazionate con l'eroticismo, la morte ed una religiosità eterodossa, talvolta sacrilega e blasfema. L'aspetto formale rimanda in alcuni casi alla struttura del rito che si manifesta nel suo carattere denso di crudeltà, sarcasmo, violenza o perversione. La storia si situa in un ambito atemporale con contorni imprecisi mentre lo spazio ricorre a universi

esotici, onirici, magici, sfiorando l'ultraterreno ed il mitologico. Il linguaggio, dotato di ricchezza lessicale e differenti registri, ammette una certa predisposizione al tono arcaicizzante e la solennità senza rinunciare alla distorsione violenta delle varianti dialettali e gergali.

Nella linea che separa la farsa dal *sainete* è possibile riscontrare un altro modello di teatro breve, caratterizzato da una forte indole tragicomica e un *humor agridulce*. Tale paradigma può essere letto come una depurazione formale del *sainete* classico, per cui, se da un lato ne condivide l'eredità tragicomica generata dalla tradizione culturale spagnola, dall'altro preferisce alla comicità pungente, una sorta di ri-umanizzazione del personaggio ed empatia con il pubblico.

Lontana dal carattere farsesco è invece una peculiare tipologia di teatro breve che può essere interpretata come passaggio del modello dell'alta commedia al teatro breve. L'azione di tali opere si svolge nel tempo presente e in spazi concreti e riconoscibili dallo spettatore, associati principalmente ad alte classi sociali, aristocrazia o alta borghesia. L'intenzione del commediografo oscilla tra un atteggiamento di satira e burla rispetto alla condotta dei personaggi e la loro esaltazione, mostrando un certa nostalgia rispetto al modello di vita che rappresentano.

In linea diametralmente opposta, data la situazione d'emergenza degli anni della Guerra Civile in Spagna⁹, il teatro breve diventa uno strumento consono alle esigenze di un teatro politico e di propaganda che se in alcuni casi utilizza la farsa per ridicolizzare il nemico ed elevare la morale, in altri, rifiuta drasticamente la comicità ed opta per tematiche realistiche inclini ad una funzione didattica e a una missione proselitista. Non mancano quindi toni solenni e quasi apocalittici, diatribe, imperativi perentori, discorsi veementi. In alcuni casi si avverte un'influenza propriamente brechtiana per quanto riguarda l'uso di un narratore che inquadra e situa la storia e l'impiego della parola con una chiara intenzionalità didattica e politica.

Un'altra tipologia ancora più lontana, a priori, dai codici che caratterizzano il teatro breve, si riferisce a quelle opere che rinunciano radicalmente alla comicità e si incamminano verso tematiche religiose ed esistenziali attraverso cui muovono appelli morali allo spettatore o invitano ad una meditazione personale sul senso dell'esistenza

⁹ Cfr., M. MARTÍN GIJÓN, *El teatro durante la Guerra Civil Española en el frente y la retaguardia de la zona republicana*, in «Lectura y signo: revista de literatura», 6, 1, (2011), pp. 263-274.

individuale e collettiva in un contesto storico preciso. I testi si approssimano ad estetiche simboliste ed espressioniste in cui si avverte una profonda inclinazione verso l'inquietudine metafisica e l'anelito di trascendenza.

Dinanzi a questo complesso ed eterogeneo panorama tematico e formale, si inseriscono in modo trasversale e mai univoco, i lavori di numerosi drammaturghi che nel formato breve, atto unico o in alcuni casi, *mini-piezas*, trovano la dimensione ideale per rispondere alle esigenze del tempo in cui vivono. Benché risulti ancora problematico fissare tassativamente i limiti *entre lo que es y no es teatro breve*, data la flessibilità della durata temporale dell'atto unico e la tendenza a combinare generi e forme teatrali e parateatrali, è certo affermare che lo sviluppo del teatro breve spagnolo del '900 avviene, come sottolinea Rasilla:

[...] bien en el marco de una situación excepcional o de urgencia o viene en el entorno de teatro de cámara, universitario, alternativo [...], bien como ejercicio de trabajo actoral de un solo interprete o de una compañía con características muy definidas. Por lo demás, la escritura de la pieza breve constituye para los dramaturgos ocasión de ejercicio literario, cuyo fin inmediato no es necesariamente el escenario, sino la publicación destinada al lector común o especializado, o su uso como material de trabajo, bien para la docencia a través de cursos, talleres, seminarios, etc., bien como parte de un proceso de construcción de obras extensas o de ciclos diversos¹⁰.

Parallelamente è importante sottolineare che il Novecento spagnolo rivendica il teatro breve come espressione drammatica equiparabile in qualità e prestigio alla *obra extensa*, dato che implica, da parte dei drammaturghi, una necessità di rigore nella scrittura ed una responsabilità etica ed estetica conforme a tale esigenza. Tra i vari esponenti della drammaturgia breve del ventesimo secolo è fondamentale riportare il contributo di quegli autori che, con motivazioni totalmente distinte, hanno contribuito all'evoluzione del genere.

Tra gli eredi del *Género Chico* che mantengono viva, a cavallo dei secoli, la tradizione

¹⁰ E. PÉREZ RASILLA, *La Teoría dramática*, cit., p. 970.

sainetesca, è doveroso menzionare Carlos Arniches¹¹ (1866 – 1943) e gli Álvarez Quintero. Al primo si deve il merito di aver delimitato *un antes e un después* nella lunga evoluzione *sainete*; attento osservatore della società a lui contemporanea e prolifico creatore, Arniches si distingue per un originale uso del linguaggio che Senabre definisce «dislocación expresiva»¹², ovvero un procedimento che consiste nella deformazione intenzionale di vocaboli ed espressioni con fini umoristici. Secondo il critico si tratta infatti di:

hacer hablar a los personajes como si fueran gente populares, pero para ello se requiere subentender previamente un determinado módulo de popularismo muy lejano de la realidad. [...] Arniches [...] crea su propio sistema jergal y, para no desconectarlo de lo verosímil, le añade giros, vocablos o expresiones efectivamente populares¹³.

A tale scelta stilistica, va aggiunta una marcata tendenza alla coesione drammatica, dovuta all'introduzione di «un rudimento de caracteres» che conferisce «a los afectos una función activa sobre la marcha de la obra, de donde nació necesariamente un conflicto dramático, aunque en pequeño; una acción patética, amalgamada con la acción cómica»¹⁴. Tra i grandi rinnovatori del *Género Chico* è doveroso ricordare i fratelli Álvarez Quintero¹⁵, la cui immane produzione denota una spiccata padronanza del *oficio* e il cui contributo rivela «una nota nueva, rica, original, fresca espontánea, graciosa y sencilla: muy española, de un realismo poético e sin mezcla de afectación ni de atrevimientos inmorales»¹⁶. Benché la produzione quinteriana possa essere letta come prodotto di un teatro di consumo, costruita a partire da formule prive di variazioni, inclini ad un realismo naturalista ingenuo e mai critico – oggetto di sdegno di numerosi intellettuali dell'epoca che in alcuni casi ne promuovono il *fusilamiento* letterario¹⁷ – non si può negare il

¹¹ Cfr. C. ARNICHES, *Teatro*, Taurus, Madrid, 1967.

¹² R. SENABRE, *Creación y deformación en la lengua de Arniches* in C. ARNICHES, *Teatro*, cit., p. 266.

¹³ *Ivi*, p. 269.

¹⁴ R. PÉREZ DE AYALA, *Las máscaras*, in *Obras completas*, III, Aguilar, Madrid, 2. Ed., 1966, p.505.

¹⁵ Serafín y Joaquín ÁLVAREZ QUINTERO, *Obras completas*, 7 vols, Espasa-Calpe, Madrid, 1947-1949.

¹⁶ M. DE PACO, *Introducción* in Serafín y Joaquín ÁLVAREZ QUINTERO, *El ojito derecho. Amores y amoríos. Malvaloca*, Castalia, Madrid, 2007, p. 26.

¹⁷ Nei confronti dei fratelli Álvarez Quintero, Valle-Inclán afferma: «Yo soy siempre un joven revolucionario, y poniéndose a decir la verdad, quisiera que toda reforma en el teatro comenzara por el fusilamiento de los Quintero». Questa affermazione è contenuta in una lettera del 1922 a Cipriano de Rivas

predominio quasi assoluto dei due autori nella scena spagnola di inizio secolo.

Secondo la lettura di Ruiz Ramón:

Visión sentimental de la realidad humana, acriticismo, visión pintoresca, atención al detalle típico y al hecho diferencial, evasión de lo conflictivo, moral optimista y superficial que deshecha cuanto no es amable o simpático, voluntaria ceguera a cualquier tensión de carácter social, “cliché” costumbrista color de rosa [...]. Frente a estos elementos juzgados negativos en la dramaturgia quinteriana, se predicán con igual constancia otros valorados positivamente, que pueden reducirse a dos fundamentales: gracia y gracejos del diálogo y de las situaciones y maestría técnica en la construcción de la pieza teatral¹⁸.

Come nel caso di Arniches, gli Álvarez Quintero depurano il *sainete* di fine secolo e lo rinnovano, secondo la propria cifra espressiva, sostituendo il meccanismo della comicità grottesca con un quadro limpido dei costumi andalusi.

La dimensione di certo più interessante che acquisisce il teatro breve spagnolo agli inizi del '900 si rifà alla matrice propriamente simbolista, risultato dell'interazione tra linguaggio teatrale e genere poetico, a cui va aggiunta la significativa influenza dell'opera maeterlinckiana¹⁹. Rispetto alla produzione di opere che integrano, secondo Salinas, «el signo lírico»²⁰, viene adottato il termine *teatro para lectura*, ovvero un tipo di *short lyrical drama*²¹ che, sfuggendo alla messa in scena, si *inscena*

Cherif. Cito da J. A SÁNCHEZ, ed., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid 1999, p. 430.

¹⁸ F.RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX*, cit., p. 51.

¹⁹ Si veda il contributo di J. CUESTA GUADAÑO, *Forms of Short Modernist-Symbolist Theatre in Spain*, in «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies», vol. 1, 2 (2015), pp. 27-49, <http://www.skenejournal.it/index.php/JTDS/article/view/39> [ultimo accesso: 18-9-2017].

²⁰ Secondo Pedro Salinas: «[...] el signo del siglo XX es el signo lírico; los autores más importantes de ese período adoptan una actitud de lirismo radical al tratar los temas literarios. Ese lirismo básico, esencial (lirismo no de letra, sino del espíritu), se manifiesta en variadas formas, a veces en las menos esperadas y él es el que vierte sobre novela, ensayo, teatro, esa ardiente tonalidad poética que percibimos en la mayoría de las obras importantes de nuestros días.» P. SALINAS, *El signo de la literatura española del siglo XX*, in Idem, *Literatura española. Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2001. p. 35.

²¹ Nell'articolo precedentemente citato, Cuesta Guadaño sostiene: «Short “lyrical drama” redefines the traditional elements of drama with the intention of transferring the mechanisms of poetic discourse to the theatre whilst, at the same time, exploring the dramatic potential of poetry. Often defined as ‘static’, this theatre suggests a particular état d’âme or state of consciousness rather than a familiar dramatic plot, as the genre itself gives rise to a theatrical poetics which replaces the category of action with the one of dramatic

nell'immaginazione del lettore-spettatore.

Il primo esempio di assimilazione dell'estetica simbolista è dato dal *Teatro fantástico* (1892) di Jacinto Benavente (1866-1954) che rappresenta un tentativo acrobatico di collocare le basi del modernismo spagnolo tra le forme brevi del *Siglo de Oro* e i modelli di rinnovamento teatrale che parallelamente si stanno sperimentando nell'Europa dell'epoca. Il teatro breve di Benavente assorbe le influenze della Commedia dell'Arte italiana, la pantomima francese, le sperimentazioni farsesche di Alfred Jarry e il rimando a fantocci²² e marionette, propri dell'estetica craighiana al punto da essere considerato «la más temprana y la más explícita tentativa de teatro simbolista o por lo menos no realista en España»²³.

Sulla scia del *Teatro Fantástico* benaventino, si collocano i *Diálogos fantásticos* (1899) e il *Teatro de ensueño* (1905) di Gregorio Martínez Sierra (1881 – 1947) e sua moglie, che sperimentano una sorta di ibridazione di generi, tra la narrativa, la poesia e la scrittura drammatica.

Nel caso dell'opera *Teatro de ensueño*, composta da quattro testi brevi, si nota un chiara influenza dell'universo maeterlinckiano²⁴, non solo per la sua condizione di fabula simbolica, in cui figurano idee basiche come La Morte, L'Amore, La Poesia, ma anche dalla costante dicotomia realtà-sogno. La scena è concepita come un territorio di corrispondenze sinestetiche in cui i personaggi si muovono come elemento aggiunto nel

situation. The dramatis personae are indeed the personification of ideas and feelings transmitted not only through words but also through gestures and pantomime, foregrounded either by the staging (set, lighting, etc.) itself or by the systematic use of a series of rhetorical artifices. J. CUESTA GUADAÑO, *Forms of Short Modernist-Symbolist Theatre in Spain*, cit., p. 31.

²² Rispetto alla breve opera beneventina *El incanto de una hora*, Emilio Peral Vega riporta: [...] dos figurillas de porcelana, Marveilleuse e Incroyable, nacen súbitamente a la vida, lo que permite a Benavente, desde el distanciamiento que otorga la entidad de sus personajes, lanzar una mirada ácida contra lo anodino de la existencia humana [...]. E. PERAL VEGA, *Del Modernismo a la Guerra Civil. Benavente* in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., p. 1077.

²³ S. SALAÜN, *Introducción*, in G. MARTÍNEZ SIERRA, *Teatro de ensueño. La intrusa*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 54.

²⁴ A proposito delle ragioni per cui Maeterlinck diventa un modello estetico per i simbolisti spagnoli, Rubio Jiménez afferma: «Sin extremar sus planteamientos como Mallarmé, su originalidad radicaba en unir las reacciones de los personajes, su drama interior, a los fenómenos naturales exteriores. Suprimía el decorado descriptivo (vieja aspiración de Banville) y renunciaba a cualquier análisis psicológico sistemático, sustituyéndolo por una sugerencia continuamente cambiante. Buscaba transmitir la interdependencia existente entre los fenómenos físicos y los espirituales. Voces y silencio, estatismo y movimiento, se combinaban de manera extraña. Sus personajes trataban de penetrar el misterio de la realidad, de percibir sus voces más profundas (recuérdese Baudelaire), una realidad enigmática y angustiosa a fuerza de ser hermética. El fatalismo maeterlinckiano impresionó a los simbolistas y generó toda una literatura derivada de sus cánones.» J. RUBIO JIMÉNEZ, *El teatro poético. Del Modernismo a las Vanguardias*, Universidad de Murcia, Murcia, 1993, p. 106.

quadro costruito dall'autore e per cui l'attore si dissolve in una costruzione scenografica di stampo basicamente impressionista.

Secondo Salaün, «este libro ofrece un terreno privilegiado para “observar”, muy concretamente, la penetración de las corrientes modernas en España, la relación – estrechísima – del Modernismo con el Simbolismo europeo y cómo funciona el proceso de europeización de la cultura y del arte»²⁵.

Benché si tratti di un ridotto contributo, è opportuno segnalare le cinque *piezas breves* firmate da Valle-Inclán (1866-1936) che compongono il *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1972), una sorta di *polittico* dei vizi che governano i rapporti umani.

Secondo Margherita Bernard:

Il drammaturgo, [...] ferito dalla mediocrità etica, spirituale e artistica del mondo moderno – e in particolare di quello spagnolo – osserva la realtà con sarcasmo e amarezza riproducendola attraverso la deformazione grottesca. Egli stesso teorizza che solo attraverso uno stravolgimento delle forme nel senso di una stilizzazione distorta si può rendere l'immagine di una società assurda e deprecabile. I suoi testi teatrali applicano un'ottica di degradazione – personaggi disumanizzati, resi simili a animali, fantocci o marionette – che rende visibile attraverso una metodica inversione di valori quanto ci sia di falso, ingiusto, meschino e inautentico nell'essere umano e nelle istituzioni. [...] Lo scrittore definisce il suo approccio alla scena teorizzando la necessità di adottare un punto di vista demiurgico: l'autore si colloca rispetto ai suoi personaggi come se li osservasse dall'alto e la distanza determina una visione impietosa, disumanizzata, straniante. I suoi testi sono al tempo stesso tragedie e farse nelle quali azioni e personaggi vengono visti come attraverso uno specchio deformante. Il linguaggio, volutamente disarmonico e dissonante, il dinamismo dei cambiamenti di scena, la gestualità rigida dei personaggi – simili a burattini – producono, insieme all'uso della parodia feroce e dell'umor nero, un'impressione di totale straniamento²⁶.

²⁵ S. SALAÜN, *Introducción*, cit., p. 13.

²⁶ M. BERNARD, *Tra avanguardia e tradizione: il teatro spagnolo degli anni venti e trenta*, cit., p. 58.

Il quadro offerto dalla studiosa permette di comprendere in maniera più profonda le motivazioni etiche ed estetiche di Valle-Inclán che sono riscontrabili anche nel suo teatro breve in cui l'uso di marionette o la stilizzazione dei personaggi attraverso silhouettes ed ombre²⁷ esprimono in maniera incisiva il concetto per cui «el autor se eleva a la dignidad de demiurgo, mientras el personaje es degradado a la condición de fante»²⁸.

Particolarmente interessante è il contributo di Federico García Lorca (1898-1936) che costituisce l'esempio più compiuto del recupero delle forme brevi tradizionali in una chiave avanguardista. Le opere giovanili di Lorca presentano un chiaro rimando alla poetica maeterlinckiana in particolare per quella tendenza al teatro antirealista che prescindendo dalle circostanze reali, ambisce all'universo delle sensazioni in cui la parola viene relegata ad una condizione secondaria, a favore del potere evocativo del silenzio. Tali principi estetici sono supportati anche nel carattere dei suoi personaggi, «meras sombras (*Sombras*), cuando no voces sin soporte corpóreo (*Comedieta ideal y Teatro de almas*), angelotes de cartón piedra (*Jehová*) o seres feéricos de sabor shakespeariano (*Comedieta Ideal y Comedia de la Carboneria*)»²⁹. Affascinato dalla tradizione marionettistica andalusa e dalla Commedia dell'Arte italiana, Lorca riesce a fondere modernità e tradizione grazie ad una particolare sensibilità verso le nuove tecniche espressive e attraverso la personale conoscenza della pratica scenica³⁰.

Il teatro breve di Rafael Alberti³¹ (1902-1999) si caratterizza invece, per una curiosa mescolanza di generi che combina elementi avanguardistici, folclorici e politici, tra cui la farsa, il teatro di marionette e la poesia, rigorosamente intrisi di un carattere ribelle, sia dal punto di vista stilistico che ideologico. Particolarmente affascinato dalla cultura

²⁷ Peral Vega analizza dettagliatamente la drammaturgia breve di Valle-Inclán e riporta: «*La rosa de papel y La Cabeza del Bautista* comparten el subtítulo de “melodramas para marionetas”, un órdago más de Valle, que apuesta por un subgénero no canónico, protagonizado además por peleles, lo que, a su vez, le otorga una capacidad de distanciamiento aún mayor respecto de sus criaturas. [...] *Ligazón y Sacrilégio* llevan como subtítulo “autos para siluetas”, lo que nos sitúa, una vez más, en el marco del expresionismo, pues los personajes no son sino sombras iluminadas de soslayo por focos intensos de luz que incrementan su dimensión irreal [...]. E. PERAL VEGA, *Del Modernismo a la Guerra Civil. Valle-Inclán* in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., pp. 1090-1091.

²⁸ M. AZNAR SOLER, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907- 1936)*, Cop d'Idees/ Taller d'Investigacions Valleinclanianas, Barcelona, 1992, p. 97.

²⁹ E. PERAL VEGA, *Del Modernismo a la Guerra Civil. Valle-Inclán*, cit., p. 1096.

³⁰ Cfr. M. BERNARD, *Tra avanguardia e tradizione: il teatro spagnolo degli anni venti e trenta*, cit.

³¹ In realtà la prima opera di teatro breve di Alberti di cui si è a conoscenza è un'opera incompleta *La Pájara Pinta*, sottotitolata *Guirigay lírico-bufo-bailable, en un prólogo y tres actos*, (1925-1926) della quale è stato pubblicato solo un lungo “Prólogo” e il primo dei tre atti. Per maggiori approfondimenti si veda R. ALBERTI, *Lope de Vega y la poesía contemporánea*, seguito da *La Pájara pinta* [Prologo di R. MARRAST], Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, Paris, 1964.

popolare e sperimentale, Alberti opta per un teatro totalizzante per cui gli effetti ritmici e visuali creano una scena ibrida in cui si alternano tradizione (teatro di marionette e commedia dell'arte) e modernità (teatro "agit-prop" e lo straniamento epico).

Max Aub³² (1903-1972), autore naturalizzato spagnolo, costituisce un caso eccezionale nel teatro iberico contemporaneo per la vasta produzione di opere in un atto che nella maggior parte dei casi sono cosiddette *monosituazionali*, ovvero dotate di una situazione unica che rappresenta il nodo strutturale della pièce. A tal proposito, Ricardo Doménech precisa:

El autor presenta una situación, habitualmente una situación límite, y al final esa situación se rompe [...] mediante la aparición de factores ajenos a los personajes centrales unas veces; mediante una determinada decisión de esos personajes – una toma de conciencia, una claudicación, etc., - otras. Sea como fuere, la situación se rompe, y frecuentemente de manera espectacular³³.

In relazione alla produzione in un atto è possibile suddividere l'opera drammatica di Aub in tre epoche che constano della fase di *aprendizaje*, di stampo avanguardista, in cui il drammaturgo si rifà all'uso della farsa, il personaggio-fantoccio e la problematica dell'identità; la fase di *circunstancia*, che coincide con gli anni della Guerra Civile e la fase di *madurez*, che coincide con gli anni dell'esilio e del soggiorno in Messico, durante i quali l'autore accentua la propria indole politica e di impegno attraverso temi che vertono sulla libertà, l'oppressione, la guerra ed il ritorno dall'esilio.

Uno dei referenti imprescindibili della brevità drammatica e letteraria è senza dubbio Ramón Gómez de la Serna³⁴ (1888-1963).

³² Per maggiori approfondimenti sul teatro di Max Aub, si segnalano: I. SODEVILA, *El español Max Aub*, in «La Torre», 33 (1961), pp. 103-120. R. DOMÉNECH, *Piezas en un acto de Max Aub*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 150 (1962), pp. 417-418.

³³ R. DOMÉNECH, *Introducción al teatro de Max Aub*, in M. AUB, *Morir por cerrar los ojos*, Ayma, Barcelona, 1967, p.52.

³⁴ Per quanto riguarda l'attività letteraria, Gómez de la Serna è particolarmente riconosciuto per un genere da egli stesso coniato, ovvero la *Greguería*. Si tratta di una breve composizione in prosa (generalmente composta da una sola frase) che esprime in una forma acuta e originale, riflessioni filosofiche, umoristiche, pragmatiche e/o poetiche. L'autore definisce la *greguería* come "metáfora+humor", il cui obiettivo è screditare il codice letterario tradizionale, suggerendo altri tipi di connessioni più creative e sorprendenti. L'immagine su cui si basa questo particolarissimo genere breve, può emergere di forma spontanea purché la sua formulazione linguistica sia elaborata, sintetica ed ingegnosa. Si veda R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Total de greguerías*, Aguilar, Madrid, 1955.

Traduttore del *Manifesto futurista*³⁵ e direttore della rivista «Prometeo», l'ecclettico drammaturgo e scrittore propone «un drama abierto que plante nuevos caminos, sin desecar la vida toda; un drama que [...] no se justifique a sí mismo, sino que al contrario, sirva de mediador entre autor y público; un drama de ideas, en fin que tenga el la contradicción su verdadero eje»³⁶. L'idea básica che sottende la produzione di Gómez de la Serna, riguarda la ricerca di un'autenticità dinanzi alle convenzioni stabilite, non solo come espressione di una vitalità lontana da implicazioni morali ma anche come impulso biologico ed erotico, unica forma lodevole con cui affrontare l'esistenza³⁷.

Con l'obiettivo di uniformare la pluralità di proposte teatrali che sopravvivono alla Guerra Civile, la dittatura imposta nel 1939 obbliga la maggior parte degli autori teatrali alla censura, l'esilio e la clandestinità. Dinanzi alle forme autorizzate del teatro commerciale della post-guerra spagnola, la produzione di teatro sperimentale si vede relegata ad un circuito ristretto, sommerso, in alcuni casi totalmente privato e con un pubblico minoritario. Uno dei pilastri chiave per la storiografia teatrale dell'epoca è la funzione di protesta che acquisisce il teatro breve, strumento efficace per esprimere l'influenza rivoluzionaria dei movimenti europei di cui i drammaturghi spagnoli si fanno portavoce, e una determinata tendenza alla denuncia rispetto all'epoca di repressione.

Secondo Raquel García Pascual:

Una mirada a su producción dramática nos revela en qué medida las piezas de reducidas dimensiones, con su peculiar mordacidad, colaboraron en la transformación de la escena del periodo, ya que, en gran parte, tuvieron en sus manos el poder de condensar las sugerencias de reforma y pudieron denunciar a través de la burla y de su atención al personaje que la dramaturgia de prestigio tenía por «marginado»³⁸.

³⁵ Nel 1909, Gómez de la Serna traduce e pubblica sulla rivista «Prometeo», il Manifesto futurista di Marinetti, a cui seguirà nel 1910 un testo espressamente composto da Marinetti per gli spagnoli *Un manifiesto futurista para España*: « [...] deben defender a España de la más grande de las epidemias intelectuales: el arcaísmo, es decir, el culto metódico y estúpido del pasado, el inmundó comercio de nostalgias, de historietas, de añoranzas funerales, que hacen de Venecia, de Florencia y de Roma las tres últimas plagas de nuestra Italia convaleciente» in «Prometeo», Tomo 2, anno 3, 20 (1910). La prima parte del manifesto è firmata da Tristán –pseudonimo di Ramón Gómez de la Serna – mentre la seconda porta la firma di Filippo Tommaso Marinetti ed è tradotta in spagnolo da Gómez de la Serna.

³⁶ R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Teatro Muerto*, Cátedra, Madrid, 1995, p.297.

³⁷ Cfr. F. LÓPEZ CRIADO, *El erotismo en la novela ramoniana*, Fundamentos, Madrid, 1988.

³⁸ R. GARCÍA PASCUAL, *Dramaturgos neorrealistas* in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., p. 1161.

Con un tono ludico-sperimentale o impegnato-militante, si definisce quindi un *teatro breve de agitación* caratterizzato da diversi filtri storici ed estetici, in cui la combinazione tra tradizione classica, forme popolari ed elementi avanguardistici delinano «la contracara de la visión oficial que tradicionalmente habían ofrecido las obras largas “serias” y solemnes aliadas del discurso de poder que las subvencionaba»³⁹.

In questo panorama si distinguono diversi autori che, pur non dedicandosi esclusivamente al teatro breve, ne comprendono il potenziale innovativo e contribuiscono alla sua evoluzione.

Alfonso Sastre (1926), esperto della teoria letteraria del genere breve, studioso di linguaggi marginali, direttore della rivista «Primer Acto» e fondatore di gruppi teatrali promotori di opere brevi con taglio innovatore, è autore di una consistente produzione drammaturgica che può essere suddivisa nella prima fase più propriamente sperimentale ed una fase più matura, maggiormente orientata verso il grottesco.

Il corpus delle opere prodotte durante la collaborazione con il gruppo *Arte Nuevo* presentano distinte denominazioni, quali *reportaje escénico*, *poema escénico* o *fantasía para monomaniáticos*.

Il merito di *Arte Nuevo* sta nell'offrire una galleria di opere brevi, non solo con l'obiettivo di promuovere autori esclusi dai circuiti di tradizionali ma soprattutto per partecipare a quel movimento di innovazione teatrale che sarà precursore dei teatri indipendenti ed universitari. Da *Uranio 235* (1946), *pieza* esistenzialista e antibellica, a *Tres variaciones sobre un frase de amor* (1946), in cui Autunno, Inverno ed Estate giocano a carte ed in forma corale, cantano i matrimoni *mal avenidos*, a *Cuando llega la otra luz* (1948), investita totalmente dal tema della pazzia, fino a *El 21 de mayo llega la primavera* (1948), i cui protagonisti sono due polli antropomorfi che simulano di essere rinchiusi in un recinto il cui proprietario è un probabile dittatore, Sastre giunge al *prebeckettiano*⁴⁰ *Cargamento de sueños*, risultato dello sfogo contro l'imposizione di un'estetica «de salón y de olvido»⁴¹. L'opera, sottotitolata *drama para vagabundos*, mescola simbolismo e risonanze esistenzialiste, giungendo ad una sorta di spasmo nichilista-religioso,

³⁹ *Ivi*, p.1162.

⁴⁰ Cfr. R. DOMÉNECH, *Tres obras de un autor revolucionario*, en AA. VV., *Alfonso Sastre. Teatro*, Taurus, Madrid, col. El mirlo blanco, 1964, p. 40.

⁴¹ Cfr. R. GARCÍA PASCUAL, *Dramaturgos neorrealistas*, cit.

confessione di una crisi spirituale.

Per quanto riguarda la fase grottesca, Sastre opta per una congiunzione di elementi ludici, irrisori, magici e fantastici all'interno di una struttura frammentata caratterizzata da un tono grottesco e rimandi al codice cinematografico. In questa produzione è presente quella che l'autore definisce «estética del boomerang»⁴², ovvero un *efecto simultáneo*, o postbrechtiano, che consiste nella connessione tra identificazione e straniamento, come lente percettiva di un mondo simultaneamente familiare ed estraneo.

Per quanto riguarda la produzione di Antonio Gala⁴³ (1936), si rilevano diversi tipi di registri che vanno dall'espressionismo al realismo critico, l'allegoria storica e il melodramma. A livello stilistico, Gala adotta l'espressione del nudo, l'eliminazione dei mezzi logici, il predominio della musica e la gestualità e una suddivisione della scena in cui emerge un personaggio degradato, alienato, caricato di simboli di distruzione. I temi maggiormente trattati si riferiscono alla libertà frustrata e alla reclusione in uno spazio oppressivo.

Per concludere, è il caso di citare uno dei maggiori esponenti del *Nuevo Teatro Español*, Francisco Nieva (1926) che si contraddistingue per una poetica surrealista ed avanguardista, perfettamente combinata con le tradizionali forme del *Género Chico*⁴⁴. Esperto scenografo, Nieva mostra un notevole senso plastico della scena ed una particolare affezione all'elemento musicale del genere operistico, aspetto che lo conduce a definire alcune delle sue creazioni, *reópera*:

La reópera es una modalidad de teatro de breve escritura, susceptible de un profuso desarrollo en manos de un «maestro de ceremonias». Teatro abierto, para introducir formas y reformas de carácter visual: bailes, desfiles,

⁴² Cfr. M. RUGGERI MARCHETTI, *Itinerario creativo de una actividad dramática*, in J.Á. ASCUNCE ARRIETA, *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, Argitaletxe Hiru, Hondarribia (Guipúzcoa), 1999, pp.13-110.

⁴³ Per maggiori informazioni sulla produzione drammaturgica di Gala si rimanda a A.GALA, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*. Col. El Mirlo Blanco, Taurus, Madrid, 1970.

⁴⁴ Nel discorso tenuto per celebrare il suo ingresso ufficiale nella Real Academia Española de la Lengua, Francisco Nieva, schiva sorprendentemente le tematiche avanguardistiche proprie del suo teatro e dedica l'intero intervento all'elogio del Género Chico, al cui recupero ha contribuito magistralmente nella sua personale versione di due *sainetes líricos* degli Álvarez Quintero, *La mala sombra* y *El mal de amores*, rappresentate nella stagione 2003-2004 nel Teatro de la Zarzuela, Madrid. Per l'intero testo, si rimanda a F. NIEVA, C. BOUSOÑO, *Esencia y paradigma del 'género chico': discurso leído en abril de 1990, en su recepción pública*, Real Academia Española, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1990.

escenografía cambiante y efectista. Se trata, de un cañamazo inductor, un guión conciso sobre el que pueden engarfiarse otras intenciones y conceptos. El texto puede ser musicado, convertido en canción o melopea, e igualmente desarrollado en improvisaciones o en añadidos marginales. Busca ser una fiesta de variable duración y tanto admite su realización frontal y distanciada como su inserción agresiva en el público⁴⁵.

Tale testo è presente nella produzione *Teatro Furioso* che include una serie di *piezas breves* che possono essere lette come espressione di protesta e ribellione, rottura dei canoni e disinibita sessualità. Creatore di un lessico proprio che raggiunge momenti di perfezione linguistica, Nieva compie un processo di liberazione non solo delle concezioni estetiche del teatro, ma soprattutto delle norme psicologiche che interessano la percezione ed espressione della realtà, per cui afferma:

El teatro es vida alucinada e intensa. No es el mundo, ni manifestación a la luz del sol, ni comunicación a voces de la realidad práctica. Es una ceremonia ilegal, un crimen gustoso e impune. Es alteración y disfraz: actores y público llevan antifaces, maquillajes, llevan distintos trajes...o van desnudos. Nadie se conoce, todos son distintos, todos son "los otros", todos son intérpretes del aquelarre. El teatro es tentación siempre renovada, cántico, lloro, arrepentimiento, complacencia y martirio. Es el gran cercado orgiástico y sin evasión; es el otro mundo, la otra vida, el más allá de nuestra conciencia. Es medicina secreta, hechicería, alquimia del espíritu, jubiloso furor sin tregua⁴⁶.

⁴⁵ F. NIEVA, *Teatro Completo*, Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla-La Mancha, Toledo, 1991, p. 173.

⁴⁶ F. NIEVA, *Malditas sean Coronada y sus hijas*, Cátedra, Madrid, 1980, p. 94.

II. Teatro breve *entre dos siglos*

2.1 Drammaturgia breve contemporanea

Per quanto sia impossibile delineare una linea temporale definita, soprattutto per ciò che concerne l'evoluzione del formato breve, è utile far coincidere gli anni di transizione tra il XX e XXI secolo con una presa di coscienza distinta rispetto alle epoche anteriori. Se il *sainete* moderno rappresenta il conseguimento di un'autonomia rispetto all'opera estesa, identità che troverà nell'atto unico novecentesco la dimensione più idonea per interpretare i cambiamenti avanguardistici, il genere breve contemporaneo si interroga sulla propria definizione, ovvero, «qué entendemos por teatro breve. ¿Lo es en función de la extensión del texto, del tiempo que dura su representación o de ambas cosas? [...] habría que hablar del teatro breve largo y teatro breve corto [o] teatro brevísimo [...]»¹.

Secondo López Mozo:

Pertenecerían al [*teatro breve largo*] las obras que, en cuanto a extensión, son fronterizas con el teatro que consideramos de duración normal. Sin embargo esta línea divisoria a veces es imprecisa [...]. En cuanto al teatro breve corto puede serlo tanto como su autor quiera. Unas pocas palabras bastarían. Incluso una acotación sin más, a condición, claro está, de que contenga el mensaje que el autor pretende transmitir. [...] A propósito del teatro brevísimo, con frecuencia se presentan bajo tal denominación piezas que apenas superan la condición de gags o de chistes escenificados².

In effetti, la questione terminologica, benché resti prevedibilmente irrisolta, attiva una serie di ipotesi, riflessioni, tentativi di definizione di un genere che per la prima volta si interroga su se stesso. Numerose sono le ricerche³ che tentano di delineare un'anatomia

¹ J.LÓPEZ MOZO, *El teatro breve, si bueno... (perspectivas: entre la obra de arte y el gag)*, in J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, cit., p. 127.

² *Ivi*, pp. 128-129.

³ Si rimanda in particolare modo agli atti del Seminario Internazionale indetto dal Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (el SELITEN@T), pubblicati in J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, cit.; il lavoro di ricerca di I.C DÍEZ MÉNGUEZ, *Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI*, cit.; e all'antologia di V. SERRANO (a cura di), *Teatro breve entre dos siglos*, Cátedra, Madrid, 2004.

della drammaturgia breve a partire dagli elementi che la caratterizzano, le strutture semiotiche che la definiscono e le motivazioni che la sottendono tra cui sono riscontrabili «el deseo de experimentación, la búsqueda del dominio del lenguaje teatral y el placer estético de la escritura»⁴. L'attenzione alla dimensione stilistica e formale, diventa una prerogativa di numerosi drammaturghi, per cui probabilmente uno degli aspetti più ingegnosi è la ricerca di termini per denominare tale pratica, dato che dimostra la chiara volontà di delimitare un concetto di brevità finora troppo approssimato; ci si ritrova quindi, dinanzi ad espressioni come *minipiezas*, *teatro mínimo*, *pulgas dramáticas*, *nanoteatro*, *bonsáis teatrales*, *teatro del suspiro o teatro para la gente con prisas*⁵. Secondo Antonio Quiles:

Una minipieza no lo es por el reducido tiempo que dura una acción dramática, sino porque contiene sustancia teatral y pasó por el filtro de la síntesis. De modo que puede decirse sin riesgo a error que escribir una minipieza equivale a un ejercicio de contenido y de síntesis. El dominio de la síntesis es fundamental para el autor teatral. [...] ¿Qué entendemos por síntesis cuando la citamos? Reducción –no ausencia- de la esencia del drama: (idea, conflicto, personajes...) en una misma unidad dramática⁶.

Alla sintesi drammatica, Alonso de Santos, aggiunge:

Tiene también el teatro breve, algo de boceto, de apunte rápido de una situación. [...]Una obra corta tiene más juego, de piqueta artística, que de gran proyecto a realizar. Requiere maestría y depuración, dentro de su aparente sencillez, evita una de las enfermedades principales del teatro (cuando una obra o una puesta en escena no sale bien) que es el aburrimiento⁷.

⁴ A.QUILES, *Teatro corto, una vía para dominar la escritura teatral* in J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, cit., p. 123.

⁵ *Ivi*, p. 148.

⁶ *Ivi*, pp. 124-125.

⁷ J.L. ALONSO DE SANTOS, *Mi "teatro breve"* in J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, cit., pp. 28 -30.

Sulla stessa linea, Méndez Moya propone il termine *pulgas dramáticas*⁸:

¿Por qué pulgas dramáticas? Pues porque el bichito de marras y la obra de arte teatral coinciden en algunos de sus rasgos esenciales: pequeñez de tamaño, brevedad de extensión; ambas «saltan», o por sus mordeduras o picotazos a determinadas mentalidades y posturas vitales [...]»⁹.

Gutiérrez Carbajo sospende le possibili e molteplici definizioni ed afferma:

[...] el marbete de la brevedad no define una realidad cerrada y compacta: en el teatro, la brevedad, aparte de su indudable carga conceptual, es uno de los rasgos más susceptible de verificabilidad empírica. A pesar de ello, algo es breve o corto [...] según los términos de mensurabilidad que establezcamos y las circunstancias pragmáticas que contextualicen la medida¹⁰.

Rispetto al problematico concetto di *misura* potrebbe essere interessante riflettere su alcuni meccanismi stilistici propri della dimensione narratologica della scrittura breve. Innanzitutto è necessario ribadire che la pratica della brevità dal punto di vista drammaturgico e letterario, avvalendosi di codici quali l'intensità e la concisione, non ha lo scopo di *miniaturizzare* una narrazione comprimendone il nucleo, ma piuttosto quello di «offrire un frammento, una sbirciata, fantastica o realistica, di una porzione limitata del mondo e del tempo, assumendo un atteggiamento che si potrebbe definire epifanico»¹¹.

La nozione di forma breve¹² già affrontata all'inizio del XIX secolo da August Wilhelm

⁸ Il critico Adelardo Méndez Moya, conia il termine *pulgas dramáticas*, riferendosi ai micro testi del drammaturgo José Moreno Arenas, la cui produzione verrà affrontata con maggiore attenzione nel corso della trattazione. Cfr. J. P. GABRIELE, *Las "pulgas dramáticas" de Moreno Arenas*, in «La Ratonera», 25 (2009), pp. 40-44.

⁹ A. MÉNDEZ MOYA, *Trece pulgas de Moreno Arenas* in J. MORENO ARENAS, 13 *Minipiezas*, in «Art Teatral» [Autores de Hoy, 4], Valencia, 2001, p. 10.

¹⁰ F. GUTIÉRREZ CARBAJO, *Teatro breve en los inicios del siglo XXI: los cuadros de Alonso de Santos*, in J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Visor Libros, Madrid, 2006, p. 230.

¹¹ Cfr. N. PASQUALICCHIO, *Introduction*, cit.

¹² Cfr. V. INTONTI, (a cura di), *La poetica della forma breve. Testi del dibattito teorico-critico sulla short-story dall'inizio dell'Ottocento alla fine del Novecento*, Edizioni dal Sud, Modugno (Bari), 2003, pp. 43-64.

Schlegel, Ludwig Tieck ed Edgar Allan Poe, viene discussa in profondità nel XX secolo a partire dal testo *Philosophy of Short Story* (1901) di Brander Matthews. Qui lo studioso americano analizza lucidamente l'inadeguatezza dei criteri puramente quantitativi per definire il racconto breve ed afferma:

A true Short-story is something other and something more than a mere story which is short. A true Short-story differs from the Novel chiefly in its essential unity of impression [...]. The Short-story is the single effect, complete and self-contained, while the Novel is of necessity broken into a series of episodes. Thus the Short-story has, what the Novel cannot have, the effect of "totality", as Poe called it, the unity of impression. Of a truth the Short-story is not only not a chapter out of a Novel, or an incident or an episode extracted from a longer tale, but at its best it impresses the reader with the belief that it would be spoiled if it were made larger, or it were incorporated into a more elaborate work¹³.

Matthews sostiene che per la scrittura di un racconto breve sono necessarie competenze specifiche, in particolare «brevity and brilliancy»¹⁴, «neatness of construction and polish of execution»¹⁵, e, in somma, «the sense of form and the gift of style»¹⁶, elementi necessari a garantire il delicato equilibrio tra «originality and compression»¹⁷ a cui il racconto breve deve la sua efficacia.

La brevità è quindi una problematica interna al linguaggio piuttosto che una questione di dimensioni, per cui come sottolinea Dessons, «la perspective ne peut plus être celle de l'extériorité dimensionnelle, mais celle d'un rapport interne à la parole; ce que traduit la relation de synonymie instaurée par les lexicographes entre brièveté et concision»¹⁸.

A proposito della concisione come elemento discorsivo proprio della drammaturgia breve, Adelardo Méndez Moya afferma:

¹³ B. MATTHEWS, *The Philosophy of the Short-story*, Longmans, Green and Co. New York, London and Bombay, 1901, pp. 15-17.

¹⁴ *Ivi*, p. 29.

¹⁵ *Ivi*, p. 30.

¹⁶ *Ivi*, p. 31.

¹⁷ *Ivi*, p. 23.

¹⁸ G. DESSONS, *La notion de brièveté* in «La Licorne», 21 (1991), pp. 4.

La concisión alcanza rasgos de simplicidad en su aplicación a la acción única y unidireccional. De acuerdo con ello, los temas y contenidos se someten a un proceso de especialización y síntesis extremos, en aras de obviar cualquier posible distracción o elemento superfluo que dificulte u obstaculice el acceso inmediato y diáfano al receptor¹⁹.

Il concetto di sintesi estremo rimanda inevitabilmente al movimento artistico che più di qualunque altro ha utilizzato la brevità come baluardo di un *teatro assolutamente nuovo*. Nel 1915 Marinetti, Settimelli e Corra pubblicano *Il Manifesto del Teatro Sintetico Futurista*²⁰ in cui si afferma:

[...] Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli.

[...] É stupido scrivere cento pagine dove ne basterebbe una, solo perché il pubblico per abitudine e per infantile istintivismo, vuol vedere il carattere di un personaggio risultare da una serie di fatti e ha bisogno di illudersi che il personaggio stesso esista realmente per ammirarne il valore d'arte, mentre non vuole ammettere questo valore se l'autore si limita a indicarlo con pochi tratti²¹.

Ritornando allo specifico spagnolo e alla molteplicità di posizioni riguardo le forme della brevità è interessante osservare la presenza di alcuni caratteri distintivi della *nuova* drammaturgia breve quali l'uso del monologo, l'assenza o riduzione delle didascalie (a meno che la didascalia non costituisca l'intero testo), la rilevanza semiotica dei titoli de *las piezas*, la tipizzazione dei personaggi di cui spesso non si conosce l'identità, l'indeterminazione spaziale e temporale. Spesso è frequente il ricorso a elementi

¹⁹ J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, cit., p.108.

²⁰ Cfr. F.T. MARINETTI, E. SETTIMELLI, B. CORRA (1915), *Il teatro futurista sintetico*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1915.

²¹ *Ivi*, pp. 12-15.

intertestuali e metateatrali o a strutture semiotiche e polisemiche «por lo cual los lectores-espectadores podrían interpelar el texto, hacerle preguntas o darle continuidad»²².

Siamo di fronte a un *modus operandi* drammaturgico che, per quanto contempi in pochi casi la realizzazione scenica, si mostra altamente proficuo in termini di produzione testuale²³. A questo proposito, risulta preziosa l'analisi di López Mozo che propone una lettura articolata dello stato del genere breve *entre dos siglos* attraverso quattro gruppi di autori²⁴ «para los que el teatro breve no es un género menor, ni el pariente pobre de la escritura dramática, sino un fin en sí mismo o que satisface su vocación experimental»²⁵. Nel primo gruppo denominato *los veteranos*, si situano autori come Antonio Martínez Ballesteros, Alberto Miralles, Manuel Martínez Medeiro, Jesús Campos, José Sanchis Sinisterra, Eduardo Quiles, Alfonso Vallejo e lo stesso López Mozo, ai quali si riconosce «el impulso original: romper moldes y [...] transitar por territorios desconocidos»²⁶. Ballesteros (1929)²⁷, con un'immensa produzione teatrale alle spalle, si caratterizza per una drammaturgia breve incline a tematiche inerenti all'attualità, la solitudine interiore, la mancanza di comunicazione che, in alcuni casi vengono espressi con toni tragicomici, satirici, intrisi di un carattere marcatamente critico e politico. Nel caso di Alberto Miralles (1940-2004)²⁸, è possibile riscontrare distinti registri stilistici che oscillano dalla critica e la satira, esplicitamente dirette alla politica nazionale franchista, agli abusi di potere, fino ad una tendenza di sperimentazione caratterizzata dall'uso di maschere e giochi di sdoppiamento. Il teatro breve di Martínez Mediero (1937)²⁹ si contraddistingue per un'impostazione allegorica particolarmente incline ad un registro violento. Si tratta di una drammaturgia rabbiosamente critica il cui veicolo espressivo si identifica con la farsa, la satira politica ed un humor stridente. Nei suoi lavori si percepisce un certo gusto per il

²² S. BÁEZ AYALA, *El teatro breve e hipertextual en los albores del siglo XXI* in «Anagnórisis», 7 (2013), p. 86.

²³ Considerato il vasto repertorio drammaturgico di ogni singolo autore trattato, si rimanda al confronto con testi monografici da cui è possibile attingere specifiche informazioni sulle opere più rappresentative di ciascun drammaturgo.

²⁴ Cfr. J. LÓPEZ MOZO, *El teatro breve, si bueno... (perspectivas: entre la obra de arte y el gag)*, cit.

²⁵ *Ivi*, p. 142.

²⁶ *Ivi*, p. 131.

²⁷ Cfr. E. PERAL VEGA, *Martínez Ballesteros*, in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., pp. 1197-1201.

²⁸ Cfr. R. GARCÍA PASCUAL, *Miralles*, in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., pp. 1221-1228.

²⁹ Cfr. R. GARCÍA PASCUAL, *Martínez Mediero*, in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., pp. 1239-1246.

crimine, le ossessioni erotiche, il senso utopico della vita, il rifiuto dell'oppressione politica, sociale e psicologica.

Autore, regista, critico e scenografo, Jesús Campos (1938)³⁰ tende, attraverso la sua drammaturgia breve a trasgredire sistematicamente la visione imposta dalla società spagnola a lui contemporanea ed optare per conflitti relativi ad un presente palpabile, senza lasciarsi offuscare dai postumi della terribile censura del passato e proponendo forme stilistiche innovative che parallelamente sovvertono le differenti forme drammatiche e stravolgono i modi convenzionali della messa in scena.

La relazione di José Sanchis Sinisterra (1940)³¹ con il teatro breve può essere considerata come il risultato dei propri esperimenti sull'intertestualità e la conversione della materia narrativa nel fatto scenico e parallelamente uno strumento utile per la personale attività laboratoriale. A parte la sua notevole produzione testuale che contiene rimandi a Checov, Kafka, Borges e Beckett, è interessante soffermarsi sulla definizione che l'autore dà di *teatralidad menor*³² e degli otto parametri che la caratterizzano, ovvero *concentración temática*: la teatralità minore non aspira a rappresentare grandi racconti, ma seleziona aspetti apparentemente insignificanti dell'esperienza umana; *contracción de la fábula*: acquisisce più importanza 'el transcurrir situacional' che la trama; *mutilación de los personajes*: i personaggi sono esseri frammentati, incompleti, distanti dalla rappresentazione schematica degli individui rappresentati dal teatro tradizionale; *condensación de la palabra dramática*: la parola diventa opaca, smette di essere uno strumento per rivelare ed è utilizzata anche per occultare, per cui il silenzio assume una nuova importanza; *atenuación de lo explícito*: lo spettatore deve avere un ruolo attivo per ricoprire i vuoti che lascia lo spettacolo; *contención expresiva del actor*: lontano dal teatro spettacolare, l'attore realizzerà un'interpretazione sobria e austera, in modo che il suo comportamento scenico non sarà più che una decima parte di ciò che accade al personaggio; *reducción del lugar teatral*: l'incontro tra attore e spettatore sarà favorito da condizioni che riducano la distanza tra di loro (sale alternative, piccoli teatri);

³⁰ Cfr. J. CAMPOS, *Sintetizar la síntesis* in J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, cit., pp. 45- 61.

³¹ Cfr. F. GAIMARI, *Vacío y otras piezas breves del Teatro menor de Sanchis Sinisterra* in J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, cit., pp. 425-440.

³² Cfr. J. SANCHIS SINISTERRA, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2002, pp. 244-248.

descuantificación de la noción de público: un pubblico poco numeroso è più idoneo alla teatralità minore perché impedisce che lo spettatore si dissolva nella massa.

Il caso di Antonio Quiles (1940)³³ merita un'attenzione particolare, in quanto la personale inclinazione verso il teatro breve lo conduce a fondare nel 1987 «Art Teatral»³⁴, rivista dedicata esclusivamente alla pubblicazione di opere brevi. Autore di taglio espressionista, persegue la massima teatralità nei suoi spettacoli attraverso l'uso di espedienti scenici come manichini e fantocci, ed una particolare attenzione alla costruzione dei personaggi. Nelle sue opere si avverte il tentativo di raccontare una storia, delineare la psicologia di un personaggio, esporre un conflitto, sviluppare un'azione e riflettere su un frammento del momento storico a lui contemporaneo. Le sue scene o *flashes*, spogliati di ogni elemento superfluo e ridotti all'essenziale, mescolano la parola colloquiale con situazioni insolite, il presente con i tormenti del passato, la tensione alla loquacità con il silenzio dei manichini. È ricorrente la rappresentazione di un individuo «desvalido, de ahí que sea muñequizado o convertido en maniquí mudo, al que sólo las diversas conquistas sociales podrán hacer reaccionar»³⁵.

Il tratto predominante della drammaturgia breve di Alfonso Vallejo (1943)³⁶ riguarda la questione della donna, mai affrontato in termini di dipendenza o eccellenza ma dal punto di vista dell'uguaglianza. Estraendola dal contesto domestico e privato, la donna acquista un potere determinante nello sviluppo di concetti come identità, rappresentazione e corporalità. Il corpo, nel caso di Vallejo, non è solo una categoria biologica e sociologica, ma anche un punto di convergenza «de lo físico, lo sociológico y lo simbólico»³⁷.

La donna diventa quindi protagonista di autentici atti eroici, elemento che permette all'autore di offrire paradigmi alternativi rispetto a quelli tradizionalmente riconosciuti. Ponendo l'attenzione sui limiti di un approccio *logocentrico*, Vallejo, spoglia la parola delle venature autoritarie e monologiche, potenziando le modalità espressive, plastiche ed emotive.

³³ Cfr. R. GARCÍA PASCUAL, *Quiles* in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., pp. 1202-1212.

³⁴ Per maggiori approfondimenti sulla rivista «Art Teatral», si rimanda alla pagina web ufficiale: <http://www.artteatral.com/artteatral/index.html> [ultimo accesso: 14-09-18].

³⁵ R. GARCÍA PASCUAL, *Quiles*, cit., p. 1203.

³⁶ Cfr. F. GUTIÉRREZ CARBAJO, *Vallejo*, in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., pp. 1270-1274.

³⁷ *Ivi*, p. 1271.

Per quanto riguarda il prezioso contributo di López Mozo (1942)³⁸ al teatro breve del XXI secolo, è necessario segnalare la peculiare vena sperimentale, risultato critico delle influenze teatrali occidentali contemporanee, dal teatro dell'assurdo ai fondamenti dell'estetica brechtiana, le teorie di Artaud, gli esperimenti del Living Theatre e l'*happening*, formula ispiratrice di molte delle sue opere brevi. La sua produzione, caratterizzata da un rigoroso dominio linguistico, mostra una stretta fusione tra un atteggiamento di denuncia sociale e politica e la valorizzazione della propria storia intellettuale ed artistica, espressi con un uso funzionale di distinti codici scenici, chiaramente distanti dalle tecniche tradizionali.

Un altro autore che potrebbe appartenere indubbiamente al gruppo de *los veteranos*, è Luis Matilla (1938)³⁹. Condizionato dalle esperienze di Grotowski, Bread and Puppets, Living Theater, il teatro di clowns, i collages, gli happenings, il teatro dell'assurdo e le proposte di Piscator e Brecht, Matilla punta alla ri-creazione di rituali grotteschi, cerimoniali in cui il pubblico è altamente partecipativo e ricorre ad una sorta di drammaturgia dell'oggetto che contribuisce alla rappresentazione di un universo onirico ossessivo. Proponendo una realtà che assume le sembianze di un incubo, il drammaturgo mostra individui che a loro volta sono autori e vittime di *pesadillas*⁴⁰, in quanto incapaci di oggettivarle e colpevoli di averle trasformate in una norma di vita, individuale e collettiva. Nelle sue opere che oscillano da un teatro farsesco e simbolista ad un teatro surrealista, pantomimico e circense, si configura un mondo in cui vige l'istituzionalizzazione dell'assurdo, in cui i personaggi restano incastrati, a volte incoscienti della propria cattura, altre, incapaci di scappare.

Il secondo gruppo di drammaturghi, proposto da López Mozo, si riferisce alla decade degli anni ottanta, rispetto a cui l'autore afferma:

Se percibe, desde luego con notables excepciones, el paulatino abandono de lo experimental y un alejamiento de los asuntos de carácter político, más evidente a medida que la dictadura y los años de transición han ido quedando

³⁸ Cfr. M. SÁNCHEZ GARCÍA, *López Mozo*, in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., pp. 1248 – 1253.

³⁹ Cfr. R. GARCÍA PASCUAL, *Matilla*, in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., pp. 1213 – 1221.

⁴⁰ Cfr. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX*, cit., pp. 541-545.

atrás. La comedia de humor y el drama personal han ganado terreno y hoy aparecen totalmente afianzados⁴¹.

Tra gli autori e le autrici che integrano questa categoria, si distinguono per fedeltà al genere, Ignacio Amestoy, Rafael Gordon, José Luis Alonso de Santos e Paloma Pedrero. La drammaturgia di Ignacio Amestoy (1947)⁴², si contraddistingue invece per il carattere marcatamente politico delle sue opere. Buona parte della sua produzione si allontana da alterchi astratti per affrontare lucidamente questioni come la guerra ed il terrorismo, attraverso continui rimandi alla tragedia greca che viene utilizzata per creare parallelismi con i fatti contemporanei su cui articola le proprie riflessioni.

Maggiormente conosciuto per la sua attività di cineasta, Rafael Gordon (1946)⁴³ mostra uno straordinario dominio della *carpinteria dramática* e di espedienti metateatrali che si avvalgono della *contención de la intriga*, di natura propriamente cinematografica, per giungere a soluzioni completamente insperate per lo spettatore. In molti casi, Gordon opta per una drammaturgia che si rifà alle strutture della farsa allo scopo di evidenziare da un lato, la falsità che si nasconde dietro a convenzionalismi sociali ed ideologici e dall'altro, l'immagine grottesca della stoltezza umana.

Di stampo probabilmente più convenzionale è il teatro breve di José Luis Alfonso de Santos (1942)⁴⁴, i cui testi possono essere considerati piccoli bozzetti di situazioni quotidiane abitate da personaggi facilmente riconoscibili. Si tratta quindi, della rappresentazione di contesti che, nonostante una certa originalità ed una tendenza all'assurdo, rientrano in un codice palesemente accessibile per lo spettatore.

Uno dei temi ricorrenti della Pedrero (1957)⁴⁵ riguarda invece le relazioni personali e l'amore come forza motrice che le ispira, le crea e le distrugge allo stesso tempo. L'azione drammatica obbliga i personaggi a misurarsi con la confessione drammatica della verità,

⁴¹ J.LÓPEZ MOZO, *El teatro breve, si bueno...(perspectivas: entre la obra de arte y el gag)*, cit., pp. 136-137.

⁴² Cfr. S. AMELL, «El teatro último de Ignacio Amestoy: de la historia a la contemporaneidad» in J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Visor Libros, Madrid, 2006, pp. 319-330.

⁴³ Cfr. E. PERAL VEGA, *Gordon*, in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., pp. 1260-1261.

⁴⁴ Cfr. J.L. ALONSO DE SANTOS, *Mi "teatro breve"*, cit., pp. 27-33.

⁴⁵ Cfr. E. PERAL VEGA, *Pedrero*, in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., pp. 1261-1265.

processo irrimediabile che spesso viene risolto con realismo da donne che, attraverso duri monologhi, esprimono confidenze, esperienze, fantasie ed i sentimenti più intimi.

Il terzo gruppo che conclude la proposta di López Mozo, riguarda quegli autori e quelle autrici che iniziano la propria attività negli ultimissimi anni del XX secolo, tra cui Itziar Pascual, Laila Ripoll, Juan Mayorga e Antonia Bueno.

Itziar Pascual (1967)⁴⁶ dispone di un ampio repertorio di *piezas breves* composte essenzialmente durante la sua intensa partecipazione al collettivo di donne vincolate alle arti sceniche, *Las Marías Guerreras*. Benché non eluda nessuna questione di carattere sociale e politico, come la guerra e le sue conseguenze, uno dei suoi impegni più solidi è quello di mantenere viva la memoria del passato, attraverso la voce poetica di personaggi femminili immaginari o reali.

Il tratto distintivo di Laila Ripoll (1964)⁴⁷ si riferisce ad un insolito ed efficace dominio del *humor negro* e del grottesco, che le permette esagerare la realtà senza deformarla ed osservare la Spagna rurale mostrando le sue miserie soprattutto attraverso le donne che la abitano. Recuperare situazioni quotidiane e ricrearle attraverso il più piccolo dettaglio di modo che il pubblico possa riconoscerle ed identificarsi, si converte in una strategia drammatica denominata *efecto de choque* la quale, provocando un'immediata identificazione nel lettore-spettatore, riduce la distanza tra realtà e finzione e genera un tipo di esperienza che si potrebbe definire *catártica*.

Juan Mayorga (1965)⁴⁸, convinto promotore della drammaturgia breve, costruisce il suo teatro su tre solidi pilastri: un chiaro impegno politico, la Storia come materia necessaria per trattare il presente e la ricerca di nuove vie espressive, soprattutto nel territorio letterario. Nelle sue opere si osserva, inoltre, una certa predilezione verso esseri anonimi caratterizzati da una sorta di ostilità nei confronti di individui più deboli o sottomessi ad una solitudine che li relega ai margini della società. La stretta ed intensa relazione di Mayorga con il teatro breve lo conduce a numerose riflessioni sul genere, efficacemente riportate nell' introduzione al suo compendio di opere brevi, denominato *Teatro para minutos*, in cui l'autore afferma:

⁴⁶ Cfr. E. PERAL VEGA, *Pascual*, in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., pp. 1269- 1270.

⁴⁷ Cfr. R. FIALDINI ZAMBRANO, K. SIBBALD, *El efecto de choque en el teatro de Laila Ripoll*, in J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, cit., pp. 263- 275.

⁴⁸ Cfr. E. PERAL VEGA, *Mayorga* in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., pp. 1267- 1269.

La importancia de un cuadro no se mide por la cantidad de pared que ocupa, sino por la fuerza con que tensiona esa pared [...]. Tampoco el valor de una obra teatral depende de su extensión, sino de su intensidad. Depende de su capacidad para recoger y transmitir experiencia [...]. Cada uno de los textos que constituyen este “Teatro para minutos”, escritos a lo largo de los últimos veinte años, quiere ser juzgado no como esbozo o boceto de un texto más amplio, y mucho menos como los restos de un largo texto fallido. Cada una de estas piezas quiere ser leída como una obra completa⁴⁹.

In ultimo, è il caso di Antonia Bueno (1979)⁵⁰ il cui universo drammatico è abitato da personaggi storici, biblici, infantili, animali, magici e reali, passando per le guerre fratricide medioevali fino alle moderne piaghe sociali come il terrorismo, la violenza sessuale e la guerra. In questo complesso panorama la Bueno presta voce agli individui più deboli, i più dimenticati allo scopo di denunciare le vessazioni che un essere umano è capace di infliggere ai suoi simili. In tutta la sua produzione, è possibile riscontrare un triangolo tematico costituito dalla vita, la speranza e la morte. La vita si manifesta nella battaglia quotidiana dei suoi personaggi, mossa ancora da un alito di speranza, mentre la morte viene *sperimentata* e vissuta come un transito in cui restano tuttavia questioni da concludere. Il punto di vista femminile, la misura del ritmo, l’umor dosato e la semplicità della messa in scena sono elementi distintivi della sua produzione.

La panoramica offerta da López Mozo, include un'altra categoria estremamente interessante e che l'autore definisce *escuela andaluza* in cui «un grupo de dramaturgos, nacidos o no en aquella tierra, pero residentes en ella, se han volcado con notable entusiasmo en el ejercicio de todas las variantes del género»⁵¹.

Uno dei più prolifici autori andalusi è senza dubbio il granadino José Moreno Arenas (1954)⁵², la cui amplissima produzione di teatro breve, denominata da López Mozo *greguería teatral*, dimostra un indiscutibile dominio della sintesi, raggiungendo il

⁴⁹ J. MAYORGA, *Teatro para minutos*, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2001, pp. 6-7.

⁵⁰ Cfr. L. BUENO PÉREZ, *Lamento de mujer: problemas sociales en tres textos breves de Antonia Bueno*, in J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, cit., pp. 227-240.

⁵¹ J. LÓPEZ MOZO, *El teatro breve, si bueno... (perspectivas: entre la obra de arte y el gag)*, cit., p. 148.

⁵² Cfr. S. BAÉZ AYALA, *Semiótica del silencio en 'Las pulgas dramáticas' de José Moreno Arenas*, in J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, cit., pp. 367- 381.

massimo della destrezza tecnica e concisione testuale nella collezione titolata *Teatro Mínimo (Pulgas dramáticas)*. Si tratta di circa venti brevissimi testi allusivi ed evocatori, quasi una sorta di flashes drammatici in cui la parola viene sostituita da un'unica breve e coincisa didascalia la cui funzione non è quella di descrivere, complementare o contestualizzare l'azione, ma generarla. In effetti, non si assiste ad una reale rappresentazione in quanto ciò che avviene in scena è una sorta di comparsa fugace e silenziosa, se non pantomimica dei personaggi, identificati genericamente secondo la professione, il rango sociale o il genere e che quasi sempre coincidono con i titoli de *las piezas*. Al contrapporsi del contesto logico suggerito dal titolo ad un contesto impreveduto però ugualmente logico introdotto dalla scena, priva di qualsiasi decorazione, si crea un effetto destabilizzante per cui il pubblico assume il compito di sviluppare e completare *le situaciones* a cui assiste. L'indeterminazione che riguarda la dimensione spazio-temporale, la sincronia tra tempo drammatico e tempo della rappresentazione, la spersonalizzazione dei personaggi ed il protagonismo del gesto, la funzione polisemica del silenzio, il carattere allegorico ed una sorta di *humor absurdo*, dimostrano l'evoluzione sperimentale di un autore che rappresenta un riferimento fondamentale per il teatro breve del XXI secolo.

Altro referente della scuola andalusa è Alfonso Zurro (1953)⁵³, autore, regista e fondatore della compagnia *Jácara*. Fin da i suoi esordi, il drammaturgo sivigliano mostra un particolare interesse verso la drammaturgia breve che probabilmente raggiunge il suo *apice scenico* nei progetti *Los siete pecados capitales, 60 obras en 1 minuto de 60 autores dramáticos andaluces*⁵⁴ e la celebrazione per il *Día Mundial del Teatro 2010*, che prevede la rappresentazione di 25 brevissime opere della durata di tre minuti, in venticinque stanze dell'Hotel Romana di Siviglia per una durata complessiva di cinque ore. Per quanto riguarda il progetto che oserei dire, più estremo, ovvero la rappresentazione di *60 obras en 1 minuto de 60 autores dramáticos andaluces*, presentato nel 2006 nella Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla, Zurro si avvale della collaborazione di sessanta drammaturghi andalusi e cinquantacinque attori dell'ESAD che mettono in scena micro testi di tre generazioni di autori, suddivisi in «autores de las postrimetrías del franquismo,

⁵³ Cfr. C.I CREMADES ROMERO, *Brevedad: causa y efecto del minimalismo escénico en '60 obras de un minuto de 60 autores dramáticos andaluces'*, in J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, cit., pp. 455-467.

⁵⁴ Cfr. A. ZURRO et al., *60 obras en 1 minuto de 60 autores dramáticos andaluces*, Editorial / Imprenta: Consejería de Cultura, Sevilla, 2006.

los llamados del “teatro en libertad” que empiezan su andadura ya en democracia y los del nuevo milenio»⁵⁵. L’intenzione che muove tale iniziativa è quella di «potenciar la escritura dramática [...]. Conseguir que un teatro vivo pertenezca a una sociedad porque es escrito para ella; y así ayude a comprendernos, refleje nuestras paradojas, y sobre todo los grande interrogantes humanos desde nuestro propio tiempo»⁵⁶. Da un punto di vista tematico, il corpus delle opere si caratterizza per una forte eterogeneità, in cui si distinguono *minipiezas* tendenti alla riflessione metateatrale ed altre inclini ad una critica mordace rispetto alle problematiche attuali. Da punto di vista della messa in scena, Zurro prevede uno spazio minimalista ed austero, dotato di un dispositivo che informa lo spettatore del numero relativo all’opera a cui sta assistendo. La quasi totale assenza di scenografia è compensata da un uso attento dell’illuminazione e la centralità assoluta del cast le cui azioni sono ridotte al minimo e private di qualunque elemento accessorio. Tuttavia, secondo la studiosa Cremades Romero:

el reflejo de la brevedad en el argumento de las minipiezas tiene dos efectos que podrían calificarse como contrarios. La escasez temporal obliga a los autores o a decantarse por la construcción de escenas líricas o a crear piezas de pura acción, orientadas hacia la búsqueda de un potente golpe de efecto en su desenlace. Un ejemplo claro del primer tipo son los monólogos, dominados por las efusiones interiores [...]. En el segundo caso, la estructura se aproxima a la del “gag cómico”, opción lógica debido al acusado protagonismo de los textos paródicos en el repertorio de las *60 obras*⁵⁷.

Sulla stessa linea è il caso di menzionare altri spettacoli di carattere monografico che riuniscono varie opere brevi a partire dallo stesso tema. Si tratta dei progetti *La confesión* a cura di Walter Manfré e *Once voces contra la barbarie del 11-M, Grita: ¡Tengo sida!* e *Un minuto de teatro* diretti da Adolfo Simón. Presentata in Spagna il 12 ottobre 2001, *La confesión* debutta nel 1993 presso Taormina Arte ed intraprende una lunga tournée in diversi paesi. Il meccanismo di tale produzione consiste secondo il creatore e regista

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ C.I CREMADES ROMERO, *Brevedad: causa y efecto del minimalismo escénico en ‘60 obras de un minuto de 60 autores dramáticos andaluces’*, cit., p. 465.

Manfré, «en que se invita a los autores de cada nación en que el espectáculo se representa a escribir nuevos textos y de esta manera se ha construido una antología internacional del pecado que viene a ser el espejo de la dramaturgia de cada país»⁵⁸. La costruzione scenica de *La confesión* consta dell'installazione di venti confessionali, ciascuno de quali è occupato da un solo spettatore che assiste al monologo dell'attore-peccatore. Secondo le indicazioni registiche, lo spazio previsto risulta:

Una iglesia desacralizada, donde el altar puede ser ara pagana u otra cosa, un cura visionario pronuncia un sermón dirigido a los espectadores, recogidos en los bancos y preseleccionados: [a] 10 hombres y 10 mujeres se le confiere el poder de la confesión, invitándolos a ir por el mundo a recoger los pecados de los hermanos, cargando sus culpas.

Lo demás tiene lugar en la nave central de la misma iglesia donde se han colocado veinte confesionales abiertos.

Entrarán los actores pecadores: 10 hombres y 10 mujeres y se arrodillarán: cada actriz delante de un espectador y cada actor delante de una espectadora. Y a su “confesor” expondrán su pecado: cada pecadora a los diez espectadores y cada pecador a las diez espectadoras⁵⁹.

La relazione con il pubblico è chiaramente un punto centrale di questo tipo di operazione il cui obiettivo è:

la búsqueda de una relación con el espectador sin la inútil apoyatura de oropeles a elementos de distracción: búsqueda entendida como intento de penetrar directamente en su alma y en su cerebro. [El espectador] se ha ido destruyendo cada vez más [porque] el deplorable, estetizante, costosísimo y afortunadamente agonizante teatro oficial lo ha ido relegando al simple terreno del aplauso final. [Así, hay que] sumergir al público en el corazón del

⁵⁸ W. MANFRÉ, *La confesión*, in W. MANFRÉ et ali., *La confesión*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 2001, p. 13.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 11-13.

espacio y de la fábula en donde me he posible jugar la carta de la inusitada complicidad⁶⁰.

Per quanto riguarda le iniziative proposte da Simón si segnalano: *Once voces contra la barbarie del 11-M*, progetto che riunisce diverse *piezas* scritte riguardo all'attentato a Madrid dell'11 marzo del 2004, presentate separatamente in diversi teatri madrileñi l'11 marzo del 2005 e poi riunite in un unico spettacolo nel *Teatro Español*; *Grita: ¡Tengo sida!*, produzione che consta di 89 monologhi ed una performance che vertono sul tema dell'AIDS, presentati l'1 dicembre del 2005 in vari luoghi pubblici della città di Madrid; ed infine *Un minuto de teatro*, spettacolo costituito da distinte *piezas* composte a partire dal motto *Mientras haya público, habrá teatro*, presentate il 26 marzo 2010 in vari spazi della sala madrileña *La Puerta Estrecha*, in occasione del *Día Mundial del Teatro*.

A seguito di un'analisi essenziale rispetto ai contributi più rappresentativi della drammaturgia breve *entre dos siglos*, è possibile notare un notevole incremento del repertorio del teatro breve, dovuto probabilmente a distinte ragioni. Innanzitutto è il caso di menzionare la proliferazione di corsi di scrittura teatrale e la consolidazione degli studi sulla drammaturgia nelle scuole ufficiali di arte drammatica, in cui la scrittura drammaturgica breve trova un luogo di formazione ideale⁶¹. Non bisogna dimenticare l'importanza dei contributi offerti da numerosi autori che, ispirati dal potenziale della brevità drammaturgica, utilizzano il formato breve come passo previo alla scrittura di opere più estese, trasformandolo talvolta in laboratorio di sperimentazione o adottandolo definitivamente come segno distintivo della propria traiettoria artistica. Altre ragioni che hanno contribuito all'esito del teatro breve è il maggiore accesso alla pubblicazione, dovuto essenzialmente alla notevole diffusione di riviste specializzate, antologie e premi destinati esclusivamente al genere corto.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Secondo le linee pedagogiche del Departamento de escritura y ciencias teatrales della Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD): «Los alumnos de la especialidad de Dramaturgia tienen la oportunidad de publicar las obras creadas en el transcurso de su proceso pedagógico en sendos volúmenes antológicos, editados por la RESAD en colaboración con la editorial Fundamentos. En estos momentos la primera edición concierne a la obra breve que se elabora en tercero de Dramaturgia y la segunda a la obra de cierta extensión y complejidad con la que los alumnos concluyen cuarto de Dramaturgia. [...] Las actividades editoriales cuentan, desde el pasado curso, con una experiencia de edición digital. La revista Teatro Mínimo, dirigida por Yolanda Pallín, cuyo primer número tuvo lugar en el curso 2011-2012, recoge un conjunto de mini piezas breves elaboradas en el marco del segundo curso de Dramaturgia». Per maggiori informazioni si rimanda alla pagina web: <http://www.resad.es/departamentos/dramaturgia/index.html> [cons. il 27/10/2017].

Tuttavia è necessario sottolineare che l'investimento economico e produttivo che concerne la rappresentazione scenica di questo formato, continua a mancare. A tal proposito è utile ricordare la posizione di Antonio Quiles, già citato per la sua esperienza di drammaturgo e redattore specializzato sul teatro breve, che afferma:

Difícilmente la obra corta le cederá un estreno, pues sus pocos folios, desde una visión pragmática, obstaculizan más que ayudan. Tal vez su mayor recompensa sea la inmersión en ese teatrillo de la farsa que aloja el autor en un recoveco del inconsciente, miniescenario donde podrá oír y visualizar durante un instante de fugacidad episodios de la vida y del ser en situaciones límites, situaciones que conllevan dramas potenciales que crecen y finalizan controlados por un severo reloj de arena⁶².

⁶² A.QUILES, *Teatro corto, una vía para dominar la escritura teatral*, cit., p. 123.

2.2 Il breve conquista nuovi spazi

Il fenomeno del formato breve spagnolo, come già dimostrato dal *Genero Chico* e i *café-teatros* è strettamente connesso con gli spazi in cui si rappresenta. Benché non siano riscontrabili dei luoghi che si dedichino esclusivamente alla pratica della brevità scenica, è indiscusso che il teatro breve rappresenti il motore per il recupero di spazi inediti e costituisca il banco di prova per un esercizio dell'attività teatrale incline ad un rinnovamento estetico, politico e sociale. Tuttavia la sperimentazione che prevede il *laboratorio del teatro breve*, sembrerebbe esigere spazi ad hoc data la particolare natura ideologica e formale, caratterizzata peraltro da una relazione distinta con il pubblico, e che difficilmente avrebbe modo di realizzarsi in teatri convenzionali.

Una revisione del teatro breve rappresentato in Spagna durante il XX secolo dimostra che i creatori di questo formato non dispongono di spazi appropriati per la rappresentazione dei propri lavori. Le conseguenze di tale inadeguatezza conducono molti autori a rinunciare alla messa in scena e optare per la pubblicazione dei propri testi. Ciò si verifica con non poche opere di Benavente, Valle Inclán, Aub e Gómez de la Serna, etc. In altre occasioni sono gli stessi drammaturghi a promuovere iniziative atte all'abilitazione e riqualificazione di spazi destinati alla messa in scena delle proprie opere. In alcuni casi si tratta di spazi privati che si trasformano in *teatros de cámara* o *teatros íntimos*, ove le rappresentazioni non si limitano unicamente alle opere brevi ma anche a quei lavori, le cui caratteristiche intrinseche, le distanziano dai circuiti convenzionali.

Secondo Rasilla, «no es exagerado afirmar que fue el teatro breve el principal factor entre los que impulsó la búsqueda de nuevos espacios para el arte dramático más inquieto»¹.

Benché si inaugurino numerosi spazi alla fine del XIX come il *Teatre Intim* di Adrià Gual a Barcellona o il *Teatro De Arte* promosso da Alejandro Miquis, sono gli anni venti a segnare una considerevole intensificazione di questa tendenza. Probabilmente lo spazio più significativo che accoglie le inquietudini del teatro breve novecentesco è il *Mirlo Blanco*², ubicato nel salone di un appartamento privato di Ricardo Baroja e sua moglie,

¹ E. PÉREZ RASILLA, *El arte escénico* in J. HUERTA CALVO (a cura di), *Historia del teatro breve en España. Siglos XVI-XX*, cit., p. 950.

² L'iniziativa del *Mirlo Blanco* inaugura la tradizione dei *teatros caseros* che, pur non dedicandosi esclusivamente alla messa in scena di opere brevi, diventano comunque rappresentativi di tale genere. Sulla scia intrapresa da Ricardo Baroja, successivamente José Luis Alonso adibisce due sale dell'appartamento di suo zio come luogo di rappresentazione dei lavori del suo *Teatro Íntimo*.

Carmen Monnè a Madrid. Nonostante la breve durata di questo esperimento (alcuni mesi tra il 1926 e il 1927), il *Mirlo Blanco* diventa un esempio per una serie di iniziative similari che prevedono l'utilizzo di spazi semi-pubblici, non vincolati con la messa in scena di opere commerciali. È il caso del *Cantaro Roto*, ciclo teatrale promosso da Valle-Inclán nel 1927 e rappresentato nel piccolo teatro del *Círculo de Bellas Artes* di Madrid, o il *teatro de bolsillo*, ideato da Rivas Cherif ed in seguito denominato *El Caracol*, presentato nel modesto scenario della Sala Rex (Madrid).

Il desiderio di creare un teatro realmente popolare, accessibile a tutti i cittadini e luogo d'incontro per i collettivi intellettuali ed artistici dell'epoca, innesca la realizzazione di distinti progetti teatrali itineranti come *El Buho*, *La Barraca* o *El Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas* destinati a spazi insoliti, non abilitati per la messa in scena e che costituiscono, come ben sottolinea Rasilla:

por un lado, la respuesta a una necesidad perentoria, pero por otro, la adopción de un compromiso que se formalizaba precisamente en la elección de ese espacio, porque simbólicamente quería significar la devolución al pueblo de lo que legítimamente le pertenecía. La renuncia a los espacios convencionales y la utilización de ámbitos públicos- plazas, calles, etc.- o de lugares de trabajo y, ocasionalmente, en teatros o cines, se convertía en elemento ideológico y adquiriría un singular sentido estético, que pretendía establecer otra relación radicalmente distinta con el público que acudía a presenciar los espectáculos³.

Alle iniziative intraprese dai diversi teatri da camera, si somma il significativo contributo dei teatri universitari le cui sale vengono utilizzate per la messa in scena di quelle produzioni che, per l'esiguità di mezzi e ancor più, per la necessità di raggiungere un pubblico popolare, propendono per una modalità *itinerante*, tendenza che verrà poi ereditata dal teatro indipendente. Sorto nei primi anni degli anni sessanta e in risposta alla crisi sofferta dal teatro universitario ad opera della dittatura, il *teatro independiente* diventa uno dei movimenti più vitali della scena spagnola contemporanea, il cui obiettivo, in linea con la tradizione dei teatri da camera, comporta l'abbandono di un

³ *Ivi* pp. 951-952.

atteggiamento elitista e la ricerca di un pubblico più ampio. L'agilità del teatro breve si adatta perfettamente allo spirito anticonformista e provocatore dei gruppi indipendenti che prediligono spazi insoliti⁴ per la rappresentazione delle proprie opere.

Negli anni della Transizione si realizzano alcune iniziative che in un certo modo stabiliscono un ponte tra il teatro indipendente ed il teatro alternativo, ma è soprattutto negli anni ottanta che la produzione e messa in scena del teatro breve si intensifica in maniera significativa. La sala *Olimpia*, sede del *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas*, diretta da Guillermo Heras, accoglie numerose opere brevi di artisti allora emergenti (Marquerie, Caballero, Esteve Grasset, etc.), pubblica i primi lavori di drammaturghe esordienti (Sara Molina, Itziar Pascual, etc.), co-produce spettacoli a partire dai testi brevi di giovani creatori (Sara Molina, Paloma Pedrero, Rodrigo García, etc.) e recupera alcuni testi brevi dell'avanguardia storica (Gómez de la Serna).

Il *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas* dedicandosi quindi alla promozione delle proposte teatrali più rischiose e innovatrici, conferisce al teatro breve un peso considerevole, benché non esclusivo. La questione dello spazio diventa sempre più urgente per i creatori della generazione degli anni ottanta i quali scelgono di occupare nuovi spazi fisici, distanti dalla convenzione teatrale, come mercati in disuso, stazioni ferroviarie, parchi o decidono di aprire sale alternative e spazi ridotti nei luoghi centrici delle città ma lontani dai quartieri dove solitamente vigono i teatri ufficiali. A Madrid si distinguono la sala *Beckett*, *Pradillo*, *Cuarta Pared*, *Triángulo*, *El Canto de la Cabra*, la cui versatilità, prossimità al pubblico, ambiente informale, assenza di elementi ornamentali e di separazione tra attore e pubblico, tendenza al minimalismo garantiscono al teatro breve uno spazio particolarmente propizio.

⁴ Secondo Rasilla: «Los colegios mayores y los paraninfos universitarios o los salones de acto que ocasionalmente prestan otras instituciones públicas o semipúblicas, son algunos de sus locales preferidos, pero su voluntad de llegar a espectadores insólitos y lograr una mayor eficacia social llevan sus espectáculos a plazas y a calles pocas frecuentadas por el teatro, a los locales de asociaciones de vecinos, a canchas deportivas, a dependencias parroquiales, a cines de barrio, a clubes sociales etc., e incluso establecen circuitos para llegar a los trabajadores en la emigración.» *Ivi* p. 958.

2.3 Brevità come formula *altra* di sperimentazione nei creatori contemporanei

Durante le ultime decadi del XX secolo si producono in Spagna una serie di cambiamenti politici, economici e culturali che conducono alla formazione di una nuova coscienza intellettuale e critica¹.

L'approvazione della Costituzione Spagnola nel 1978 comporta delle conseguenze importanti, tra cui la fine della censura, l'apertura al contesto internazionale, la creazione di nuove istituzioni pubbliche ed il notevole aumento di sovvenzioni statali. In un ambito culturale segnato dall'ideologia postmoderna, la fiducia nei nuovi modelli democratici favorisce un progressivo orientamento dei creatori verso nuove motivazioni estetiche. La relazione permeabile tra teatro istituzionale e teatro indipendente, la nostalgia del repertorio classico, l'impulso di nuovi linguaggi, la professionalizzazione di compagnie e lo sviluppo del teatro di strada sono solo alcuni dei molteplici elementi che definiscono la nascita del teatro contemporaneo spagnolo e l'inizio di un processo di *ritorno all'ordine* in cui si cercherà di ricoprire il vuoto culturale degli anni precedenti. Di certo gli anni della Transizione costituiscono una fase storica e culturale alquanto complessa, che si esprime in forma altrettanto problematica, nell'ambito teatrale e delle arti sceniche.

Nonostante gli enormi sforzi da parte dello Stato a favore di una riqualificazione del sistema teatrale, a partire dalla metà degli anni ottanta, il teatro spagnolo subisce una considerevole perdita della funzione sociale rispetto ad altri generi come il romanzo ed il cinema, dato che comporta una enorme riduzione del pubblico teatrale, a cui va aggiunto l'incalzare della crisi economica e la crescente commercializzazione del sistema teatrale. Tuttavia, tali condizioni stimolano la *resistenza* dei piccoli teatri alternativi che, sostenendo le iniziative dei giovani drammaturghi e contando con il favore di un pubblico nuovo ed entusiasta, diventano il settore più vitale del sistema teatrale spagnolo.

La complessità del contesto sociale e culturale ha naturalmente conseguenze considerevoli sull'orientamento tematico e la produzione formale ed artistica del giovane teatro d'autore esteticamente avanzato. In relazione al teatro degli anni ottanta, Floeck segnala una serie di tratti distintivi, tra cui:

¹ Cfr. C. OLIVA, *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*, Cátedra, Madrid, 2004.

la vuelta de lo público a lo privado, el predominio de lo cotidiano en el marco de las grandes urbanizaciones modernas, la búsqueda de un público nuevo, joven, una preferencia por distintas formas de comicidad, la vuelta a formas de representación teatral realistas mediante la deconstrucción simultánea de acciones dramáticas coherentes así como de estructuras de tiempo y lugar, la preferencia por el juego intertextual y las reflexiones metateatrales, la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión verbal y la relación entre el texto dramático y escénico².

Dal punto di vista tematico, ciò si traduce in una coesistenza di problematiche sociali e private per cui questioni inerenti alle relazioni interpersonali, la ricerca dell'identità, la crisi psicologica e l'incapacità comunicativa, si alternano a contenuti sociali come la violenza, la xenofobia, la diversità culturale ed etnica, determinando situazioni drammatiche abitate da personaggi anonimi, privi di un profilo psicologico coerente ed una identità definita. Talvolta l'uso di distinte forme di comicità, intrise di un humor nero e macabro, diventano un mezzo di straniamento rispetto ai temi trattati.

Per ciò che concerne l'aspetto stilistico e formale, il consolidamento del teatro *de autor y texto*, proprio del Novecento spagnolo, implica un utilizzo profondamente consapevole della parola, una maggiore attenzione all'espressione verbale ed una rafforzata sperimentazione linguistica che prevede la sostituzione della tradizionale struttura del dialogo drammatico, a favore di una prosa ritmica, versi liberi e complesse strutture narrative che generano modalità testuali ibride.

Gli elementi che concorrono alla definizione del *teatro español contemporaneo* si avvalgono, quindi, di strutture ellittiche e frammentarie, mescolanza di distinti piani di realtà, tendenza all'onirico, impegno sociale, disintegrazione di personalità coerenti, rottura di riferimenti spazio-temporali unitari e lineari, decostruzione della struttura drammatica in funzione di azioni brevi ed indipendenti che si giustappungono bruscamente l'una all'altra.

All'interno di tale panorama, in cui la frammentarietà risulta essere un elemento chiave dell'estetica postmoderna, il teatro breve afferma il proprio carattere indipendente rispetto

² W. FLOECK, *El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad*, in «Iberoamericana», 14 (2004), p.49. Cfr. W. FLOECK, *Spanisches Gegenwartstheater I. Eine Einführung*, Tübingen: Francke, 1997, pp. 41 ss.

a las formas mayores e si configura come il modello più idoneo per attuare nuovi processi di sperimentazione. Come già è stato sottolineato, la produzione drammatica che si riferisce alle prime decadi della Spagna democratica, ha dato importanti risultati, ciò nonostante, il limite dettato dalla difficoltà di mettere in scena i propri lavori, giacché né i teatri pubblici, né i privati vogliono assumersene il rischio finanziario, rafforza un tipo di drammaturgia *breve* votato principalmente alla pubblicazione e la lettura.

Parallelamente è interessante analizzare le proposte di un certo numero di creatori che nella scena spagnola degli anni ottanta-novanta, promuovono un tipo di teatro «que se acerca a la sensibilidad de lo contemporaneo y de lo actual, prescindiendo completamente del modelo figurativo de la escena convencional»³.

Secondo César Oliva:

El vehículo por donde se articulaban dichas muestras era la imagen y su estética, la ponderación de lo visual. Es decir, esas tentativas escénicas incorporaban elementos estéticos que relegaban a un lugar secundario el lenguaje más evidente y tradicional del arte escénico, cual es la palabra. Aunque más que suprimirla (cosa que nunca intentó de manera absoluta), el teatro contemporáneo la situó en un lugar alternativo en el sistema de representación⁴.

Ai fini della trattazione si limiterà il campo di ricerca agli artisti che, mossi da personali motivazioni estetiche, prive di qualsiasi rimando alla tradizione del genere breve, ricorrono alla brevità scenica occasionalmente, a partire da un bisogno di sperimentazione o in alcuni casi, dalla necessità di opporsi alla paralisi del sistema di produzione teatrale degli anni novanta.

Tra questi, Rodrigo García, Angelica Liddell, La Ribot e Óskar Gómez, rispetto ai quali, Óscar Cornago precisa:

³ C. OLIVA, *Experiencias de un espectador experimental. Algunas ideas sobre la modernidad escénica en España en los albores del siglo XXI*, in J. ROMERA CASTILLO, (a cura di), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, cit., p. 87.

⁴ *Ibidem*.

Estos creadores optan por la construcción de mundos ficcionales unitarios desde un punto de vista poético, aunque internamente operan con estrategias que abren dentro de estos mundos algún tipo de límite o resistencia al propio sentido de la representación. En la mayoría de los casos es a través del trabajo con la materialidad de los lenguajes que estas construcciones se ven confrontadas con una realidad que adquiere y en muchos casos ostenta un exceso de presencia emancipado de su función representacional. Este grado de emancipación de los materiales escénicos hace posible que entre los distintos planos se establezcan relaciones que ya no son de ilustración o complementariedad lógica, sino más bien de oposición, choque o yuxtaposición alógica, lo que va a producir un efecto de fragmentación sobre la superficie representacional de la obra⁵.

Un esempio di tale costruzione è dato dall'opera *Borges + Goya*⁶ di Rodrigo García (1964)⁷, presentata nel *Teatre Lliure* di Barcellona nel 2005. Si tratta in effetti della giustapposizione di due brevi monologhi indipendenti, della durata complessiva di 45 minuti, privi di connessione argomentativa e strutturati simmetricamente attraverso l'uso di una videoinstallazione e la successiva presenza di un attore in scena. Lo spazio è caratterizzato da un tappeto verde che rimanda ad un campo da calcio stilizzato, su cui sono posizionate undici mele appena illuminate da altrettanti minuscoli led. Due schermi occupano simmetricamente il fondo della scena.

⁵ Ó. CORNAGO BERNAL, *Teatro postdramático: las resistencias de la representación* in J. A. SÁNCHEZ, J. ABELLÁN (a cura di), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, cit., pp. 227-228.

⁶ Per maggiori approfondimenti si rimanda al dossier dello spettacolo consultabile sul sito web <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1320> [ultimo accesso: 10-10-17].

⁷ Rodrigo García è uno dei più rilevanti drammaturghi e registi della scena spagnola contemporanea. Nato in Argentina e stabilitosi a Madrid, è autore di opere come *Acera Derecha* (1989), *Prometeo* (1992), *Notas de cocina* (1995) di cui firma la regia. Fondatore della compagnia *La Carnicería*, mostra già nei suoi primi lavori un forte interesse per le arti visive, in particolar modo per la modalità dell'installazione, e una profonda consapevolezza della funzione della componente musicale, la gestualità degli attori e la tecnica compositiva. In seguito al successo di *Conocer gente, comer mierda* (1999) e *Haberos quedado en casa, capullos* (2000) presentati nel circuito delle sale internazionali, García presenta *Aftersun* (2001), in cui l'implicazione fisica ed emotiva degli attori risulta così potente da segnare l'inizio di una nuova fase di lavoro, basata su un'intensa drammaturgia corporale. I suoi spettacoli successivi *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*, *La historia de Ronald Macdonalds*, *Jardineria humana*, consacrano Rodrigo García come uno degli artisti con maggior protagonismo nella scena internazionale dell'inizio del XXI secolo. Cfr. J. A. SÁNCHEZ, *Rodrigo García y La Carnicería Teatro*, Archivo Virtual Artes Escénicas / Universidad de Alcalá, Cuenca, 2006, <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=76> [ultimo accesso: 20-10-17].

L'entrata del pubblico è accompagnata da un suono ripetitivo ed insistente e parallelamente sui due schermi si susseguono una serie di immagini; sulla destra viene proiettata la testa di Borges che oscilla con un movimento assertivo, mentre sulla sinistra, si assiste alla proiezione di un cagnolino, caratterizzato dallo stesso movimento affermativo e posizionato dietro al lunotto posteriore di un'automobile. Tali immagini si alternano con altre che rappresentano le manifestazioni delle *Madres de Plaza de Mayo* fino a scene esplicite di sesso e masturbazione, interrotte da flashes che ritraggono il dittatore Videla e lo storico video del gol di Maradona del 1986 contro l'Inghilterra.

Al termine della prima videoinstallazione, entra in scena il primo attore Juan Oriente (Borges), illuminato da due proiettori che ne riflettono l'ombra sui due schermi. Si tratta di una figura vestita con abiti quotidiani, il cui corpo è dipinto interamente di un blu brillante eccetto il rosso degli occhi e la bocca e l'intenso arancione della parrucca; le orecchie e le mani sono alquanto sproporzionate e ricordano le fattezze di un diavolo.

Il programma di sala indica che si tratta di Borges, «pero no es Borges. Es uno que habla de Borges»⁸. Secondo l'analisi di dettagliata di César Oliva, questo grottesco personaggio è piuttosto:

Uno que dice que, con diecisiete años, lo vio [a Borges] en el Café Tortoni [...]; que no se atrevió a hablarle, porque [...] llevaba cuatro años preparándose en Schopenhauer y Seneca, yendo a todas las conferencias de Borges con el fin de poder intervenir y preguntarle sobre sus lecturas preferidas [...]. Este personaje diabólico, extraño e interactivo (en uno de sus brazos azules, que sostiene otra manzana, parece haber cables y conexiones con no se sabe qué propósito) [...] ha terminado por no hacerle demasiada gracia Borges, su apatía ante los grandes temas, su silencio, su inteligencia, cuando el país reclamaba acción, palabras e imaginación⁹.

Dotato di certo tono recitativo ma lontano da qualsiasi interpretazione realista, il monologo si sviluppa secondo la modalità del racconto che prevede una serie di riferimenti personali e conclude nel momento in cui l'attore termina di mangiare la mela,

⁸ C. OLIVA, *Experiencias de un espectador experimental. Algunas ideas sobre la modernidad escénica en España en los albores del siglo XXI*, cit., p. 92.

⁹ *Ibidem*.

sostenuta durante l'intera durata del monologo dal braccio sinistro, momento che segna il passaggio alla seconda parte dello spettacolo.

Goya inizia con un'altra videoinstallazione, questa volta meno dura della precedente. Nello schermo sinistro si vedono una serie di personaggi scavare ininterrottamente la terra, mentre sul lato destro si scorge un personaggio che sembra difendersi da qualcuno, con qualcosa simile ad una mazza da baseball, immagine che potrebbe rimandare all'opera goyesca *Duelo a garrotazos*. Al termine della proiezione entra in scena un secondo personaggio mascherato come la mascotte della squadra calcistica dell'Atlético di Madrid. Una volta raggiunto il centro della scena, l'attore Gonzalo Cunill e presunto Goya, si accomoda su una sedia, sfilando un panino enorme e con marcato accento argentino dà inizio al suo monologo. Il racconto si rifà ad una strana avventura familiare secondo la quale il personaggio decide di offrire ai suoi giovani figli la possibilità di spendere i suoi risparmi. Il tono si accentua nel momento in cui, all'interno del monologo, i ragazzi esprimono il desiderio di andare ad EuroDisney, mentre il padre vuole portarli di notte al Museo del Prado. Dopo una serie di ripetizioni: «prefiero que me quite el sueño Goya a que me lo quite cualquier hijo de puta», che rimanda al titolo originale dell'opera, il personaggio conclude il suo monologo esasperando «el retrato de un perdedor maravillosamente loco»¹⁰ e mostrando «un sentido crítico [de la vida] del que no se escapa nadie: ni los teatristas ni los políticos, ni quienes tienen la responsabilidad de hacer de las ciudades sitios que sirvan para algo más que comer croquetas en casa Antonio (que es para lo único que sirve Madrid, dice Goya)»¹¹.

La soluzione di giustapporre frammenti, autonomi ed autoreferenziali sembra essere un'opzione efficace per mettere in scena quei testi, nella maggior parte dei casi frammenti, che lo stesso García definisce *Cenizas Escogidas*, ovvero «infortunados residuos de [...] montajes teatrales, donde las palabras, [si] decontextualizadas, se parecen torpes para su lectura corriente»¹².

Altro esempio di sperimentazione del breve che si rifà in maniera ancora più esplicita al registro linguistico della performance, è dato dalle *Acciones* di Angelica Liddell (1966)¹³.

¹⁰ *Ivi*, p. 94.

¹¹ *Ibidem*.

¹² R. GARCÍA, *Cenizas escogidas*, La Uña Rota, Segovia, 2009, p. 9.

¹³ Negli anni ottanta Angélica Liddell, pseudonimo di Angélica González, inizia la sua traiettoria artistica come drammaturga. Nel 1993 fonda la compagnia *Atra Bilis*, di cui è regista, scenografa ed interprete. Muovendosi in distinti territori letterari come la narrativa e la poesia, Liddell si misura con la dimensione

Si tratta di *piezas* di scarsa durata, non dialogate, sostenute però da un' incisiva narrazione, con l'obiettivo di condurre lo spettatore ad una riflessione specifica. Costruite sulla base di materiali interdiscorsivi che si riferiscono a fatti reali, riflessioni intime dell'autrice ed esperienze autobiografiche, le *Acciones* «demuestran el compromiso personal de la autora con su obra, [...] se convierten en algo necesario, utilizando el teatro como herramienta para promover la asimilación y reacción, otorgando al espectador un papel activo dentro de la representación y de la sociedad»¹⁴.

Liddell inizia a lavorare alle *Acciones* nel 2008, presentandole nello stesso anno presso *La Casa Encendida* a Madrid, sotto il titolo comune *La Desobediencia: tres confesiones*, che include i testi *Lesiones incompatibles con la vida*, *Broken Blossoms* e *Yo no soy bonita*. Rappresentate in maniera continua, le *acciones* sono caratterizzate da un testo narrato mediante una voce fuori campo, la presenza preponderante del corpo dell'artista e l'obbligo per lo spettatore di cambiare continuamente la propria posizione per assistere all'opera, come sedersi a terra, contemplare un video in una terrazza o adagiarsi su cumuli di paglia.

Le tre *Acciones*, costituiscono tre riflessioni che si presentano come risposte alternative rispetto a specifiche tematiche che si è soliti accettare ed osservare senza che vengano messe in discussione. *Lesiones incompatibles con la vida* si riferisce alla personale decisione di rinunciare ad avere figli, «aludiendo a la responsabilidad de engendrar y arremetiendo contra el propio concepto de creador»¹⁵. In questa *acción* la Liddell è seduta a terra con le gambe divaricate, nuda dalla vita ai piedi, colpendosi il pube con una pietra, mentre vengono proiettate fotografie della sua infanzia e adolescenza accanto ai suoi genitori.

Broken Blossom è un'opera audiovisuale in cui l'artista sottolinea con disapprovazione l'ego di un certo tipo di drammaturghi lodati dalla critica, di cui riporta i nomi reali,

performativa, creando spettacoli ibridi ed interdisciplinari. Le sue differenti sperimentazioni artistiche vanno intese come espressione stratificata del proprio universo poetico e dell'originale personalità creativa, elementi che dotano l'artista di una cifra stilistica altamente riconoscibile. Le sue opere oscillano tra un espressionismo straziante, la critica sociale, e la ricerca della purezza attraverso il dolore e la sovversione. Come drammaturga, regista ed attrice realizza numerose creazioni come *El matrimonio Palavrakis* (2001), *Y cómo no se pudo Blanca nieves* (2005), *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007), *Te haré invencible con mi derrota* (2009) e *Maldito sea el hombre que confía en el hombre* (2011). Cfr. O. CORNAGO BERNAL, *Conversaciones con Angélica Liddell* in Idem, *Póliticas de la palabra: Esteve Gaset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Fundamentos, Madrid, 2005, pp. 317-329.

¹⁴ A. VIDAL EGEA, *Las Acciones de Angélica Liddell*, in J. ROMERA CASTILLO, (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, cit., p. 290.

¹⁵ *Ivi*, p. 291.

attraverso la proiezione di immagini che la ritraggono mentre corre mascherata in un campo di grano e successivamente, mentre gioca con persone affette dalla sindrome di Down. In *Yo no soy bonita*, Liddell affronta attraverso un'altra *pieza* audiovisuale il problema della violenza contro le donne e di come la bellezza diventi un falso privilegio, una sorta di *enfermedad autoinmune*. In questa ultima *Acción*, l'artista si ferisce provocandosi dei tagli alle gambe con un rasoio, su cui, una volta sanguinanti, vi intinge del pane e lo mangia.

Oltre al linguaggio performativo, la Liddell esplora la pratica della brevità anche dal punto di vista drammaturgico e letterario¹⁶. Secondo Ana Vidal Egea:

[...] le eclética trayectoria profesional de Angélica Liddell se aproxima cada vez con una solidez mayor y unos resultados más convincentes hacia el teatro breve. Son estas Acciones las que permiten a la dramaturga experimentar, sin ninguna limitación, con la riqueza que aportan los distintos lenguajes interdisciplinarios emergentes [...]. La brevedad de las Acciones hace que se condense una información mucho más impactante que la de una obra de teatro al uso; están construidas como una bomba de intensidad emocional¹⁷.

È evidente che García e Liddell concepiscono la brevità come modalità espressiva atta a «radicalizzare alcuni caratteri del cosiddetto postdrammatico quali, tra gli altri, l'obliterazione della narrazione, l'antilinearità, la frammentazione, l'incremento della visualità [...]»¹⁸ e che protende ad una drammaturgia che costruisce più strutture parziali che modelli complessivi¹⁹.

Sulla stessa linea si segnalano le esperienze de La Ribot (1962)²⁰ la quale adotta il piccolo formato attraverso un processo di minimizzazione che la conduce alla creazione di *Piezas*

¹⁶ Rispetto alla produzione letteraria breve della Liddell si rimanda a due testi esemplificativi pubblicati all'interno della rivista culturale *Diagonal*: A. LIDDELL, *Enero*, in «Periódico Diagonal», Madrid, 5 (2005), p.30; A. LIDDELL, *La peste del caballo*, in «Periódico Diagonal», Madrid, 26, (2006), p. 8.

¹⁷ A. VIDAL EGEA, *Las Acciones de Angélica Liddell*, cit., pp. 294-296.

¹⁸ S. MEI, *Per una scena "minore". Le radici contemporanee del teatro breve*, cit., p. 154.

¹⁹ Cfr. H.T LEHMANN, *Postdramatic Theatre*. Translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby, Routledge, London and New York, 2006, pp. 82-83.

²⁰ Il lavoro di La Ribot, pseudonimo di María Ribot Manzano, si situa in una zona chiaramente transdisciplinare tra la danza, la performance e le arti plastiche. Fino al 1990 La Ribot dirige insieme a Blanca Calvo, la compagnia *Bocanada*, una delle prime formazioni di danza contemporanea a Madrid. Nel 1991, La Ribot mette in scena ironicamente la sua volontà di appartarsi dal mondo della danza contemporanea, attraverso uno 'strip-tease' denominato *Socorro! Gloria!*. Nel 1992, inizia una

distinguidas (1993). Si tratta di una serie di tredici *piezas cortas* o *caprichos escénicos*, con una durata compresa tra i 30 secondi e 7 minuti, elaborati a partire dal corpo nudo dell'artista e l'uso di oggetti quotidiani, quali una tuta da lavoro, un lenzuolo, un metro, fogli di cartone marrone, etc. che attivano diverse azioni, gesti e posture costruite mediante procedimenti compositivi più prossimi alle arti visive che alla danza.

Concepite come *oggetti*, la Ribot idea la formula di *propietarios distinguidos*, per cui in cambio di una modica quantità di denaro, viene aggiunto nel programma di sala di ogni rappresentazione, il nome del proprietario accanto alla *pieza* acquistata. In riferimento alle motivazioni che sottendono la scelta del *pequeño formato*, La Ribot, afferma:

Lo que yo estaba buscando con la escala pequeña era un cambio en la forma de trabajar el cuerpo y la danza. Al ser la escala pequeña podía trabajar casi a diario con una sola cosa que podía definir y terminar y, como resultado, podía entenderla. Se trataba de hacerlo todo pequeñito para poderlo manejar. Esa es la idea de las Piezas Distinguidas. [...] Toda esta historia me inspira también la forma de la distribución y aparece la idea de los propietarios distinguidos: cada pieza la puedo vender a un propietario distinguido. Por lo tanto también se cambia la escala de venta y la escala de exhibición. Todo responde a esa especie de núcleo pequeñito que se crea totalmente fragmentado y que me permite entender pequeñas cosas²¹.

Altra figura interessante che recentemente ha presentato all'interno del *Encuentro Internacional de Nuevas Formas Escénicas* presso l' Azkuna Zentroa a Bilbao, l'opera *Cuarto de hora de cultura metafísica* (2015), è Oskar Gómez (1963)²².

collaborazione con l'attore Juan Lorient con cui produce *El triste que nunca os vido* (1992) e *Los trancos del Avestruz* (1993), Nello stesso anno realizza la prima serie di *Piezas Distinguidas*, a cui seguiranno *El gran game* (1999) e *Still distinguished* (2000), presentate in un' unica performance della durata di tre ore, con il titolo *Panoramix* presso la Tate Modern di Londra nel 2003. Cfr. J. SÁNCHEZ, J. CONDE-SALAZAR (a cura di), *Cuerpos sobre blanco*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003.

²¹ J. SÁNCHEZ, J. CONDE-SALAZAR, (a cura di), *Cuerpos sobre blanco*, cit., pp. 218-219.

²² Óskar Gómez Mata fonda nel 1986 la compagnia *Legaleón Teatro*, costituita da un gruppo di allievi dei corsi organizzati dal Théâtre du Mouvement di Parigi e la scuola di Serge Martin a Parigi e Ginevra. Dopo una prima fase dedicata alla produzione di spettacoli comici come *Quecas* (1987) e *Aspirantes* (1988), *Legaleón T.* si rivela a livello nazionale con la sua versione de *La esclusa* (1990) di Michel Azama, a cui seguono *Canción desde isla Mariana* (1992), *El silencio de las Xygulas* (1994), a partire da un testo di Antón Reixa, e *¡Ubú!* (1996). Stabilitosi a Ginevra nel 1996, Gómez dirige una nuova compagnia *L'Alakran* con la quale produce alcuni spettacoli basati su testi di Rodrigo García, *Carnicero español* e *Tómbola Lear* (1998). Negli ultimi anni Óskar Gómez raggiunge un grado di maturità creativa che gli consente una

Fondatore delle compagnie *Legaleón-T* e *L'Alakran*, entrambe site a Ginevra, Gómez, si distingue per una traiettoria artistica mutevole e poliedrica che lo conduce a sperimentare nuove strategie di resistenza alla crisi teatrale degli anni novanta e ad optare per la creazione di *piezas* destinate a bar e caffetterie. Da questa scelta sorgono spettacoli come *El silencio de las Xigulas* (1994), opera che propone attraverso un humor nero e assurdo, una serie di riflessioni su modelli di perfezione, lo star-system, la morte ed il silenzio, costruite secondo tecniche compositive che rimandano allo zapping televisivo e al caos della realtà attuale, e *Merilú, la Historia de la Muñeca Hinchable* (1995), tipica *pieza de café teatro* che ironizza sul culto del corpo nella società contemporanea, attraverso la frustrazione di una donna il cui desiderio è quello di raggiungere la perfezione di una *Barbie*.

Se in questi casi è possibile intravedere un certo rimando alla tradizione del *café teatro*, in cui la messa in scena, dotata di scarsissimi mezzi, punta soprattutto ad un incontro diretto con il pubblico attraverso una maggiore efficacia comunicativa che estetica, l'esempio più esplicito di brevità scenica è dato dallo spettacolo *Cuarto de hora de cultura metafísica*. Creata e realizzata dallo stesso Gómez e Esperanza López, per una durata di 15 minuti, la performance, si presenta come la prima parte di una collezione più ampia del progetto *La Conquista de lo Inútil*, il cui motto è *Máximo esfuerzo, mínimo resultado, o como hacer esfuerzos sobrehumanos para obtener ínfimos detalles*.

La performance consiste nella presentazione di una breve sequenza di training fisico, costruita a partire dal poema omonimo del poeta rumeno Ghérasim Luca²³, il cui obiettivo è *narrare* senza toni drammatici, le nozioni metafisiche contenute nel poema (vita, morte, idee, vuoto), attraverso la ripetizione di esercizi fisici e vocali. A seguito di un prologo caratterizzato da immagini in cui si introduce un discorso politico alternato con riflessioni personali e la simultanea proiezione di un video che mostra individui anonimi praticando la *partitura-training* in differenti luoghi emblematici della città di Ginevra, la performance termina con l'apparizione di un gruppo di persone appartenenti a varie

maggior proiezione internazionale dei suoi lavori tra cui, *Cerveau Carbossé 2. King Kong Fire* (2002), *Psicofonías del alma* (2003) e *Optimistic vs. Pesimistic* (2005). Cfr. J. A.SÁNCHEZ, J.ABELLÁN (a cura di), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, cit.

²³ Gherasim Luca (Bucarest, 23 luglio 1913 – Parigi, 9 febbraio 1994), è un poeta rumeno e teorico del Surrealismo. Spesso citato nelle opere di Gilles Deleuze e di Félix Guattari, scrive *Le Vampire passif* (1945); *Héros-Limite* (1953); *La Fin du monde* (1969); *Le Chant de la carpe* (1973); *Paralipomènes* (1976). Cfr. G. DELEUZE, *Un manifesto di meno* in C. BENE, G. DELEUZE, *Sovrapposizioni*, Quodlibet 2002, Macerata, 2012. p. 101.

associazioni sociali che insieme agli attori eseguono in scena l'intero allenamento della durata di un quarto d'ora.

In un contesto in cui la necessità estetica e produttiva dà luogo ad una pluralità di modelli che confluiscono in maniera ibrida nella performance, le arti visive fino al cabaret e al caffè teatro, il piccolo formato sembra favorire il dialogo interdisciplinare ed un processo di contaminazione tra vari linguaggi artistici.

Se da una parte quindi, si assiste al formalizzarsi di pratiche artistiche per cui, secondo Floeck, il teatro spagnolo attuale si caratterizzerebbe per quei tratti stilistici ed estetici, espressione di una visione del mondo postmoderna²⁴, ovvero tipici di una stagione culturale non solo spagnola ma internazionale; dall'altro, bisogna tener conto che questi tipi di esperienze nascono in risposta alle pratiche di produzione dettate dallo sviluppo di un sistema *autonomico* nella Spagna degli anni novanta e che obbligano i creatori più sperimentali ad una difficile fase di isolamento.

La rete dei teatri pubblici, favorendo le grandi produzioni a scapito di quelle più rischiose, esprime una certa ostilità verso il teatro contemporaneo per cui gli stessi protagonisti della scena sperimentale ritornano alla marginalità e inventano nuove strategie di sopravvivenza. Secondo l'analisi fornita da Sanchez che, in *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* segnala le operazioni di una serie di artisti afferenti all'ambito del teatro, danza e performance, «las nuevas condiciones de producción tuvieron consecuencias en la definición de los formatos, las estéticas y los discursos»²⁵, in cui probabilmente la brevità viene percepita come la *soluzione* espressiva più coerente.

A tal proposito Sánchez precisa:

En algunos casos la necesidad dio lugar a unos modos de comunicación caracterizados por el humor y la urgencia y una estética de la mezcla, de la contaminación. En otros, se radicalizó el discurso poético o expresivo, asumida la imposibilidad de acceder al gran público. Se trataba siempre de trabajos fronterizos, como si quisieran escapar de un espacio, el teatro, que en España les estaba vedado. Unos en dirección a la acción y las artes visuales. Otros, en dirección al cabaret, a la calle... El cuerpo salía reforzado. Y es que

²⁴ Cfr. W. FLOECK, *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Vervuert Verlag, Frankfurt, 2003.

²⁵ J. A. SÁNCHEZ, J. ABELLÁN (a cura di), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, cit., p. 28.

la escasez de medios obligaba a trabajar con lo mínimo, una vuelta a lo esencial que favoreció el encuentro del teatro con la danza y de la danza con el arte corporal. El pequeño formato hizo más fluida la comunicación entre los medios y, de la disciplina, se pasó a la transdisciplina o incluso a la indisciplina²⁶.

²⁶ J. A.SÁNCHEZ, J.ABELLÁN (cura di), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, cit., p. 29.

III. Nuovi formati teatrali

Agli albori del XXI secolo risulta evidente come la scena teatrale spagnola sia il risultato di un processo fortemente influenzato dal mondo sociale politico ed economico. Sul terreno incerto in cui verte il teatro spagnolo, César Oliva afferma:

La escena contemporánea se mueve en los márgenes de la inseguridad. Se podrá decir que ése es el campo en el que siempre ha estado el teatro, pero en el de hoy día sus hacedores (actores, técnicos, directores) lo están mucho más que los nuevos empresarios. [...]. El teatro, en España, se ha reducido a una pequeña industria, sostenida las más veces por el sector público, que apenas sí genera empleo si se compara con otros medios¹.

Sulla stessa linea, e riferendosi in particolare modo alla situazione culturale del 2010, lo studioso prosegue:

Hablar del hoy rabioso es hablar de crisis económica, y de la manera que ha afectado, y afecta, el desarrollo de la producción escénica [...]. El teatro español, y la cultura española en general, venía padeciendo el estigma de lo espectacular. Sin distinción de partido político e ideologías, el camino llevado a cabo, al menos desde 1992, se dirigía hacia lo extraordinario, olvidando lo cotidiano, lo habitual, la normalidad que cabría exigir a cualquier actividad de este ámbito. [...]. La primera década del siglo XXI ha ratificado, si cabe, que la preponderancia de lo público tiene límites, ya que es imposible sobrevivir en paraísos de producciones insostenibles. De ahí que las programaciones de estos dos últimos años hayan experimentado una drástica reducción, los cachés artísticos empiecen a sufrir grandes rebajas, y los días de actividad en los espacios escénicos de provincias dejen más huecos de lo

¹ C. OLIVA, «Teatro y sociedad en la España del siglo XX», in AA.VV, *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: [I Congreso Nacional Literatura y Sociedad]*, Universidades de Coruña, A Coruña, 2001, p. 95.

habitual. [...]. Sin todavía echar mano de frías estadísticas, por otra parte necesarias para calibrar cuanto se diga, es evidente que ha descendido el número de estrenos, de días de trabajo, de producciones, de personas implicadas en la vida teatral².

In effetti le statistiche citate da Oliva confermano che a partire dal 2008 la caduta del numero di spettatori teatrali raggiunge circa il 30%. Secondo l'annuario SGAE 2013 (equivalente della SIAE), le cifre negative che coinvolgono il campo delle arti sceniche, influenzate dal calo del bilancio pubblico, la diminuzione del reddito dei cittadini, ed il conseguente cambio di abito e di fruizione rispetto alle arti, la cultura, l'ozio e la tecnologia, «parecen indicar que tal tendencia no se modificará en los próximos años. Si a esa situación se añade, [...] a partir del 1 de septiembre de 2012 un incremento del 8% al 21% del tipo impositivo de IVA, las perspectivas de recuperación a corto plazo se alejan, amenazando con preocupantes consecuencias para el desarrollo artístico y cultural del conjunto del Estado español»³.

In un contesto di tale incertezza si attivano una serie di strategie di sopravvivenza che intravedono nel piccolo formato e nella conseguente creazione di microspazi, la possibilità di difendersi dalla paralisi del settore teatrale e di creare nuovi modelli culturali. In realtà, già le sale alternative degli anni ottanta, sorgono dalla necessità di opporsi al sistema del teatro commerciale e si caratterizzano per una forte «carga programática que [propugna] la creación colectiva, la igualdad creativa, el anonimato personal en función del grupo, la cooperativa económica y la autogestión en la producción, la investigación y la experimentación escénica»⁴.

Secondo l'analisi di Muñoz:

Las salas alternativas nacen en los años 80 por iniciativa de compañías que, hasta entonces, habían estado actuando en calles, parques y plazas. Sienten la necesidad de conseguir una mayor estabilidad pero sin perder sus características: diferenciarse nítidamente del teatro comercial y de los teatros nacionales; priorizar un teatro visto como espectáculo; apostar por una

² C. OLIVA, «El teatro hoy» in *Anagnórisis*, n° 4, 2011, p.2.

³ SGAE. *Anuario SGAE 2013 de las artes escénicas musicales y audiovisuales*, [n.d] p.8.

⁴ J. MUÑOZ, «Las salas alternativas, ¿Realmente alternativas?» *RILCE*: vol.18, n° 2, 2002, p.276.

programación de riesgo y acceder a nuevos públicos. También por esa necesidad de diferenciación, apuestan por espacios escénicos novedosos (fabricas, almacenes, talleres), [ubicados] en zonas periféricas, [caracterizados por] un espacio diáfano [donde la] limitación del aforo [crea] una relación directa y personalizadas con el espectador. [Por lo que se refiere] a la forma jurídica, [...] muchas de ellas tenían carácter asociativo⁵.

Benché le istanze del movimento alternativo degli anni ottanta rimandino a motivazioni estetiche altre, la cui continuità ad oggi è garantita dal sostegno dei finanziamenti pubblici, è comunque possibile intravedere un possibile antecedente dei recentissimi formati teatrali che riguardano la scena teatrale degli anni Duemila.

L'esperienza delle sale alternative che, nell'evoluzione del teatro spagnolo contemporaneo rappresentano un riferimento imprescindibile, muove ed ispira numerosi professionisti che, al seguito della graduale perdita delle sovvenzioni istituzionali degli ultimi anni, rispondono alla crisi attraverso la creazione di *piccoli spazi*, costituiti come associazioni culturali ed intesi come ulteriore modello di autogestione teatrale.

Il 2009, data che coincide con la costituzione della sala madrileña *Microteatro por Dinero*, segna un'importante rivoluzione della pratica e la fruizione teatrale in Spagna a cui farà seguito l'irruzione di quelli che vengono definiti *nuevos formatos teatrales*. Si tratta di progetti che pur non contemplando necessariamente la brevità, condividono con il fenomeno del piccolo formato, l'utilizzo di spazi non convenzionali e una forte prossimità attore-pubblico. Queste nuove modalità teatrali, in cui il concetto di spazio e discorso narrativo vengono alterati rispetto alle convenzioni del teatro *standard*, si servono altresì di nuove terminologie come *teatro en serie* o *teatro por capítulos*, *teatro inmersivo* e *teatro de cerca*.

In riferimento al *teatro en serie*, più recente del fenomeno del *micro-teatro*, si tratta di un formato la cui peculiarità consta della suddivisione di un'opera in episodi, di durata variabile, caratterizzati da una trama continua e una regolare ripetizione dei personaggi. Vista la necessità di una relazione continua con lo spazio – in molti casi il teatro in serie dura più di anno – la scelta di un luogo non vincolato alle rigide norme di programmazione delle sale convenzionali, diventa un fattore imprescindibile per la

⁵ *Ivi*, pp. 275-279.

pianificazione del formato.

Il primo progetto di *teatro en serie* prodotto in Spagna viene presentato dalla compagnia *Teatro a Pelo*⁶ all'interno dell'ostello *La caja habitada* nel febbraio 2012, a Siviglia. Suddivisa in 9 episodi che constano di tre *piezas* ciascuna della durata di 15 minuti, la serie, scritta da Julio León e diretta da Francisco Pérez, resta in programmazione per circa tre anni con una periodicità di un capitolo a trimestre, ripetuto diverse volte nel corso di un mese.

La trama⁷ di *Teatro a Pelo*, che adotta lo stesso nome della compagnia, presenta una struttura aperta che si avvale di una temporalità non lineare in cui si sviluppa la storia di quattro amiche che, intrecciando relazioni con le rispettive famiglie, amanti ed amici, raccontano la propria quotidianità, piccoli drammi ed esperienze personali. Il confluire di avvenimenti reali nell'evoluzione della serie, l'interpretazione realistica e colloquiale degli attori, l'assenza di scenografia e costumi, contribuisce a creare una forte identificazione da parte dello spettatore e ad azzerare quanto più possibile l'illusione scenica.

L'operazione si avvale della simultaneità delle differenti pièces che compongono ciascun episodio in spazi diversi dello stesso edificio, in questo modo gli spettatori possono godere di esperienze distinte secondo l'ordine sperimentato. La validità delle varie combinazioni è garantita da una struttura flessibile e accuratamente sincronizzata che permette di giocare con una narrazione dinamica che tiene conto di una serie di strati compositivi. Sebbene ogni micro scena rappresenti una unità narrativa autonoma con significato compiuto, allo stesso tempo risulta collegata alle altre in modo che il pubblico possa scegliere se assistere ad una o a tutte ed in questo modo partecipare all'evoluzione della storia. In alcuni casi vengono adottate soluzioni sceniche per cui un personaggio si trova a comunicare in diretta con il protagonista di un'altra scena attraverso una

⁶ La compagnia *Teatro a Pelo* nasce nel 2011 a Siviglia. In seguito al successo della serie teatrale omonima, si occupa della produzione di altri progetti simili come *La noche de las flores*, libero adattamento dell'opera dell'artista inglese Andy Goldsworthy e rappresentata nella galleria d'arte Slowtrack a Madrid nel 2013, *La compañía*, presentata presso il teatro Quintero di Siviglia nel dicembre 2015, *Underground* e *Topos*, serie di tre episodi, entrambe realizzate all'interno della programmazione FeSt presso la metropolitana di Siviglia tra il 2014 e il 2015. Per maggiori informazioni si rimanda alla pagina web della compagnia <http://teatroapelo.com/laserie/> [ultimo accesso: 01-03-2018].

⁷ Rispetto all'elaborazione della trama e considerata la lunga durata della serie, il drammaturgo Julio León durante un'intervista realizzata il 07/03/18 a Siviglia, sottolinea la necessità di una pianificazione *in divenire* in cui i cambiamenti reali degli attori, come una gravidanza o un cambio di look, diventano elementi utili all'evoluzione dei personaggi e possibilità stimolanti per lo sviluppo della storia.

videochiamata skype o subentrando improvvisamente nella pièce che si sta rappresentando in una sala adiacente alla propria; la creazione di una serie di vincoli più o meno espliciti per lo spettatore, garantiscono una visione più ampia e dettagliata dell'intero episodio senza che venga alterata la coerenza di ogni singola pièce.

Il progetto usa spazi scenici che la compagnia definisce *naturales*, ovvero luoghi che pur essendo potenzialmente modificabili, mostrano e utilizzano la naturale dimensione *spaziale* di cui sono dotati. Il patto di finzione si articola a partire dallo spazio dato o dalle possibili associazioni che ciascun luogo attiva con la vita reale; ovvero se si tratta di una cucina, questa sarà utilizzata come se fosse la mensa di un ristorante o una sala da pranzo domestica, ma non potrebbe in alcun modo creare l'illusione di uno spazio altro attraverso una scenografia che ne modifichi la natura.

Rispetto agli spazi utilizzati, il drammaturgo Julio León segnala che l'episodio numero 4 è ambientato interamente in luoghi esteriori all'ostello. In questa occasione vengono coinvolti una galleria d'arte e due negozi di abbigliamento, ciascuno situato a pochi metri dall'altro, all'interno dei quali vengono messe in scena le tre parti dell'episodio. La dislocazione degli spazi obbliga lo spettatore a transitare fisicamente da un luogo all'altro, come se fosse un voyer che si muove ed assiste alle distinte scene, senza essere notato.

Il ruolo del pubblico è di fatto un elemento chiave della costruzione di *Teatro a pelo*, che pur non perseguendo la convenzione della quarta parete, vista l'estrema prossimità degli spettatori agli attori, la rielabora conferendo all'osservatore una presenza muta, invisibile, come se si trovasse dinanzi «a algo que no le corresponde, como si fuese a observar por una mirilla lo que está pasando, como si se encontrara en una realidad paralela»⁸. In funzione della grandezza dello spazio dove si sviluppa la pièce, varia il numero di spettatori i quali, posizionandosi lungo il labile confine tra spazio dell'azione e spazio dell'osservazione, assumono il ruolo di intrusi che osservano da vicino quello che sta accadendo.

In definitiva, la fase di pianificazione dei distinti livelli di costruzione risulta determinante ai fini del progetto e si riassume nell'utilizzo di spazi non teatrali,

⁸ Tali osservazioni sono estratte dall'intervista diretta a Julio León, drammaturgo di *Teatro a pelo*, il 07/03/18 a Siviglia. Rispetto al ruolo dello spettatore-voyer León segnala che uno dei motivi che hanno ispirato tale immagine è il romanzo *La invención de Morel* di Adolfo Bioy Casares, in cui un fuggitivo, ritrovandosi su un'isola sconosciuta, si accorge che i turisti che vi si installano non hanno alcuna percezione della sua presenza.

l'elaborazione di strutture narrative destinate alla serialità, lo sviluppo di un gruppo di lavoro dinamico ed orizzontale e la rivalutazione della relazione con lo spettatore, inteso come agente determinante dello spettacolo. In effetti *Teatro a pelo*, come nel caso delle serie televisive, si consolida soprattutto a partire da un continuo processo di fidelizzazione del pubblico per cui attiva un serie di strategie comunicative che inducono lo spettatore ad attendere con impazienza e curiosità il prossimo episodio, confrontarsi con gli altri spettatori e qualora non abbiano potuto assistere ad alcune parti della storia, avvalersi di una dettagliata *fotonovela* riassuntiva elaborata dagli organizzatori e consultabile nelle reti sociali o in cartaceo presso gli spazi della rappresentazione.

Altro esempio di serie teatrale è dato dall'operazione *Días como estos*, realizzata dalla compagnia *Teatro en serie*⁹ all'interno della libreria *La Buena Vida* a Madrid, con una durata complessiva di un anno e pochi mesi, da settembre 2012 a giugno 2013. Si tratta di una struttura che consta di quattro episodi della durata di circa un'ora suddivisi a loro volta in distinte scene dotate di unità e coerenza autonome.

La trama si articola a partire dalle relazioni tra i quattro protagonisti – Martin, Ana, Alberto e Elena – a cui si aggiunge un *multipersonaje*, rappresentato da un unico attore che assume il ruolo di distinti personaggi e agevola i rimandi al passato necessari allo sviluppo della storia. A proposito della sinossi, l'attrice che interpreta Elena, Inma Gamarra riporta:

Martín, treinta y muchos, tiene una librería. Él dice que no es librero, que el librero era su padre. Prácticamente vive en la librería pero no sabe qué hacer con ella, es a la vez un hogar y una cárcel. Alberto vino un día a la librería y desde entonces ha encontrado el lugar en el que quiere estar. Le encanta el olor de los libros, las conversaciones con Martín, la dulce hora del cierre cuando el barrio está en silencio. Ana quiere a Martín de una manera que no entiende, odia a Alberto de una manera que no entiende y esta librería ha cambiado su vida para siempre. Elena no conoce ni la octava parte de los autores que pueblan las estanterías de este lugar pero es una mujer maravillosa, fuerte y frágil a la vez, divertida y sorprendente, y sabe que la

⁹ Ulteriori informazioni sulle produzioni di *Teatro en serie* sono consultabili alla pagina web della compagnia <http://teatroenserie.wixsite.com/teatro> [ultimo accesso: 01-03-2018].

vida se vive fuera de los libros. Y luego está la madre de Martín, la adolescente y otros personajes más, pero el resto de la historia ya se cuenta por capítulos¹⁰.

Come in molte commedie televisive, i quattro giovani protagonisti vengono ritratti secondo uno stile realista e dotati di un linguaggio fresco e diretto, elementi che permettono allo spettatore una facile identificazione con la storia rappresentata.

Dal punto di vista della composizione, è interessante notare come alcuni elementi delle serie televisive influiscano in maniera determinante sulla struttura di questo tipo di operazione come ad esempio l'utilizzo di un filo musicale riconoscibile che segni l'inizio e la fine di ciascun episodio, l'introduzione di un breve riassunto delle puntate precedenti e un frequente ricorso al *cliffhanger*, espediente narrativo proprio delle opere audiovisive in cui la narrazione si conclude con una interruzione brusca in corrispondenza di un colpo di scena o di un momento culminante caratterizzato da una forte suspense.

Per quanto riguarda la gestione del tempo la questione risulta alquanto peculiare. Mentre nel cinema ed in televisione, i flashback rappresentano lo strumento ideale per affrontare il passato della storia e dei personaggi, e permettono quindi allo spettatore audiovisivo di compiere una serie di salti temporali necessari alla comprensione dell'argomento narrato, sul piano teatrale, il meccanismo del tempo richiede delle soluzioni distinte.

In questo ambito, una delle caratteristiche più originali di *Días como estos* è la trasposizione dei flashback televisivi al linguaggio teatrale attraverso la presenza di un multipersonaggio, seduto in sala che si presta ad incarnare i ruoli necessari alla trasposizione della storia in un tempo già trascorso. Questa modalità è particolarmente interessante quando l'attore-jolly interpreta il passato di un personaggio già presente in scena, producendo quindi uno sdoppiamento e moltiplicando i livelli di teatralità dell'opera.

Il processo creativo di una sceneggiatura per una serie teatrale è un meticoloso lavoro di creazione narrativa e compositiva, in cui si rende necessaria una pianificazione solida che tenga conto dello sviluppo imminente dell'episodio e la sua continuità temporale. Uno degli snodi cruciali del progetto di *Teatro in serie*, così come per *Teatro a Pelo* è

¹⁰ Il testo riportato è consultabile alla pagina web dell'attrice Inma Gamarra <http://inmagamarra.com/dias-como-estos/> [ultimo accesso: 01-03-2018].

garantire una corretta comprensione dell'opera qualora lo spettatore non abbia assistito agli episodi precedenti. A tal riguardo il progetto di Luis López prevede che all'inizio di ogni episodio gli attori si dispongano frontalmente al pubblico e narrino gli eventi trascorsi con lo stesso tono e stato d'animo utilizzato dai personaggi nei momenti citati dell'episodio anteriore.

Per ciò che concerne lo spazio è evidente una chiara sovrapposizione della dimensione reale e drammatica del luogo prescelto in quanto la libreria *La Buena Vida* è contemporaneamente lo spazio della finzione scenica in cui si articola la narrazione e la cornice fisica in cui si svolge lo spettacolo. Tale caratteristica contribuisce ad accentuare l'esperienza *immersiva* dello spettatore in quanto «al usar un espacio real, especialmente atractivo por la atmosfera de la librería, el espectador siente el espectáculo de otro modo, [y que] todo ocurre a su alrededor»¹¹.

Nell'ambito di quello che si definisce *teatro immersivo* in cui l'utilizzo di uno spazio non convenzionale modifica e consolida la relazione con lo spettatore, è necessario menzionare un ulteriore formato che si è soliti definire *casa-teatro*.

Sebbene sia evidente il rimando alla tradizione de *los teatros caseros* dei primi del novecento, in cui *Il Mirlo Blanco*, risulta il riferimento esemplare, in realtà è più probabile che l'operazione delle case-teatro contemporanee attinga alla recente esperienza della famosa sala *Timbre 4*, fondata dall'argentino Claudio Tolcachir¹², presso il suo domicilio a Buenos Aires nel 2001. Nonostante le produzioni di *Timbre 4*, compagnia che ad oggi ha ottenuto un incredibile riconoscimento internazionale, optino per una struttura e durata convenzionale, è interessante analizzare le premesse che hanno mosso questo tipo di esperienza e che in un certo qual modo anticipano la creazione dei nuovi formati spagnoli.

L'esempio argentino è utile per comprendere come dei momenti di grande crisi economica¹³ diventino paradossalmente occasioni per sperimentare nuovi modelli di

¹¹ C. OÑORO, *Teatralidad y nuevos formatos: Días como estos (2012-2013), una obra de teatro por capítulos*, in C. FERRADÁS, M. MOLANES, M.A CANDELAS (a cura di), *Teatro Siglo XXI*, Academia de Hispanismo, Vigo, 2015, s.p. Articolo on line consultabile alla pagina web <https://www.academia.edu/5326185/Teatralidad> [ultimo accesso: 01-03-2018].

¹² Nel 2005 il regista inaugura la propria casa-teatro con la presentazione de *La omisión de la familia Coleman*, spettacolo che dal suo debutto ha calcato la scena di prestigiosi teatri internazionali ottenendo importanti riconoscimenti artistici. Per maggiori approfondimenti si rinvia alla pagina web della compagnia: <http://www.timbre4.com/> [ultimo accesso: 01-03-2018].

¹³ Intorno agli anni 2000-2001, in un contesto di grandi incertezze economiche, il teatro indipendente argentino acquista un ruolo estremamente significativo. Molti spazi del circuito off *bonarense* nascono

produzione e fruizione teatrale. La scelta di Tolcachir di utilizzare e trasformare il proprio salone di casa in uno spazio scenico¹⁴, nasce dalla necessità di rispondere a una situazione politica claudicante e dal bisogno di reinventare modalità e spazi in cui esercitare la pratica teatrale.

Perseguendo lo stesso tipo di esperimento Josè Martret e Alberto Puraenvidia fondano nel 2012 a Madrid, *La casa de la portera*¹⁵, un'antica portineria di cui due stanze, con capienza di venticinque spettatori, vengono abilitate come spazio teatrale e scenico.

Lo spettacolo che inaugura il funzionamento dello spazio è *Iván-OFF*, liberamente tratto dall'opera *Ivanov* di Cechov. Benché non ci sia un rimando esplicito, è ipotizzabile che il regista Martret utilizzi l'agonia di Iván come metafora per stigmatizzare la situazione politica della società spagnola per cui il suffisso OFF si presterebbe a una doppia dichiarazione d'intenti; da un lato, il personaggio interpretato da Raúl Tejón, si mostra incessantemente esausto, completamente *off*, dall'altro si tratterebbe di un'allusione al carattere alternativo della sala e della proposta scenica che si muove tra l'estetica kitsch e il melodramma esistenzialista.

La messa in scena, esplicitamente attuale, prevede che il pubblico, posizionato a pochi centimetri dagli attori, transiti da una stanza all'altra della casa, dove vengono rappresentati i 4 atti dell'opera. Anche in questo caso, come nelle serie teatrali riportate anteriormente, la scelta dello spazio produce un effetto peculiare sullo spettatore il quale si ritrova ad essere un testimone silenzioso, un intruso, un osservatore invisibile dell'evento spettacolare.

Secondo le studiose Cristina Oñoro e Joana Sánchez:

dalla necessità da parte dei registi, drammaturghi e attori, di possedere uno spazio proprio, indipendente sia dal punto di vista economico che artistico con l'obiettivo di superare la logica di mercato dominante attraverso forme di produzione teatrale al margine delle norme prestabilite. In questo senso, le case-teatro possono essere considerate l'archetipo degli spazi di creazione indipendente in Argentina.

¹⁴ Considerato il taglio di questa analisi in cui è lo spazio il reale punto di partenza dei processi creativi trattati, è interessante riportare la posizione di Tolcachir rispetto allo spazio scenico di Timbre 4 per cui utilizza due definizioni: *espacio invadido o escenografía del espacio modificado* riferendosi «[...] por un lado, a la capacidad de la escenografía para rebasar el escenario y, por otro, al hecho de que las transformaciones del edificio sean visibles y formen parte de la teatralidad del propio lugar.» C. OÑORO, J. SÁNCHEZ, *Respuestas Del Teatro Independiente Ante La Crisis. El Ejemplo De La Casa De La Portera (Madrid, 2012-2015)* in «Cuadernos Aispi», n° 7, 2016, p. 70.

¹⁵ Benché nel luglio 2016 i fondatori de *La Casa de la Portera*, che successivamente sarà *La Pensión de las Pulgas*, annunciano la chiusura dello spazio, è possibile consultare la programmazione degli spettacoli presentati attraverso la pagina web <https://lacasadelaportera.wordpress.com/> [ultimo accesso: 01-03-2018].

podemos afirmar que el público de Iván-OFF efectivamente se sumerge en una experiencia teatral “inmersiva”, novedosa y diferente. Desde que llama al timbre para entrar a la sala hasta que termina la obra, su vivencia del hecho teatral se asemeja muy poco a la de un teatro convencional. Así, por ejemplo, cuando después de perderse por las callejuelas de Madrid llega a La Portera, lo primero que le sorprende es que no exista ningún cartel publicitario ni ningún otro dispositivo que señale que allí hay un teatro. Para entrar debe, simplemente, llamar al telefonillo y, cuando le abren, atravesar un portal en el que seguramente se cruce con los vecinos del edificio. Una vez que accede a la sala, la experiencia continúa: un estrechísimo, lóbrego y angosto pasillo le conduce hasta una sala con capacidad para una veintena de personas. Nada más alejado de los convencionales foyer de las salas tradicionales, correctamente iluminados y equipados para dar señal acústica de que la función va a dar comienzo [...] ¹⁶.

Se Teatro immersivo, teatro de cerca o site-specific, termini con cui la critica ha definito il montaggio di *Iván-OFF*, si caratterizzano per l'estrema prossimità attore-spettatore, un numero ridotto di spettatori, la continuità dello spazio scenico e teatrale e una proposta di montaggio determinata da un luogo specifico in cui il pubblico rappresenta un osservatore invisibile, sono comunque riscontrabili altre esperienze ¹⁷ di case-teatro in cui invece si privilegia invece il ruolo partecipativo dello spettatore.

In questa prospettiva si segnalano il *TeatrodeCERCA* ¹⁸, compagnia che si dedica a realizzare rappresentazioni in appartamenti privati, il *Festival Internacional de Teatro Intimo en casas particulares* ¹⁹ diretto da Santi Senso e l'iniziativa del drammaturgo e

¹⁶ C. OÑORO, J. SÁNCHEZ, *Respuestas Del Teatro Independiente Ante La Crisis*, cit., p. 73.

¹⁷ Rispetto alla rappresentazione di spettacoli in appartamenti privati si segnala l'iniziativa sivigliana *My playz* (2015), a cura de La Matraka SLL, la quale, al seguito del progetto *Redetejas* (2013), iniziativa ideata per rivalutare le terrazze di spazi privati attraverso micro attività culturali, amplia la proposta artistica creando una rete tra artisti e proprietari di appartamenti privati. Attraverso una strutturata piattaforma online in cui comunicano spettatori, anfitrioni ed artisti, *My Playz* intende rappresentare un nuovo modello di economia collaborativa applicata alla gestione di eventi artistici e culturali destinati a spazi privati. Cfr. <http://lamatraka.org/> [ultimo accesso: 01-03-2018].

¹⁸ In riferimento alla traiettoria artistica della compagnia *TeatrodeCERCA* si rimanda alla pagina web <http://www.teatrodecerca.com/> [ultimo accesso: 10-03-2018].

¹⁹ Maggiori informazioni riguardo al *Festival Internacional de Teatro Intimo en casas particulares* la cui ultima edizione risale ad ottobre 2011 sono consultabili alla pagina web <https://tifestival.wordpress.com/> [ultimo accesso: 08-03-2018].

regista Raúl Cortes che nel 2010 ospita nel salone del suo appartamento a Malaga, il progetto della sua compagnia *Trasto Teatro*, denominata *teatro de la decepción*.

A tal proposito il regista segnala:

[..] el Teatro de la Decepción no es solo ofrecer una obra de teatro en un espacio doméstico. Es mucho más. Citamos a los invitados veinte minutos antes de comenzar la función, los recibimos personalmente y les ofrecemos un aperitivo. Luego, compartimos la actuación y, a su término, iniciamos un foro de debate entre todos los asistentes: actores e invitados. Cualquier aspecto de la propuesta es susceptible de ser discutido: ideológico, artístico, técnico... No hay compromiso crematístico, es decir, no pedimos nada a cambio, no cobramos nada. La persona que quiera o pueda, tiene la posibilidad de aportar lo que sea, siempre según su criterio. Y no necesariamente ha de ser en términos económicos. En este tiempo, hemos recibido comida, bebidas, artesanías, libros, música, películas, dinero... y, sobre todo, la esperanza de encontrarnos con tantas personas que, como nosotros, se encuentran en mitad de esta encrucijada, con más preguntas que respuestas²⁰.

È evidente che la relazione con lo spazio modifica fortemente le norme di fruizione di determinati progetti scenici per cui, prendendo in prestito l'osservazione di Patrice Pavis che, in *El análisis de los espectáculos* sottolinea il valore della «experiencia espacial del espectador: su forma de sentir, leer y evaluar los espacios»²¹, è possibile intravedere la costruzione di un nuovo tipo di spettatore che si definisce soprattutto a partire dallo spazio in cui è inserito l'evento spettacolare; uno spazio che come ben afferma Cruciani, non si riferisce a «come e dove mettere gli spettatori, o come creare lo sfondo della rappresentazione [ma] diventa quel sistema di relazioni in cui il teatro consiste»²².

²⁰ Cfr, R. CORTES, *Teatro de la Decepción*, intervento presentato nel 2010 a Siviglia nell'ambito della call «¿Quién está detrás de la cultura?» presentata dal comitato del progetto «REU08. Prácticas artísticas-políticas-poéticas, hacia la experiencia de lo común» all'interno del programma «UNIA arteypensamiento», afferente a UNIA- Universidad Internacional de Andalucía. L'intervento è consultabile on line alla pagina web <http://ayp.unia.es/dmdocuments/comr0809.pdf> [ultimo accesso: 09-03-2018].

²¹ P. PAVIS, *El análisis de los espectáculos*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 159.

²² F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 41.

Allo scopo di fornire una diversificata panoramica di quelli che si è soliti definire *nuevos formatos*, gli esempi finora trattati intendono aprire al campo di ricerca alle varie espressioni di un fenomeno che, pur non adottando esplicitamente il codice della brevità, ambiscono a ridisegnare le convenzioni sceniche della pratica teatrale in Spagna, o presumibilmente, ad inventarne delle altre.

IV. Il fenomeno del *micro-teatro*: uno sguardo selezionato

4.1 *Microteatro por Dinero*

Dato il significativo numero di sale che attualmente si dedicano al *micro-teatro* in Spagna, si è optato per una selezione circoscritta di tre spazi distribuiti in tre distinte città in modo da analizzare interpretazioni diversificate dello stesso modello.

In primis, la sala *Microteatro por Dinero* a Madrid, pioniera del formato, in seguito *La Malhablada*, sita a Salamanca, responsabile del *Festival de Microclásicos*, iniziativa che prevede l'adattamento e/o riscrittura di opere classiche in versione ridotta ed infine *La Biciletería* a Siviglia, in cui la brevità diventa pretesto per sperimentare l'ibridazione tra distinti linguaggi scenici.

Il fenomeno *micro-teatro* si sviluppa in seguito al progetto *Microteatro por Dinero*, ideato nel novembre 2009 da Miguel Alcantud¹ e destinato a realizzarsi all'interno di un antico postribolo situato in calle Ballesta a Madrid, originariamente chiamato *La Maison de la Lanterne Rouge*. Tale spazio si inserisce in un'iniziativa di riqualificazione del quartiere ad opera dell'associazione commerciale *Triangulo Ballesta* (Triball) che nel 2003 inizia un'operazione di affitto e successiva cessione di immobili, a giovani creatori allo scopo di trasformare i luoghi destinati alla prostituzione in spazi culturali.

L'idea di Alcantud prevede che 13 gruppi teatrali indipendenti, affrontando in maniera originale il tema della prostituzione, proponano la messa in scena di una micro opera di almeno 10 min. per un pubblico di meno di 10 persone all'interno delle 13 stanze dell'edificio. Senza alcun investimento in pubblicità e con la sola promozione attraverso le reti sociali e i comunicati stampa, l'esperimento ottiene un esito strepitoso. Opere rappresentate anche 20 volte nell'arco di 3 ore e con un'affluenza di più di 200 persone producono un effetto mediatico sorprendente.

Al prezzo di un euro lo spettatore *cliente* può scegliere in che stanza entrare e scegliere «uno de los nombres de las 13 prostitutas preparadas como Fernanda, Luisa o Amy con

¹ Miguel Alcantud, classe 1971, è un noto regista cinematografico spagnolo il cui film *Diamantes negros* riceve nel 2013 il Premio del Pubblico nel Festival di Malaga. È creatore e direttore artistico del formato *Microteatro por dinero*, per cui ottiene la candidatura al VII Premio Valle-Inclán 2013.

la cual le gustaría pasar la noche»².

L'incredibile successo dell'iniziativa, dovuto all'ampio repertorio stilistico, le differenti variazioni sul tema, il riscatto dell'ambiente originale e l'estrema vicinanza tra attore e spettatore, convince Alcantud ed i suoi collaboratori a rendere permanente quel tipo di progetto e creare uno spazio ad hoc. Attualmente *Microteatro por Dinero* è:

un formato teatral consistente en la representación de una micro obra de duración inferior a los 15 minutos para un número máximo de 15 espectadores, representado en un escenario en el que el público se encuentra integrado dentro de una sala de medidas inferiores a los 15 metros cuadrados. Además, forma parte de sus características el desarrollarse varias obras simultáneamente en sesión continua con homogeneidad en todas ellas en el tema a representar pero con una absoluta libertad de planteamiento y visión por parte de las compañías en cuanto al desarrollo³.

Il luogo scelto per l'ubicazione di *Microteatro por Dinero* è la calle Loreto y Chicote n° 9 nel centro di Madrid dove Alcantud progetta la riqualificazione di una ex-macelleria da adibire a spazio culturale composto essenzialmente da due zone distinte; il piano terra consta di un bar, punto d'incontro tra attori e pubblico e luogo destinato ad esposizioni di pittura e fotografia, programmate secondo una tematica coerente con la programmazione teatrale, e denominate *La Pared de Enfrente*, mentre il piano inferiore è costituito da 5 piccole sale di circa 7 metri quadrati ciascuna.

La combinazione tra il servizio della zona bar gestito da *Microteatro por Dinero S.L* come attività commerciale e la programmazione teatrale, concepita come attività per soci promossa dall'associazione culturale afferente all'azienda, permette di azzerare i costi derivanti dalla contrattazione degli artisti e generare entrate economiche necessarie al finanziamento dello spazio. Per ciò che concerne il compenso delle compagnie, viene elargito l'equivalente del 70% dell'incasso sulla base dei biglietti venduti al costo di 4 euro ciascuno.

² P. LEÓN, "Cinco minutos, tengo otro cliente" in «El País», 15 novembre 2009, http://elpais.com/diario/2009/11/15/madrid/1258287863_850215.html [ultimo accesso: 21-10-2017].

³ Si rimanda alla pagina web ufficiale <http://microteatromadrid.es/> [ultimo accesso: 21-10-2017].

Al seguito della registrazione formale, il marchio *Microteatro*, il cui logo rappresenta una mano stilizzata che occulta uno slip, viene esportato attraverso le modalità proprie del franchising, in numerose città spagnole come Valencia, Málaga, Sevilla, Barcelona, Almería. Nel 2012 viene inaugurata la prima sede oltre oceano, il *Micro Theatre Miami* che, rispettando la formula dell'iniziativa originale, adatta il *concept* ad uno spazio insolito, ovvero 6 containers in cui lo spettatore può assistere ad opere in inglese ed in spagnolo al costo di 5 dollari. Ad oggi, la rete del *Microteatro* si estende in diversi paesi del Centro e Sud America, quali Costa Rica, Peru, Argentina ed in Messico in cui fonda ben cinque sedi.

Il processo di fruizione, comune a tutti gli spazi della franchising *Microteatro*, «propone una mecánica similar a la navegación por Internet: tecleas un tema y te salen cinco respuestas»⁴, in questo modo lo spettatore può scegliere liberamente quando e a quante opere vuole assistere. Rispetto a tale meccanismo, il giornalista e critico teatrale Ordoñez segnala:

Una pantalla como la de los multicines informa del horario de cada pase. A las 20:25, una acomodadora pulsa un timbre de mesa, anuncia a viva voz el comienzo de los pases y guía a los espectadores, muchos de los cuales bajan con la bebida que estaban tomando en el bar. Una escalera conduce al piso inferior: las habitaciones, de unos siete metros cuadrados, pueden acoger entre ocho y quince personas por función. De pie, recostadas en las paredes o, con suerte, sentadas en el suelo⁵.

La programmazione mensile consta di diverse tipologie di sessioni. Da mercoledì a domenica è prevista la *sesión de tarde*, con cinque micro opere che si ripetono in sessione continua tra le 19.30 o le 20.00 fino alle 22.54. Da mercoledì a sabato, la *sesión golfa*, prevede rappresentazioni a partire dalle 23.00, mentre dalle 11.30 alle 13.45 del sabato e della domenica sono previsti spettacoli per un pubblico infantile. I lunedì ed i

⁴ Microteatro por Dinero 2010-2012. «Microteatro por Dinero 2010-2012». Dossier prensa. [n.d], p.2, <https://issuu.com/mtdmicroteatro/docs/dossier_prensa_oct_2010-2012small> [ultimo accesso: 19-10-2017].

⁵ M. ORDÓÑEZ, *Microteatro por Dinero: un invento estupendo* in «El País», 7 maggio 2011, <http://elpais.com/diario/2011/05/07/babelia/1304727195_850215.html> [ultimo accesso: 21-10-2017].

martedì sono talvolta destinati ad opere di durata convenzionale rappresentate in uno spazio di circa 80 metri, ottenuti eliminando i pannelli che separano le singole sale.

Per quanto riguarda la selezione delle proposte, lo staff organizzativo lancia un bando on line in cui è specificata la tematica su cui ruota la programmazione mensile, *Por Dinero, Por amor, Por sexo, Por fobias, Por orgullo, Por celos, Por más sexo, Por El Duende*, etc. Le opere selezionate, alternano il dramma alla commedia e sono solite presentare una struttura semplice dotata di una precisa curva narrativa che si articola a partire da testi rigorosamente inediti, condizione imprescindibile per la partecipazione al bando.

Riferendosi alla tematica *Por más sexo* programmata nel maggio 2012, Torres riporta:

Las obras nos llevan, sobre todo a través del humor, a cuartos oscuros, muñecas hinchables, sexo prohibido, castings para el nuevo porno, el sexo en la religión, gastronomía afrodisíaca, orgasmos de altura, sexo fantasmal, y donde nos encontramos actores como Isabel Pintor, Josu Ormaetxe, Alba Flores o a un Roberto Álvarez, debutando como autor dramático⁶.

Dal 27 maggio al 3 giugno dello stesso anno viene lanciata una nuova programmazione in cui la Rivista teatrale *El Duende*⁷, diventa responsabile della selezione, nonché oggetto del bando. Tra le proposte selezionate, in base alle differenti e personali visioni *de sentir el duende* che per omonimia non si riferisce solo al formato editoriale ma anche alla figura fantastica dell'elfo o folletto, il giornalista Alfonso Armada descrive la sua esperienza rispetto alla micro opera *Angustias culturales del telemarketing* di

⁶ R. TORRES, *La semana por delante* in «El País», 13 maggio 2012, http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/05/13/madrid/1336863848_578021.html [ultimo accesso: 20-10-2017]. A proposito degli attori citati, dotati di una solida e riconosciuta traiettoria artistica nell'ambito del teatro, cinema e televisione spagnola, è interessante notare come *Microteatro por Dinero* rappresenti, non di rado, una vetrina per numerosi professionisti del settore spettacolo che scelgono il formato breve come processo di sperimentazione all'interno del proprio percorso artistico o come strategia di promozione di nuovi lavori. Questo è il caso di Paco León, attore e regista cinematografico riconosciuto a livello nazionale che, in seguito al debutto del suo ultimo film *Kiki, el amor se hace*, presenta nel giugno 2016 il micro spettacolo *Kiki Kagaseya* interpretato da Maite Sandoval, una delle attrici del cast. Con questa operazione il regista amplia il suo progetto cinematografico proponendo un monologo inedito di uno dei personaggi del film con l'obiettivo di ottenere maggiore visibilità, osare nuove forme di comunicazione e consolidare il legame con il pubblico.

⁷ Si rimanda alla pagina web della rivista *El Duende*: <http://www.duendemad.com/> [ultimo accesso: 21-10-2017].

José J. Serrano, Samuel Señas, Marta Sánchez, con Samuel Señas e Ana del Arco, diretta da Patricia Ferreira in cui i personaggi della commedia, professionisti del telemarketing raccontano le proprie inquietudini mentre cercano di decifrare gli oscuri significati di un'opera di micro teatro:

En el cuartito no caben muchos alfileres. Hasta la puerta no se puede abrir, bloqueada por el banquito de un espectador. ¿Por dónde carajo entrarán los actores? En el centro, una mesa camilla con tochos de librería de viejo, antología de Premios Nobel y alpiste parecido. Sobre la pared, un mapa de España con las regiones coloreadas y un foco dándole énfasis. Dos espectadores se preguntan de qué va la cosa. Pronto se descubre que ellos no eran *de los nuestros*, *aliens* haciéndose pasar por vulgares espectadores⁸.

Angustias culturales del telemarketing è una micro commedia in cui Marina, la protagonista, decisa a cambiare lavoro, invia un curriculum falso alla rivista *El Duende*, per essere assunta come critica teatrale. La prova consiste nell'assistere ad un'opera programmata da *Microteatro por Dinero* e al termine, dimostrare le proprie conoscenze e capacità critiche al riguardo. Accompagnata dal suo compagno, falso esperto in Storia dell'arte, i due attori, entrano nella sala, insieme al resto del pubblico, creando una sensazione di sconcerto ed esasperando il carattere metateatrale dell'opera in cui si fa sempre più sottile l'ambiguità tra la veridicità della rivista e la *doppia* finzione dell'attrice/personaggio che simula essere una critica del settore.

Nel marzo 2013, nell'ambito della programmazione *Por Fobias*, si distingue la *pieza* del ballerino, coreografo, acrobata Pedro Aunión, con un testo originale di José Jesús Serrano e dal titolo *Claustro- Fobia*. La messa in scena è caratterizzata da un cubo di metacrilato trasparente all'interno del quale l'interprete realizza una delicata performance di teatro-danza, accompagnata dal fisarmonicista David Gordo. Secondo la sinossi dello spettacolo, riportata nel programma di sala, si legge: «En la soledad de nuestro refugio, nos sentimos cómodos, hasta que nos damos cuenta de que estamos solos... Viajaremos para romper los límites que nos pusimos».

⁸ A. ARMADA, *Microteatro por Dinero, y el verdadero mercado de la carne* in «ABC», 30 maggio 2012, <http://abcblogs.abc.es/libros/2012/05/30/microteatro-por-dinero-o-el-mercado-de-la-carne/> [ultimo accesso: 22-10-2017].

Aunión, versatile rappresentate della danza contemporanea spagnola, deceduto tragicamente nel giugno 2017 durante uno spettacolo aereo del MadCool Festival⁹ a Madrid, utilizza il piccolo formato come ulteriore esperimento creativo all'interno di una già consolidata traiettoria artistica.

All'interno del ciclo *Por las malas* presentato nel giugno 2016, risulta singolare il montaggio *Detrás*, a partire dal testo originale *Caminar en sentido contrario* de Miguel Angel González, con la partecipazione di Beatriz Webe e la regia di Silvia de Pé.

Si tratta del racconto di una donna, probabilmente internata in un ospedale psichiatrico che narra il proprio passato familiare oscuro e controverso. L'attrice si muove in una sala bianca disegnando con ripetizione maniacale simboli confusi ed ossessivi su tre pareti dello spazio. L'altra parete, dove è collocato il pubblico, di spalle rispetto all'azione, è ricoperta interamente da una lamina a specchio, attraverso cui gli spettatori assistono all'opera.

I casi citati sono solo alcuni esempi dell'eterogeneità tematica e stilistica che caratterizzano la programmazione *Microteatro por Dinero* che, mossa dalla necessità di offrire continuamente un repertorio più ampio ed articolato, include a partire da giugno 2013 ed in collaborazione con Julia Gómez Cora, responsabile di *Stage Entertainment*¹⁰, la presentazione di un progetto di micro musical, denominato *Por un micromusical*, con l'intenzione di creare un contenitore di proposte musicali e teatrali locali e allo stesso tempo stabilire una piattaforma attraverso cui relazionarsi con altri segmenti di pubblico. Oltre al repertorio teatrale, in effetti, *Microteatro por Dinero* presenta periodicamente spettacoli di micro danza, micro magia, micro musical, concerti e proiezioni cinematografiche.

Altro aspetto interessante è difatti la realizzazione di una serie di attività trasversali¹¹ in

⁹ MadCool Festival è un importante festival di musica che si celebra annualmente a Madrid. Benché la sua prima edizione risalgia solo al 2016, MadCool rappresenta ad oggi uno dei referenti imprescindibili del panorama musicale europeo. Si veda <https://madcoolfestival.es/> [ultimo accesso: 22-03-2018].

¹⁰ La Stage Entertainment è una riconosciuta compagnia di produzioni teatrali e musicali, con sede ad Amsterdam, Paesi Bassi. Nato dalla Live Entertainment Division della Endemol, guidata da Joop van den Ende, il gruppo internazionale Stage Entertainment, possiede i diritti di più di 70 produzioni in tutto il mondo e gestisce teatri in undici paesi, tra cui i Paesi Bassi, Germania, Regno Unito, Spagna, Italia, Russia e Stati Uniti. In Spagna, Stage Entertainment è una delle principali responsabili del successo del teatro musicale degli ultimi anni grazie alle sue spettacolari produzioni nei teatri di Madrid e Barcellona e le relative tournée in tutto il paese. Si rimanda alla pagina web: <https://www.stage-entertainment.com/> [ultimo accesso: 22-03-2018].

¹¹ Nel novembre 2012, *Microteatro por Dinero* collabora con la marca Swatch che, in occasione della presentazione dell'ultima collezione di orologi, propone *Microteatro en cuatro tiempos*, una retrospettiva sulla tematica del tempo a partire da 4 opere intitolate *Pase lo que pase*, *Secuestro*, *A solas* e *Mucha mierda*.

cui è inserito il progetto *Microteatro*. Nell'ottobre 2011 Alcantud propone un'iniziativa da realizzarsi nell'antico carcere di Segovia¹², spazio che dal 2015 si converte in un centro multidisciplinare dedicato alla promozione della creazione artistica. Si tratta di una proposta denominata *Microteatro en La Cárcel* che prevede la messa in scena durante un fine settimana, di 6 opere nelle celle dell'antica prigione, in una sessione continua di 6 repliche dalle 19 alle 22. Secondo la testimonianza del giornalista Morales, si tratta di un'esperienza unica e peculiare, quasi una sorta di «exorcismo, porque todos los espíritus malos que hubo entre estas paredes han dejado paso a la creatividad»¹³. L'iniziativa, accolta con particolare favore dal pubblico, ottiene tale risonanza mediatica da diventare un consolidato appuntamento annuale.

Altra iniziativa collaterale si riferisce alla collaborazione con *Calle 13*, emittente televisiva incentrata su film e telefilm di azione, suspense, thriller che, per celebrare il tredicesimo anniversario di attività, sceglie *Microteatro por Dinero* come partner per confezionare l'evento; utilizzando la suggestione del numero 13, Alcantud propone la messa in scena di 13 opere intrise di riferimenti al cinema nero e al thriller, durante una programmazione di 13 giorni. L'obiettivo dell'esperimento è, come sottolinea il direttore di *Calle 13* David Núñez, «ir más allá de lo que ven los espectadores en televisión. En las salas se va a crear una atmósfera especial porque la gente va a ver los crímenes en primera persona y, como un juego, se convertirán en cómplices»¹⁴.

Nel 2013 *Microteatro por Dinero* partecipa al *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro* con una versione dell'opera di Lope de Vega *El caballero de Olmedo*, divisa in 5 episodi che funzionano in maniera indipendente e che al contempo possono essere considerati scene di una sola opera. La proposta, che prende il titolo di *Olmedo caballero el de*, è composta da cinque montaggi a carico di altrettanti registi che, impegnandosi a rispettare fedelmente il testo originale, mettono in scena cinque parti distinte dell'opera,

Dal 2013 diventa socio di *Priceless Madrid_Mastercard*, per cui organizza diversi eventi tra cui la rappresentazione di micro opere in luoghi atipici come nel caso del Museo Lázaro Galdiano. Nel 2015 forma parte del *Gastrofestival de Madrid Fusión* per cui presenta cinque *gastrorepresentaciones*, abbinata alle degustazioni offerte dalle Bodegas Ramón Bilbao. Si segnalano inoltre le collaborazioni con il progetto di solidarietà sociale *Dualbook*, e con l'azienda TanquerayStage.

¹² Per maggiori informazioni sul centro, si rimanda alla pagina web <http://www.lacarceldesegovia.com/lacarcel/> [ultimo accesso: 19-10-2017].

¹³ M. MORALES, *Arriba el telón, se cierra la celda* in «El País», 15 ottobre 2011. http://cultura.elpais.com/cultura/2011/10/15/actualidad/1318629601_850215.html [ultimo accesso: 20-10-2017].

¹⁴ M. MORALES, *Microteatro con suspense*, in «El País», 18 settembre 2012. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/09/17/madrid/1347905018_368495.html [ultimo accesso: 18-10-2017].

tra cui *La pasión-Historia de Amor entre Alonso e Inés* di Ana Risueño; *El objeto del deseo-Inés a través del espejo* di Carlos Molinero; *El subterráneo-Los verdaderos motores de la historia: Tello y Fabia* di Miguel Alcantud; *Testosterona-De Olmedo a Medina Blues* di Nancho Novo, e *Los celos-La historia nunca consumada de Inés y Rodrigo* di Sonia Sebastián. Della durata di 15 minuti e rappresentate durante una sessione continua a partire dalle 20, ogni micro opera viene presentata in un determinato luogo del Teatro Municipale di Almagro, tra cui il cortile del teatro, la platea, un magazzino o un angolo del palcoscenico.

È evidente che il modello produttivo di *Microteatro por Dinero* risulta essere assolutamente trasversale per cui alla programmazione in situ si affiancano una serie di iniziative in cui il reale prodotto artistico è il *concept* del formato. In termini economici il limite che suppone la pratica della brevità teatrale ed il suo relativo funzionamento diventa motivo per disegnare uno strutturato piano di marketing in cui il *format*, contenuto ed agile, risulta implementabile in molteplici realtà imprenditoriali; la promozione di una marca, la presentazione di un prodotto, l'inaugurazione di spazi espositivi o di interesse storico-artistico sono solo alcuni esempi di come il modello *Microteatro por Dinero* sia funzionale a una serie di iniziative diversificate in cui il formato teatrale ridotto diventa il motore di nuove forme di produzione.

4.2 *La Malhablada*

Il modello confezionato da Miguel Alcantud, nel suo carattere poliedrico e versatile, diventa oggetto di emulazione da parte di una serie di iniziative dislocate in tutta la geografia spagnola che pur promuovendo la propria identità si ispirano al funzionamento del *Microteatro por Dinero*.

A Salamanca si distingue *La Malhablada*¹, centro culturale e laboratorio di arti sceniche destinato alla rappresentazione di opere di micro-teatro e micro-danza. Situata dinanzi al maestoso edificio della Clerecía, sede dell'Università Pontificia di Salamanca, *La Malhablada* utilizza un antico edificio di tre piani, dotato di 5 piccole sale e una caffetteria, luogo destinato alle esposizioni, presentazioni di libri, degustazioni gastronomiche, cineforum, incontri di poesia, nonché spazio di scambio tra artisti e pubblico. Fondata dall'architetto Paz Pedraza Ruíz e la scenografa Gloria Hernández Serrano, *La Malhablada* si impone, a partire dal 2014, come referente culturale alternativo della città salmantina. Benché sia inevitabile il riferimento a *Microteatro por Dinero*, la proposta de *La Malhablada* si differenzia dalla sala madrileña per numerosi aspetti.

Secondo una delle fondatrici², l'obiettivo prefisso risiede nel potenziamento delle relazioni non solo tra attori e pubblico ma anche e soprattutto tra gli stessi artisti che si ritrovano a far parte di una sorta di comunità. La distribuzione delle opere e la flessibilità oraria sono pianificate in modo che ogni compagnia possa assistere agli altri spettacoli in programmazione in modo da garantire una maggiore comunicazione e un confronto più fluido tra i vari partecipanti. Inoltre è prevista una formazione specifica³ sulla pratica del *micro-teatro* destinata ad aspiranti attori e amateurs. Questo tipo di traiettoria non solo permette ai vari registi che partecipano regolarmente alle attività dello spazio, di proporre diversi montaggi nel corso della programmazione annuale e di stabilire collaborazioni ma apre anche la possibilità ai gruppi amatoriali e agli allievi dei workshop attivati, di sperimentare i propri lavori. Questa modalità ha il vantaggio di consolidare la relazione

¹ Si rimanda alla pagina web ufficiale: <https://www.lamalhabladasalamanca.com/> [ultimo accesso: 23-10-2017].

² Le informazioni riportate sono estratte dall'intervista diretta a Paz Pedraza Ruíz, tenutasi presso lo spazio *La Malhablada*, a Salamanca il 03/12/17.

³ Uno dei corsi impartiti presso gli spazi de *La Malhablada* con durata annuale è il *Taller de Microteatro (técnica, creación y representación)* condotto dal regista e drammaturgo Roberto García Encina.

con lo spazio e di contrastare la difficoltà di una programmazione continua in una città di modeste dimensioni demografiche come Salamanca.

Uno dei caratteri peculiari della programmazione de *La Malhablada* è l'organizzazione annuale del *Festival de Microclásicos*⁴, ideato nel 2015 da Antonio Velasco⁵, il cui obiettivo è avvicinare lo spettatore alle opere teatrali classiche reinterpretate attraverso il formato del *micro-teatro*. In questo caso risulta interessante analizzare in che modo il codice della brevità condizioni l'adattamento di un classico e come a sua volta questo diventi un pretesto per sperimentare il funzionamento del formato. Durante la terza edizione del *Festival de Microclásicos*, tenutasi nel novembre 2017, vengono messe in scena sei micro opere⁶ tra cui *La señorita Julia tiene una herida en el corazón*, scritta e diretta da Carlos Vicente a partire da *La signorina Julie* di Strindberg e interpretata da Elena Davidson Jones, *No es nada lo del ojo (y lo llevaba en la mano)*, ispirata a *Il malato immaginario* di Molière, scritta e diretta da Patricia Sánchez e interpretata da Pedro Vez, *Preludio en el Teatro*, basata sul *Faust* di Goethe, diretta e interpretata da Maribel Iglesias con la partecipazione di Maite Iglesias e Jesús Sierra.

Nel primo caso il regista Carlos Vicente utilizza il riferimento al classico di Strindberg come pretesto per redigere un testo ex-novo, ambientato nell'attualità, in cui non si evince alcun rimando esplicito all'opera originale. In scena l'attrice interpreta un'accanita fan di Strindberg che, mossa da evidenti disturbi ossessivi nei confronti dell'autore, di cui pare sia innamorata, sequestra uno dei presenti durante la presentazione dell'ultimo lavoro del drammaturgo svedese presso una libreria. Dopo una prima parte in cui la donna esprime la sua condizione di vittima di un amore non corrisposto, avviene una transizione attraverso un cambio luce, in cui lo stesso personaggio si ritrova rinchiuso in un ospedale psichiatrico dove termina il suo monologo simulando un possibile suicidio.

Rispetto alle motivazioni che hanno ispirato questo tipo di montaggio il regista dichiara:

⁴ Le condizioni del bando sono consultabili all'interno del documento on-line: https://docs.wixstatic.com/ugd/ff4cad_26c485a0f3b945fcb3981399c8e61817.pdf [ultimo accesso: 23-10-2017].

⁵ Per approfondire la traiettoria del creatore del *Festival de Microclásicos* si rinvia alla pagina web personale: <http://www.antoniovelasco.es/> [ultimo accesso: 23-10-2017].

⁶ Le altre tre opere in programmazione non incluse in questa trattazione sono: *Shakespeare y el Merengue*, di Les Luthiers, diretta da Maribel Iglesias e interpretata da Antonio Llorente e Ángel Salinas; *Medea*, traduzione di Miguel de Unamuno diretta da Maribel Iglesias e interpretata da Elena Baz, Olga García-Mochales, Alba Hernández e Carolina Morocho; *Marchita*, basata su 'Yerma' di Federico García Lorca, diretta da Eduardo Joaquín e interpretata da Raquel G.

La primera motivación es que el texto me gusta mucho; la segunda es que ese texto me ofrece la posibilidad de tratarlo a mi manera y de llevarlo a mi terreno; la tercera es que, a pesar de tener un título con una referencia claramente femenina no creo que se hayan hecho muchos montajes dando mucha importancia a la protagonista femenina; la cuarta tiene que ver con que según algunas fuentes la obra está inspirada en una mujer aristócrata que al final acaba siendo camarera o algo así, lo cual me permitía darle a la protagonista un punto de contradicción y poner al espectador frente a ese deseo que tenemos todos de ascender, pero claro no sabemos lo que eso significa y nos da miedo y nos vuelve neuróticos y esas cosas. Además, necesitaba hablar de la locura en sus múltiples facetas y la puesta en escena me lo permitía. Por otra parte, quería actualizar a la Señorita Julia y mostrarla a un público que, como es lógico, posiblemente no entiende el contexto en el que se escribió⁷.

Il tema della pazzia si rivela quindi a partire dal desiderio di non sottomettersi alle norme della classe sociale a cui appartiene la Signorina Julie strindberghiana e che, nello specifico di questa proposta, viene sostituita dall'ambizione di ascendere socialmente attraverso una relazione con un personaggio famoso; un'aspirazione che non potendosi realizzare, dà adito ad un atteggiamento convulsivo, disagiato e distruttivo.

Su questo il regista prosegue:

[...] la locura es como tener una herida en el corazón, no solo en el cerebro; [...] las personas que tienen enfermedades mentales y sufren brotes, eutimias, recaídas [...] sufren en su corazón y la herida es muy grande, al igual que la contradicción de querer ser alguien del pueblo y ser una condesa y algo así. [...] Esa herida es la que marca el devenir de todo el personaje, que curiosamente luego se suicida de forma alegórica al final de la obra disparándose en el corazón con los dedos de una mano⁸.

⁷ Il testo riportato è tratto dall'intervista concessa da Carlos Vicente, mediante posta elettronica, nel mese di gennaio 2018.

⁸ *Ibidem*.

Evidentemente la posizione di Carlos Vicente rispetto al testo originale è libera e alquanto provocatoria. Il tema della lotta di classe perseguito da Strindberg viene completamente annullato in quanto, secondo il regista, rappresenta «un concepto fallido, pasado y demasiado intelectual que ha fracasado por eso mismo»; la figura di Jean è assolutamente trascurata se non per un possibile rimando al personaggio-*Strindberg* adulato dalla protagonista. La centralità appartiene esclusivamente al personaggio femminile che, come allude l'attrice Elena Davidson, si contrappone alla presunta misoginia dell'autore svedese il quale, secondo alcune fonti, sembra non aver mai nascosto il proprio risentimento verso il movimento femminista dell'epoca. Di qui la prima immagine di Julia che subentra in scena con un cartello con iscritto «Todos queremos a Strindberg. Cambio un libro por un beso apasionado». In seguito l'interpretazione del personaggio acquista sempre maggior vigore fino al repentino cambio di scena in cui i lunghi capelli sciolti dell'attrice e la camicia da notte bianca situano il personaggio e di conseguenza lo spettatore in uno spazio altro, un luogo che come afferma Vicente può essere reale o solo immaginario:

Se puede ver el montaje en orden cronológico: Julia entra en la librería y, una vez que ha secuestrado al espectador y han pasado unos meses acaba en un psiquiátrico; o bien, Julia está en la librería y a la vez está en el psiquiátrico de su propia mente. Cada cual que la interprete como quiera⁹.

Rispetto allo spazio scenico, e considerate le dimensioni ridotte della sala, il regista opta per una fittizia divisione dello spazio dove si svolgono le due parti dell'azione, ed aggiunge:

[...] sabiendo que iba a haber dos lugares claramente diferenciados, una librería y un manicomio, necesitábamos que la primera parte se situara a través de la palabra y la segunda con la escenografía. Por eso, la protagonista entra con una pancarta y habla de la firma de libros y esas cosas. El espacio en esa primera parte es la palabra. Para la habitación del manicomio, simplemente necesitábamos mostrarla al público y jugar con su imaginación,

⁹ *Ibidem.*

[...] queríamos que al encenderse la luz en esa segunda parte no solo vieran la habitación, vieran a una mujer desesperada y esa desesperación fuera tal que sintieran terror y pena a la vez. De ahí, aprovechar el pelo largo de Elena Davidson y el camisón blanco¹⁰.

L'operazione de *La Señorita Julia tiene una herida en el corazón* è il risultato di un processo autonomo rispetto al testo originale in quanto, pur servendosi di sporadici rimandi testuali funzionali allo sviluppo della storia, trascura e supera il classico riducendo lo stesso Strindberg ad un comune personaggio famoso, responsabile di un desiderio non corrisposto.

Procedimento distinto è quello adottato da Patricia Sánchez per il montaggio *No es nada lo del ojo (y lo llevaba en la mano)*¹¹, ispirato a *Il malato immaginario* di Molière, in cui si evince un rapporto più diretto con il testo classico benché si realizzi all'interno di un processo di condensazione narrativa e una rilettura fortemente attualizzata.

Il narratore, unico attore in scena, interpreta un medico omeopatico, mentre il personaggio di Argan, paziente ipocondriaco, protagonista dell'opera di Molière, viene incarnato dal pubblico che assiste alla pièce. Rispetto al testo originale, comunemente interpretato come una critica mordace alla medicina dell'epoca, la regista dichiara:

[...] me planteé que dado los avances médicos de nuestra época, si Molière tuviera que denunciar de forma satírica la situación planteada en su momento, lo haría o bien basándose en el propio sistema sanitario (a nivel gestión) o en alguna de las ramas más cuestionables como podría ser la naturalista o la homeopática, y me decidí por esta última¹².

Il personaggio di Monsieur Purgon, medico ciarlatano disprezzato da Molière viene impersonato da un istrionico Pedro Vez, la cui interpretazione, secondo la Sánchez,

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ L'espressione idiomatica *No es nada lo del ojo, y lo llevaba en la mano* si riferisce alle persone che sottraggono importanza a cose o fatti e comunemente si applica ad individui con salute cagionevole che non sono soliti lamentarsi delle proprie patologie.

¹² I commenti della regista Patricia Sánchez sono tratti dall'intervista via e-mail realizzata nel mese di gennaio 2018.

apporta «peso, edad, experiencia» all'intera *pieza*. Rispetto alla costruzione del personaggio, la regista prosegue:

Cuando nos pusimos a trabajar el personaje, ese médico jeta, feriante y timador que tiene la voz cantante en la pieza, tenía claro que debía ser un personaje excesivo, paródico, histriónico. Que jugara con los cambios de humor, con los silencios, con el chantaje emocional a su paciente (en este caso el público) de forma que le apabullara lo suficiente para que no tuviera tiempo a pensar en la cantidad de cosas ilógicas y tonterías que escucha de quien, se supone, que tiene que sanarle. [...] Nuestro protagonista es un mentiroso, un tunante, un sibilino, exagerado en sus formas, “coreografiado” en sus mentiras, y verborreico¹³.

Dal punto di vista dello spazio scenico, la regista, nonché scenografa, allestisce una camera da letto verticale sul fondo della sala per cui ogni oggetto, dal letto ai comodini fino alle lampade sono fissati alla parete come se fossero un quadro, creando un impatto visivo particolarmente interessante. A questo va aggiunta la radicale scelta cromatica dell'intera scenografia che risulta essere totalmente gialla, rimando alla leggenda che vede morire Molière in scena, durante una replica de *Il malato immaginario* con un costume dello stesso colore. A tal proposito la Sánchez puntualizza:

Tenía claro que quería que toda la escenografía fuera muy visual, no en vano planteo una adaptación en la que solo hay un actor y aquello que le rodeara debía “abrigarle” y complementarle. El amarillo no era negociable, me parecía primordial ese “homenaje” al autor, a esa leyenda que se ha convertido en superstición a lo largo de los siglos y era una forma más de comunicar al público la irreverencia y el humor con el que afrontábamos la adaptación¹⁴.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

L'operazione di *No es nada lo del ojo (y lo llevaba en la mano)* è quindi una sorta di adattamento del classico in cui la compressione della linea argomentativa dell'opera di Molière, reinterpretata secondo una visione attualizzata, affida al pubblico il particolare ruolo di protagonista dell'opera. In questo caso, il processo di condensazione e riduzione della commedia, la presenza di un solo attore in scena, unico responsabile dell'evoluzione della trama narrativa, implica un ribaltamento della struttura originale per cui il personaggio del malato immaginario, Argan, viene invisibilizzato e consegnato allo spettatore, mentre spetta al Dottor Purgon il compito di sostenere l'intera azione drammatica.

In linea con un'impostazione fedele al testo originale, si situa la proposta diretta da Maribel Iglesias, *Preludio en el Teatro*. A partire della traduzione di Miguel Salmerón, la regista utilizza nella sua integrità il testo *Prologo sul teatro*, uno dei due prologhi che precedono la prima scena del *Faust* di Goethe, e che si configura come una breve apologia allegorica dell'opera stessa.

In scena i tre personaggi, il Direttore, il Poeta e l'Faceto, interpretati rispettivamente da Maribel Iglesias, Maite Iglesias e Jesús Sierra, instaurano una conversazione rispetto all'opera che si apprestano a rappresentare. Il Direttore, avido di guadagno e disinteressato al valore artistico dell'opera, invita il Poeta a dargli un copione che possa far affluire molte persone allo spettacolo. Il Poeta si oppone subito alle parole dell'impresario, mosso da un profondo disprezzo verso la massa e desideroso di realizzare la propria arte. Contro i discorsi sui posteristi del Poeta si scaglia il Faceto, garante del divertimento e del piacere artistico, che prova a convincere il Poeta a lasciarsi andare all'ispirazione più pura ed immediata; a questi si aggiunge nuovamente il Direttore che tenta di sollevare il Poeta dall'impegno di un'opera troppo difficile, dalla complessa organicità, in quanto gli spettatori sono persone rozze e disinteressate a cui importa solo esporre sé ed i loro vestiti, smaniosi di una partita a carte dopo il teatro o di lanciarsi in una notte d'ardori fra le braccia d'una ragazza. D'altro canto Il Faceto, preoccupato solo del divertimento e delle risate del pubblico, afferma che per rendere viva la poesia è necessario che si ispiri alla vita stessa, posizione opposta a quella del Il Poeta che invece si rifugia in speculazioni sull'immortalità della sua arte. La discussione viene interrotta ancora una volta dal Direttore che conclude:

Sabéis que en la *Malhablada* cada cual pone a prueba lo que desea. Por eso, en este día, no escatiméis en decorados ni artilugios. Usad las luces del cielo la grande y la pequeña; podéis derrochar las estrellas; que no falte ni agua, ni fuego, ni paredes de roca, ni animales, ni plantas. Que entre en la estrechez del escenario todo el círculo de la Creación y vaya, con moderada rapidez, pasando por el mundo, del Cielo al Infierno¹⁵.

Il riferimento a *La Malhablada* è l'unica licenza utilizzata dalla regista per contestualizzare il discorso del Direttore che, pur riferendosi alla convenzione teatrale in generale, risulta una lettura più che pertinente della particolare identità del fenomeno del *micro-teatro*.

La messa in scena, nuda ed essenziale, si mantiene prossima, in quanto a costumi ed oggetti, ad un'allusiva ricostruzione dell'epoca del *Faust*. Lo spazio consta di tre punti di illuminazione che puntano dall'alto ai tre personaggi vestiti completamente di nero, dotati di una sorta di gorgiera, colletto pieghettato tipico della moda aristocratica del XII secolo e con il volto dipinto di bianco. La conversazione tra i personaggi avviene senza che i tre interrompano le rispettive azioni. Il Direttore porta una benda sull'occhio sinistro, ha un sigaro in bocca e maneggia continuamente soldi, occupando con la sua andatura sicura, la centralità della scena; il Poeta seduto su uno sgabello alla sinistra della sala è invece alle prese con un'incessante scrittura con penna d'oca in un grande libro mentre l'Attore in piedi, di spalle al pubblico, continua a truccarsi, guardandosi costantemente ad uno specchio posizionato nell'angolo sinistro dello spazio.

L'operazione *Preludio en el Teatro* conclude l'analisi della programmazione di *Microclásicos de La Malhablada* e permette di osservare tre differenti approcci rispetto all'opera classica che alternano un'interpretazione critica dell'originale come nel caso *Nada es lo del ojo*, la fedele esecuzione del testo come la rappresentazione del *Prologo sul Teatro del Faust* e la riduzione del classico ad una sorta di pretesto operativo per elaborare un discorso autonomo e indipendente come avviene in *La señorita Julia tiene una herida en el corazón*.

¹⁵ A parte la sostituzione all'interno della prima frase «sabéis que en nuestros escenarios alemanes», con «sabéis que en la Malhablada», il testo è assolutamente fedele al classico. Cfr. J.W. von GOETHE, *Fausto*, edición y traducción de Miguel Salmerón, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1998, p. 55.

Ciascuna delle tre proposte è evidentemente vincolata alla breve durata e alla specificità dello spazio di rappresentazione che, dotato di ridotte dimensioni e modesti mezzi tecnici, plasma la messa in scena e condiziona il processo creativo. Tali limiti, coscientemente assunti dai tre registi esperti del piccolo formato, rappresentano un terreno sicuro in cui l'incontro con un classico diventa un'ulteriore e stimolante sperimentazione della pratica della brevità.

Dal punto di vista dello spettatore invece, assistere all'adattamento o riscrittura di un'opera classica in formato ridotto, rappresenta un'esperienza avvincente in quanto non solo fornisce un'agile e coincisa versione rispetto alle rappresentazioni convenzionali fedeli in durata ed esecuzione ai testi originali, verso cui il pubblico medio mostra un frequente disinteresse, ma al contempo regala un certo piacere nel riconoscere una storia già nota nell'immaginario collettivo e sovrapporla ad una costruzione ex-novo di appena 15 minuti.

Se «ricorrenza e differenza sono per [lo spettatore] il gioco del già visto e della novità»¹⁶, elementi che rientrano in un certo piacere della memoria, secondo la definizione dalla Ubersfeld, è ancor più piacevole godere di un breve ed originale incontro con autori come Goethe o Molière, degustando un bicchiere di vino.

¹⁶ A. UBERSFELD, *Leggere lo spettacolo*, Carocci Editore, Roma, 2018, p. 260.

4.3 *La Bicicletería*

Negli ultimi cinque anni la città di Siviglia¹ è stata luogo di numerose e diversificate esperienze riguardo la pratica della brevità teatrale e la sperimentazione di nuovi formati. Tra le varie iniziative si distingue la programmazione di spettacoli brevi offerta da *La Bicicletería*² fondata nel 2009 dagli argentini Andrés e David Quiroga. Ex deposito di biciclette trasformato poi in un eccentrico spazio culturale, *La Bicicletería* è nota per l'accattivante atmosfera flamenco-underground che ad oggi attira schiere di clienti, rendendolo uno dei luoghi più rappresentativi della città.

Da maggio 2015 e in collaborazione con la compagnia teatrale *Tuboh*³, responsabile della direzione artistica, *La Bicicletería* propone la programmazione *Sin Sentido_Muestra de Acciones Artísticas Inclasificables*⁴. Si tratta di un'ulteriore versione del piccolo formato per cui ogni venerdì viene rappresentata una performance della durata di 12/15 min, ripetuta in due repliche, con un intervallo di 30 min.

Caratteristica imprescindibile delle opere selezionate è la natura fortemente ibrida della proposta artistica, a cui viene richiesto di utilizzare in una forma trasversale e volontariamente impura, i codici del teatro, la danza, l'audiovisuale, le arti plastiche, le tecnologie interattive e musica dal vivo. Circa 60 artisti, provenienti da vari ambiti delle arti sceniche contribuiscono a creare, attraverso le proprie *acciones inclasificables*, l'esperienza che *La Bicicletería*, informalmente denomina *Dar es Dar*.

In effetti, altro aspetto interessante della programmazione è la gratuità degli spettacoli, finanziati interamente dai gestori, la cui strategia rende ancora più accattivante ed esclusiva la proposta.

¹ Oltre alle iniziative già menzionate che si dedicano al formato corto a Siviglia, è necessario segnalare la breve ma intensa programmazione di *Microteatro Sevilla*, afferente al brand del *Microteatro por Dinero* che conclude la sua attività dopo solo un anno dall'apertura (2016/2017).

² Tra le varie riviste on-line e blog che menzionano *La Bicicletería*, si segnala l'articolo della rivista *Sevilla Secreta*, consultabile alla pagina: <https://sevillasecreta.co/lugares-de-sevilla-alternativos/> [ultimo accesso: 23-10-2017].

³ La compagnia *Tuboh*, composta dall'attore Nacho Terceño e dalla sottoscritta, oltre ad occuparsi della programmazione artistica, ha diretto e prodotto una serie di brevi spettacoli inclusi nella rassegna. Per maggiori dettagli si rinvia alla pagina web www.dominiqueserenantignano.com [ultimo accesso: 09-07-2018].

⁴ L'esempio della programmazione *Sin Sentido_Muestra de Acciones Artísticas Inclasificables* è stato utilizzato come case-study al fine di proporre un'indagine sociologica rispetto alla ricezione della proposta artistica da parte di un numero limitato di spettatori in un arco di tempo definito. Per maggiori informazioni si rimanda al paragrafo 5.3.

Lo spazio destinato agli spettacoli è il piano superiore del club. Si tratta di una sorta di soffitta, di 2mx4, con un'altezza di appena 2 m e che prevede una disposizione ad U di circa 23 sedute. Durante le prime due edizioni⁵ lo spazio scenico risulta limitato dal notevole accumulo di oggetti in disuso, accantonati ai lati della sala, aspetto che influisce in maniera determinante sulla messa in scena dei lavori. Ispirati dall'aspetto caotico dello spazio e dal potenziale drammaturgico di oggetti improbabili, gli artisti adattano la propria performance alla natura del luogo, creando situazioni decisamente singolari.

Nel caso, ad esempio, dello spettacolo *Para que la raíz no muera* della ballerina cubana Yaumara Oviedo González⁶, gli spettatori, una volta accomodati, si ritrovano in uno spazio vuoto, o meglio *lasciato così com'è*, con una serie di oggetti sparsi che sembrano creare una scenografia iperreale, tipica di una soffitta abbandonata. Non c'è traccia della performer. Una persona del pubblico, presunta responsabile della programmazione, legge un testo sul mito di Ochun, noto Orisha della mitologia Yoruba⁷.

Al termine del racconto introduttivo, una risata stridente, la cui provenienza non è ancora riconoscibile, segna l'incipit della danza. Alle spalle di un enorme quadro senza cornice, adagiato ad un angolo della sala, si vede sporgere una caviglia adornata di campanelli tintinnanti. È Ochun, con il suo abito tradizionale di un giallo accecante, che si presenta al pubblico con la sua danza rituale. La musica proviene da un piccolo impianto audio e per circa 12 minuti, Yaumara/Ochun danza, posseduta dal ritmo dei tamburi. Ricorrendo a strumenti scenici pressoché inesistenti, come previsto dal codice del *piccolo formato*, la performance crea un'esperienza di forte impatto, giocando con strategie che seppur convenzionali – scena vuota, testo introduttivo ed esplicativo, cambio di ritmo, sviluppo dell'azione e chiusura – risultano essenziali e convincenti.

L'identità dello spazio, apparentemente inappropriato e limitante rispetto alla natura dell'opera, ha in realtà un ruolo determinante nella costruzione di un meccanismo *altro*

⁵A partire dalla terza edizione, la sala adibita agli spettacoli è stata ristrutturata completamente. Ad oggi si presenta come uno spazio vuoto con moquette rossa e le antiche sedute in disuso del Teatro Lope de Vega di Siviglia.

⁶ Yaumara Oviedo González, si forma presso il Conjunto Folklórico Nacional de Cuba e si specializza nella rumba cubana e nella danza Lucumi o Yoruba, maturando una lunga traiettoria nell'interpretazione degli Orichas, maschili e femminili.

⁷ Il testo, messo a disposizione dall'artista, cita: «[...] Ochun, Orisha mayor. Dueña del amor, de la femineidad y del río. Es el símbolo de la coquetería, la gracia, y la sexualidad femeninas. Mujer de Chango e íntima amiga de Elegua, Orisha de los caminos, que la protege. Siempre acompañada de Yemaya. Vive en el río y asiste a las gestantes y parturientas. Se la representa como una mulata bella, simpática, buena bailadora, fiestera y eternamente alegre, con el persistente tintineo de sus campanillas. Es capaz de resolver tanto como de provocar riñas entre orishas y hombres. Para Uds., Solo de Ochun».

di ricezione in cui è proprio l'atmosfera irradiata a conferire un significato nuovo alla performance.

L'atmosfera, così come afferma Erika Fisher, è:

la prima cosa che colpisce lo spettatore e che “tinge” la sua percezione rendendogli possibile una particolare esperienza della spazialità. Questa esperienza non si può spiegare rimandando solo ai singoli elementi presenti nello spazio. Non sono infatti questi nella loro individualità a creare l'atmosfera, bensì l'interazione complessiva di tutto ciò che si dà nello spazio. [...] ⁸.

Consapevoli della forte identità estetica dello spazio, le opere di *Sin Sentido_Muestra de acciones artisticas inclasificables*, si impegnano a tradurre l'atmosfera del luogo creando continuamente un'originale pluralità di ambienti.

Nella performance *Terapia Asesina* l'istrionico attore Paco Luna⁹, in veste di eccentrico psichiatra in una presunta sala di psicotici anonimi, dirige una particolare terapia collettiva in cui tutto il pubblico è coinvolto. A partire da un sarcastico monologo sulla follia, l'attore improvvisa di volta in volta sulla base delle reazioni degli spettatori che a turno, sono chiamati a confessare le proprie fobie. Anche in questo caso la scenografia è totalmente assente. Ad illuminare l'ambiente sinistro, c'è solo una lampada già presente nello spazio. I spettatori, seduti ad U come di consueto, ricreano la disposizione tipica delle sale di *terapia collettiva* ed il folle psichiatra dimenandosi da un lato all'altro dello spazio, inveisce senza freno con battute ironiche e divertenti incursioni demenziali¹⁰.

Anche nel caso del monologo partecipativo di Paco Luna, è necessario sottolineare l'importante valore drammaturgico dello spazio che, a partire dai propri limiti strutturali

⁸ E. FISCHER LICHTER, *Estetica del performativo*, cit., p. 202.

⁹ Attore versatile, dotato di diversificata traiettoria artistica, Paco Luna realizza numerosi spettacoli con *Os Reverendos*, duo comico fondato con Javier Berger e dal 2010 è parte del cast di *Clásicos Contemporáneos*, compagnia savigliana diretta da Josu Egurkiza.

¹⁰ Rispetto al testo dello spettacolo, si riporta un breve monologo, concesso dall'autore: «[...] ¿quién no ha tenido algún que otro trastorno psicósomático o somatoforme, un poquito de ansiedad, depresión, manía persecutoria, comportamiento suicida, alteraciones del apetito, trastornos sexuales y de personalidad, esquizofrenia, delirio, adicción y toxicomanía..... alguna vez en su vida? Yo no es que esté loco...yo soy raro. Soy más raro que la ética en un programa de Jorge Javier Vázquez. Más raro que el rigor periodístico de Lidia Lozano. ¿Qué tal está la hija de Albano, Lidia?. Yo, llegé un momento, en que no podía soportar más este mundo lleno de desgracias, injusticias y televisiones privadas y se me fue la cabeza».

- la scarsa altezza della sala, l'illuminazione precaria, la disposizione del pubblico – contribuisce a potenziare l'intenzione del personaggio e della stessa messa in scena. Imprescindibile il ruolo dello spettatore che, obbligato ad assumere parte attiva e creativa, permette allo spettacolo di svilupparsi e prendere derive sorprendenti.

Altro esempio singolare è dato dalla performance di Noemi Martínez Chico¹¹, dal titolo *Entre tú y yo. Solo para un solo espectador*. In questo caso lo spazio diventa una stanza segreta destinata ad ospitare un singolo spettatore alla volta, a cui la performer dedica un solo di danza. Oltre ad utilizzare lo spazio così com'è, l'artista sceglie di esasperare oltremodo il caos degli oggetti, disseminando sul pavimento pedine di scacchi, carte di tarocchi, abiti dimessi, fiori, calici di vino. Ancora una volta l'identità dello spazio serve il e al processo creativo, diventando un punto di partenza, di arrivo o di incontro con l'azione che si sta verificando. La proposta prevede che il tecnico audio avvii la riproduzione di temi musicali di generi completamente diversi tra loro e sconosciuti alla performer la quale si trova ad improvvisare al cospetto di ogni singolo spettatore, realizzando così una performance della durata complessiva di 2 ore, suddivisa in 40 micro performance di 3 minuti ciascuna. L'attesa del pubblico, l'esperienza di intimità ed esclusività, la delicatezza nel rispettare la personalità dello spazio attraverso la sua massima esaltazione, la tecnica del *baile flamenco*, l'originalità di contaminarlo con generi musicali altri, definiscono un'esperienza in cui lo spettatore acquista un ruolo assolutamente privilegiato.

Altro tipo di proposta in cui la cornice fisica dello spazio contribuisce a determinare un peculiare effetto sul pubblico è la performance *La Minotaura* realizzata dal collettivo audiovisivo DSM4¹² per cui il personaggio mitologico diventa una singolare creatura metà donna- metà toro. A partire dalla rilettura del mito di Teseo, Arianna e il Minotauro

¹¹ Dopo aver conseguito la laurea presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano nel 2002 con la tesi "El Duende, arte Flamenco y arte Contemporáneo" (2002), Noemi Martínez Chico si specializza in danza contemporanea, flamenco, interpretazione e regia. La sua formazione trasversale le permette di realizzare performance in cui il linguaggio del flamenco viene continuamente alterato e combinato con generi scenici altri.

¹² Utilizzando distinti linguaggi artistici dalla fotografia alla scultura, la pittura e la performance, il collettivo anonimo DSM4, indaga l'universo degli archetipi in tutte le sue varianti. Utilizzando il linguaggio poetico della stop-motion, il gruppo crea, realizza e produce distinte creazioni audiovisive di breve durata tra cui *Orpheus*, *Golem*, *La Minotaura*, *Como arriba es abajo*, *DiApolo*, *La Reina Durmiente*, e *Encantamiento*. Quest'ultima è stata ammessa, tra più di 100 proposte, al concorso audiovisivo *Dulcinea, la mujer inalcanzable*, all'interno della programmazione del *Festival de Teatro Clásico de Almagro 2016*. Per maggiori informazioni si rimanda alla pagina web del gruppo www.vimeo.com/dsm4 [ultimo accesso: 15-04-2018].

l'azione si costruisce su due livelli; da una parte la proiezione del video in stop motion in cui i personaggi, interpretati da sculture di plastilina descrivono l'entrata di Teseo nel labirinto di Cnosso e dall'altra, la spettrale presenza di una performer in abito da sposa con un enorme maschera di toro, seduta al lato della parete su cui viene proiettato il video. Durante i primi sette minuti la narrazione si articola attraverso il susseguirsi delle immagini mentre l'azione della Minotaura, apparentemente assente, si carica di una crescente tensione attraverso una scultorea immobilità. All'improvviso, mentre il video rallenta soffermandosi sul Minotauro di plastilina che attende l'arrivo di Teseo, la performer, destata dalle note della colonna sonora di *RAN* di Akira Kurosawa, si alza occupando la centralità della scena. L'enorme maschera di toro sfiora il tetto della sala ed i movimenti lenti e frammentati della Minotaura ricordano le fattezze e l'andatura del suo alter ego proiettato. La performer si dirige verso il pubblico attraversando solennemente lo spazio le cui limitate dimensioni enfatizzano ancora di più l'imponenza della figura, la quale, sedendosi tra gli spettatori inizia a dipingersi le unghie dei piedi con uno smalto rosso, quasi a voler trascendere il mito e confondersi tra i mortali prima della inevitabile fine.

Il forte impatto visivo all'interno di uno spazio che pare quasi costruito a misura del peculiare fantoccio mezzo toro e mezza donna provoca un effetto tale per cui è lo stesso spettatore a sentirsi rinchiuso, come la Minotaura, in un'ala angusta del mitico labirinto.

Se nel caso del collettivo DSM4, lo spazio viene utilizzato a partire dai propri limiti strutturali che diventano elementi drammaturgici ai fini della messa in scena, è interessante osservare come sia efficace anche il procedimento opposto, ovvero il volontario intervento sullo spazio.

È questo il caso della performance *Haste Oír* di Antonio Quiles¹³ che l'autore definisce come «una instalación escénica sobre la carne y el pensamiento, la (homo) sexualidad y la religión»¹⁴. Nello specifico l'installazione realizzata dall'artista consiste in una serie di collant color carne colmi di sale grosso e terriccio, appoggiati al suolo e di cui un estremo è fissato al tetto, creando una serie di forme astratte che occupano l'intero spazio. Il performer e ballerino si divincola all'interno dell'installazione, interagendo con le figure

¹³ Performer, coreografo, docente e regista della Cía. ALTERACIONES DanzaTeatro, Antonio Quiles realizza per la Bicicletería distinte performance brevi tra cui *Cosificacciòn*, *Diario de un cuerpo* e *Dobles-Haste Oír*.

¹⁴ Il testo forma parte della sinossi dello spettacolo fornita dall'artista.

che in alcuni casi rimandano a natiche ed altre parti del corpo, mentre una voce fuori campo, con spiccato tono giornalistico, passa in rassegna una serie di notizie estratte dai notiziari spagnoli ed internazionali nell'anno 2017 che trattano temi come la pedofilia, l'omosessualità e l'omofobia.

Rispetto alla performance, la critica Mariana Altopiedi segnala:

En el marco de una escenografía sugerente, un audio cuidadosamente elegido nos confronta con los discursos más recalcitrantes: violencia, machismo, discriminación. [...] la estética y la ética se unen, esta vez, de un modo [...] explícito y militante. Y, nuevamente, podemos apreciar la preparación técnica –tanto en cuanto a lo físico como a la capacidad de conjugar esto con un encuadre de diseño tan minimalista como atrevido– y el control escénico de un artista que pone su cuerpo y su creatividad al servicio de un compromiso¹⁵.

È evidente che le istanze di proposte che privilegiano la tendenza alla ibridazione e l'intertestualità proprie del linguaggio performativo contribuiscono a definire un dispositivo composito che se da un lato vuole comprimere, riducendo, quelle che sono le componenti semiotiche del fatto teatrale, dall'altro cerca di stabilire un linguaggio altro, risultato di una versatile pratica della brevità. Nonostante la pluralità delle intenzioni e la peculiare identità drammaturgica di ciascuna *acción*, l'aspetto più interessante di questa operazione riguarda soprattutto la modalità attraverso cui il contenitore, ovvero il luogo, la sala o se vogliamo lo stesso formato, innescando una serie di fenomeni paratestuali, scenici, prossemici e d'interrelazione con il pubblico, risulti essere il vero contenuto estetico di tale pratica.

Nel caso della *Bicicletería* questa osservazione è ancora più pertinente in quanto lo spazio è anzitutto un club con la sua propria identità e funzionamento e in cui la programmazione teatrale settimanale rappresenta un'attività collaterale; questo aspetto è particolarmente interessante in quanto produce un certo effetto di curiosità da parte dei clienti abituali a

¹⁵ Le recensioni mensili della programmazione, redatte da Mariana Altopiedi, docente in Scienze dell'Educazione dell'Università di Siviglia, sono consultabili alla pagina facebook di *Sin Sentido_Muestra de Acciones Artísticas Inclasificables*: <https://www.facebook.com/SINSENTIDOaccionesinclasificables/>. Rispetto alla nota specifica si rinvia alla pagina https://www.facebook.com/notes/sin-sentido_muestra-de-acciones-art%C3%ADsticas-inclasificables/posibilidades-y-1%C3%ADmites-del-formato-breve-y-los-escenarios-heterodoxos/1565639846799152/ [ultimo accesso: 15-04-2018].

cui, ogni venerdì, viene data la possibilità di assistere ad una performance gratuitamente. Nonostante sia prevista una continua attività di promozione, non è raro che parte degli spettatori che assistono alla rassegna, siano del tutto casuali o semplicemente interessati ad assistere ad uno spettacolo gratuito nella soffitta del bar favorito. Questa peculiare condizione sembra definire un tipo di spettatore attratto dall'imprevisto e la sorpresa, quasi ammaliato da una sorta di vaso di Pandora che lo spazio-contenitore suggerisce. L'esperienza di *Sin Sentido_ Muestra de Acciones Artisticas Inclasificables* è un chiaro esempio di come la pratica della brevità sia un meccanismo particolarmente complesso in cui, aldilà del linguaggio estetico, l'approccio sociologico dello spettatore e il ruolo polisemantico dello spazio sono agenti imprescindibili dell'evento spettacolare.

4.4 Analisi di un *micro* spettacolo: *Medea*

Dal punto di vista del processo creativo che sottende la costruzione di uno spettacolo di *micro-teatro* è alquanto difficile identificare un modello drammaturgico di riferimento o risalire a una struttura esemplificativa che possa essere analizzata nella sua complessità. Se per la letteratura drammatica breve¹ è stato possibile delineare dei tratti specifici rispetto alla composizione testuale e narrativa quali la condensazione tematica, la concentrazione linguistica e l'esattezza stilistica, nell'ambito di un testo spettacolare² - sia breve che lungo- risulta problematico stabilire una modalità di lettura univoca. Come sottolinea la Ubersfeld, è opportuno notare:

come sia difficile, e per la maggior parte del tempo inutile ridurre una rappresentazione teatrale al suo significato [...]; come la molteplicità delle letture possibili implichi la molteplicità dei modi di investimento possibili da parte di uno spettatore [il quale] si orienta anche quando il regista ha orchestrato i codici, lasciando sussistere le consonanze ma anche le dissonanze³.

Se quindi il fine della semiotica teatrale è quello di «districare i diversi livelli di lettura per mostrare la loro articolazione»⁴ nel caso de *las piezas cortas* propongo di analizzare la costruzione di una pièce breve presentata nel ciclo di *Sin Sentido_ Muestra de acciones artísticas inclasificables* a partire dai parametri individuati da Sanchis Sinisterra - *concentración temática, contracción de la fábula, mutilación de los personajes, condensación de la palabra dramática, atenuación de lo explícito, contención expresiva del actor, reducción del lugar teatral, descuantificación de la noción de público* - rispetto a quella che definisce la *teatralidad menor*⁵.

¹ Si rimanda al capitolo 2. *Teatro entre siglos*, p. 46 di questa trattazione.

² Per una più chiara definizione di testo spettacolare si segnala M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano, 1982.

³ A. UBERSFELD, *Leggere lo spettacolo*, cit., p. 36.

⁴ *Ivi*, p.37.

⁵ Sullo stesso tema si riveda all'interno di questa trattazione il capitolo 2. *Teatro entre siglos*, in particolare modo il testo di J. SANCHIS SINISTERRA, *Por una teatralidad menor*, in J. SANCHIS SINISTERRA, *La escena sin límites*, cit.

Prendendo in prestito il sottotitolo del testo *Kafka. Pour une littérature mineure*⁶ di Deleuze e Guattari, Sanchis Sinisterra⁷ identifica due tendenze estetiche opposte della storia dell'arte occidentale ovvero la corrente cumulativa o additiva che si avvale della sovrapproduzione di mezzi espressivi e spettacolari votati al compiacimento delle aspettative del pubblico e, in senso contrario, la tendenza riduttiva o sottrattiva e quindi minore, che opta per la riduzione e la condensazione delle formule espressive, propria dell'arte minimalista e particolarmente vicina all'estetica beckettiana e che individua nell'essenzialità delle forme, un fattore che permette di intensificare le questioni relazionali insite nel fatto teatrale.

Less is more, storica locuzione proposta dall'architetto Ludwig Mies van der Rohe, diventa per Sanchis Sinisterra una modalità artistica che suppone un incontro più diretto e tangibile tra attore e ricettore, rispetto all'enfasi della spettacolarizzazione proposta dall'opzione cumulativa che invece tende ad un processo di massificazione ed alienazione del pubblico. Utilizzando i parametri indicati dal drammaturgo e data la mancanza di archivi che possano documentare in maniera rigorosa e attendibile la maggioranza degli spettacoli selezionati, aspetto che indica un certo carattere transitorio e/o estemporaneo delle produzioni teatrali brevi, ho scelto di analizzare lo spettacolo *Medea*⁸, interpretato da Isabel Guerra⁹ e di cui ho curato la regia, in modo da poter ricostruire, attraverso uno sguardo interno, il processo di ideazione e realizzazione della messa in scena.

Lo spettacolo nasce dalla esigenza di proporre una lettura del personaggio di Medea a partire dal potenziale del formato breve. In questo senso la brevità non implica esclusivamente un meccanismo di riduzione delle vicende che si riferiscono al mito ma invece consente di concentrare l'attenzione su un particolare aspetto della figura di Medea che potrebbe essere riassunto in una frase che ricorre durante l'intero spettacolo: *Hay que*

⁶ Cfr. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Collection Critique, Paris, 1975.

⁷ José Sanchis Sinisterra è un importante drammaturgo e regista teatrale spagnolo. Nel 1977 fonda a Barcellona *El Teatro Fronterizo* che dirige fino al 1997. Dal 1988 al 1997 dirige la Sala Beckett a Barcellona. Attualmente dirige il *Nuevo Teatro Fronterizo*, centro di ricerca, formazione e creazione attoriale a Madrid. Per maggiori informazioni sul centro si rimanda alla pagina <http://www.nuevotatrofronterizo.es/> [ultimo accesso: 12-07-2018].

⁸ Lo spettacolo *Medea* è stato presentato all'interno della programmazione *Sin Sentido_Muestra de acciones artísticas inclasificables*, presso La Biciletería il 29 aprile 2016.

⁹ Isabel Guerra è un'attrice sivigliana diplomata presso la *Escuela Superior de Arte Dramático* di Siviglia. La sua formazione abbraccia il teatro, la performance e il cinema. Insieme alla compagnia IStRione fondata da Roberto Manzari e la sottoscritta nel 2013, partecipa allo spettacolo breve *Cadáver Exquisito* che riceve il premio del pubblico durante il Festival *MicroDebut* presso il *Microteatro Sevilla* nel 2015.

tener cuidado con el oro. El oro se venga como un dios. Vendetta e oro sono gli elementi chiave di questa proposta che si serve di due rispettivi riferimenti testuali, *Materiale per Medea* di Heiner Müller, di cui è stata utilizzata la traduzione spagnola *Medea Material*¹⁰, e il saggio a cura di Daniele Pepino *Delta in rivolta. Pirateria e guerriglia contro le multinazionali del petrolio in Nigeria*¹¹. È chiaro che in questo caso l'oro non si riferisca solo al mitico vello conseguito da Giasone, ma anche e soprattutto a quello che si è soliti chiamare l'oro nero, o meglio, petrolio.

La scelta di circoscrivere il personaggio di Medea e analizzarne un aspetto concreto, ovvero la dimensione della straniera, intesa come reduce sovversiva del processo di colonizzazione del sistema capitalistico, rientra in quella che Sanchis Sinisterra definisce concentrazione tematica, ovvero il rifiuto di rappresentare «los grandes “relatos”»¹², a favore di una prospettiva angolare, precisa e delimitata di un particolare aspetto della questione; tale processo comporta che il mito perda il suo carattere totalizzante all'interno dell'immaginario collettivo e si mostri nella sua parzialità.

In effetti i temi dell'infanticidio, l'oltraggio dell'adulterio, l'abbandono da parte di Giasone vengono schivati all'interno di questa versione per dare spazio a una particolare voce di Medea che in questo caso si fa eco dei guerriglieri del Delta del Niger. Il *Delta in rivolta* è un saggio collettivo che affronta la resistenza che da decenni, la popolazione nigeriana attua contro lo sfruttamento selvaggio della propria terra da parte delle multinazionali di petrolio. Un silenzio mediatico ai limiti della censura circonda l'insurrezione del Delta del Niger per coprire le responsabilità dell'Occidente e cementare complicità e rassegnazione. Tra occupazione di impianti e sabotaggi, manifestazioni non violente e azioni di guerriglia, una multiforme resistenza dimostra come sia ancora possibile opporsi alla devastazione ambientale e sociale che il progresso porta con sé.

Si tratta di quindi di una Medea usurpata, derubata del proprio oro e che pertanto legittima la propria vendetta: «Hoy es día de pago Jasón. Tu querida [bárbara] cobra sus deudas»¹³. Il pretesto del tradimento di Giasone con Glauce è cinico, Medea non cede a trappole

¹⁰ H. MÜLLER, *Ribera Despojada. Medea Material. Paisaje con Argonautas*, trad. sp. di G. HERAS, in «Primer acto», 226, (1988), pp. 99-107.

¹¹ D. PEPINO, [a cura di], *Delta in rivolta. Pirateria e guerriglia contro le multinazionali del petrolio in Nigeria. Suggestimenti da una "insurrezione asimmetrica"*, Edizioni Porfido, Torino, 2009.

¹² J. SANCHIS SINISTERRA, *La escena sin límites*, cit., p. 246.

¹³ H. MÜLLER, *Ribera Despojada. Medea Material. Paisaje con Argonautas*, cit., p. 104.

emotive: «ningún rencor entre nosotros, [...] el amor viene y se va»¹⁴, ma di certo, l'adulterio va punito in quanto ulteriore prova delle mire colonialiste di Giasone che sceglie un'altra donna solo come strategia per conquistare un trono sicuro. Parallelamente, la scelta del testo di Müller, secondo quadro della trilogia che include *Riva Abbandonata* e *Paesaggio con Argonauti* e che rappresenta un corpus drammaturgico composito di tre episodi originatisi separatamente e racchiusi in non più di cinque pagine, concorre a definire la concentrazione tematica della pièce.

Da un lato il forte impianto politico che sottende *Materiali per Medea* rafforza l'atteggiamento vendicativo del personaggio in quanto vittima di un processo di colonizzazione economica e culturale, risultato del millenario scontro tra barbarie e progresso; dall'altra, la scrittura mülleriana frammentata, elusiva, in alcuni casi sconnessa, in cui l'adattamento della tragedia euripidea e senecana viene contaminata con la versione di Hans Henny Jahn¹⁵, in alcune parti ispirata al poemetto *The Waste Land* di Thomas Stearns Eliot¹⁶ e a *I Cantos* di Ezra Pound¹⁷, rimanda ad un ulteriore parametro proposto da Sanchis Sinisterra e che si traduce come condensazione della parola drammatica. Si tratta quasi di uno svuotamento del discorso drammatico, una sorta di insufficienza che si rivela come opzione estetica. Frammenti del testo di Müller vengono inseriti in questa peculiare versione di Medea, allo scopo di occultare o meglio attenuare *lo explícito* e quindi mostrare l'incertezza e l'ambiguità dei contenuti sia da punto di vista verbale che non verbale.

Ancora una volta Sanchis Sinisterra precisa:

Algunos de [los] factores de “minorización” de la teatralidad se concretan en lo que podríamos llamar atenuación de lo explícito. El “gran” teatro del pasado, basándose en una concepción “religiosa” o predicativa de la comunicación escénica, aspiraba a imprimir el “mensaje”, el contenido, los significados de la obra en la mente del espectador. Lo explícito, era, pues ingrediente fundamental del discurso del autor, manifestándose en el sentido de la trama, en los diálogos, en el carácter de los personajes, etc. Frente a esto,

¹⁴ *Ivi*, p. 103.

¹⁵ H. HENNY JAHNN, *Medea*, Edition Hentrich, University of California, 1989.

¹⁶ T. STEARNS ELIOT, *La terra desolata. Frammento di un agone. Marcia trionfale*, trad.it. di M. PRAZ, Einaudi, Torino, 1965.

¹⁷ E. POUND, *I Cantos*, Mondadori, Milano, 1985.

una teatralidad menor optaría por velar esta discursividad obvia, evidente, acentuando la incertidumbre y la ambigüedad de los contenidos transmisibles, tanto en lo verbal como en lo no verbal¹⁸.

In questo modo si affida allo spettatore un ruolo attivo che gli consente di completare ciò che lo spettacolo lascia in penombra e di conseguenza colmare i vuoti di significazione attraverso la propria partecipazione creativa.

Le continue fratture linguistiche e le ripetizioni testuali in distinti idiomi riscontrabili nello spettacolo servono ad opacizzare il mito, restituirlo ad una dimensione concreta e attuale, creando un serie di pause, interruzioni discorsive in cui lo spettatore ricompone la storia secondo la sua personale lettura.

L'impossibilità di accedere ad una storia lineare per cui l'azione drammatica, liberandosi della funzione narrativa, diventa un «divenir escénico, un trascurrir situacional»¹⁹, rimanda a un ulteriore parametro indicato da Sanchis Sinisterra, ovvero la contrazione della fabula. Nel caso dello spettacolo *Medea*, la linea argomentativa viene frantumata per cui vengono mostrate situazioni slegate, incomplete che, eludendo le esigenze logiche della narrazione, acquistano invece coerenza e significato ai fini della messa in scena.

All'entrata degli spettatori lo spazio è pressoché vuoto, vi è un unico oggetto, un antico mobile di legno con specchio e lavabo, posizionato al centro della parete, frontale al pubblico. Medea con un lungo abito nero e un singolare bracciale al polso destro, è accovacciata con le ginocchia flesse e con il viso coperto. Dopo poco inizia a spingere. Dai gemiti si intuisce che sta partorendo. Dalla lunga gonna estrae due piccole caprette dorate, si tratta di giocattoli per bambini che dopo il parto raccoglie nel suo vestito.

In questo momento in cui il personaggio, sollevandosi dalla posizione precedente, occupa la centralità della scena, si nota che indossa un'enorme maschera di capra, anch'essa dorata. Qui inizia ad intonare una ninna nanna cubana, *Drume Negrita* e si avvicina ad uno spettatore alla volta mostrando i suoi piccoli. Dopo aver seguito il perimetro dello spazio, si ferma dinanzi allo specchio, gettando nel lavabo, con fare brusco, le due caprette-giocattolo: «Toma Jasón, lo que me diste. [Hay que tener cuidado con el oro, el oro se venga como un dios]»²⁰. Qui Medea si toglie la maschera, quasi a voler rifiutare i

¹⁸ J. SANCHIS SINISTERRA, *La escena sin límites*, cit., p. 247.

¹⁹ *Ivi*, p. 246.

²⁰ H. MÜLLER, *Ribera Despojada. Medea Material. Paisaje con Argonautas*, cit., p. 103.

codici e le aspettative del mito e si dirige verso il pubblico a viso scoperto, tenendo in mano una piccola ciotola d'argilla e raccontando le vicissitudini²¹ che riguardano le popolazioni del Delta del Niger, vittime dell'usurpazione delle multinazionali di petrolio. Durante la narrazione Medea sputa di frequente nella ciotolina d'argilla, tipica tintura per labbra marocchina che, al contatto con acqua – o saliva- assume un colore rosso fuoco, con cui la protagonista si dipinge una freccia sull'avambraccio sinistro. Una volta conclusa la narrazione, Medea si riavvicina allo specchio: «Gracias por tu traición Jasón que me devuelve mis ojos [y mis manos]»²², prende al lato del lavabo, il vello d'oro, fatto di tulle e paillettes e lo stende al suolo come se fosse un tappeto. Medea vi si adagia ed inizia a simulare con estremo minimalismo e discrezione posizioni erotiche senza mai perdere il vincolo visivo con il pubblico, a cui dirige frammenti del testo di Müller, come se si stesse rivolgendo a Giasone:

Adorne tu nuevo amor como si fuera mi piel. Sobre su cuerpo ahora escribo mi tragedia. Quiero oír[te] reír cuando ella grite. [Llorará] en tu hombro y a veces gemirá hasta el delirio. ¿[Tienes] oído para ese grito? [Tumbada sobre mi piel de oro negro]. Así gritaba [mi río], cuando [estabas] en mis entrañas. Y grita todavía, [et il crie encore]²³.

Qui Medea raccoglie il vello d'oro sotto il suo vestito, si alza di profilo mostrando l'abito rigonfio, come se fosse il ventre di una donna incinta, poi lo sfila dal collo, di spalle al

²¹ In riferimento a questa precisa scena dello spettacolo, si riporta il testo integrale, qui redatto in italiano e tratto dal testo *Delta in Rivolta*: «Quando vennero scoperti enormi giacimenti di petrolio sotto le paludi del Delta del Niger, sogni e illusioni sull'avvenire prosperavano, come i primi zampilli di greggio. L'area del Delta, in cui vivono più di venti gruppi etnici, fra cui gli Ijaw gli Igbo, gli Itsekiri, gli Ogoni, gli Isoko e gli Uruhobo, le attività basilari sono da sempre la pesca e l'agricoltura, che hanno mantenuto nei secoli un buon equilibrio con un ambiente estremamente delicato. Il fragile ecosistema dell'estuario del fiume Niger è stato distrutto dall'attività estrattiva, un inquinamento criminale provocato da centinaia di perdite di greggio da pozzi e condutture completamente arrugginite e usurate dal gas. Tutto ciò ha provocato lo sterminio delle specie ittiche della zona, la decimazione della fauna e l'inquinamento del suolo coltivabile, distruggendo il sistema produttivo alla base della sopravvivenza di questi popoli. A Umuechem, nella zona degli Igbo, una comunità vessata dalle continue confische di terre da parte della Shell, i reparti speciali fecero un massacro: ottanta persone furono uccise, centinaia di case distrutte, tutti gli animali ammazzati [...]. Queste condizioni, peraltro comuni ai molti popoli del Delta, hanno innescato un movimento di resistenza politicamente maturo e potenzialmente pericoloso per gli interessi occidentali in Nigeria. È qualcosa di sfuggente, che agisce nell'ombra [...] è una entità oscura, impalpabile, fluida, indefinibile e quindi inattaccabile. [...]».

²² H. MÜLLER, *Ribera Despojada. Medea Material. Paisaje con Argonautas*, cit., p. 102.

²³ *Ivi*, p. 103.

pubblico, simulando una falsa impiccagione, fino a lasciarlo scivolare sul suo capo come se fosse il velo di una sposa e prosegue, rimarcando:

[Hay que tener cuidado con el oro, El oro se venga como un dios. Bisogna essere cauti con l'oro, l'oro si vendica come un dio. ¿Pero tú no lo sabías, verdad, Jasón? Mi afeminado hombre civilizado, tu solo querías ser un héroe]. Ningún rencor entre nosotros. El amor viene y se va. Déjame los niños un día más y después me marcharé a mi desierto²⁴.

Qui Medea prende il bacile dove aveva precedentemente scagliato le caprette giocattolo, una scatola di fiammiferi e si posiziona inginocchiata al centro della scena. Colloca *i suoi figli* dinanzi al catino e si sfilia il bracciale di carta che porta al polso; si tratta della sagoma stilizzata di una donna, Glauce, destinata a bruciare tra le fiamme così come racconta il mito:

Mirad, pequeños [animalillos], ahora vuestra madre, os ofrecerá un espectáculo. Quiero hacer de la novia [de vuestro padre] una antorcha nupcial. Queréis ver arder a la nueva novia. Pero quiero veros reír cuando se levanten [las llamas]. Mi espectáculo es una comedia. Tenéis que reír. ¿[Porqué] fingís estar muertos? Sois actores mentirosos y traidores. No podéis engañar a vuestra madre. [La bruja, la bárbara, la cabra, la pirata]. Ni mujer, ni hombre. Yo, Medea²⁵.

Al termine del testo Medea brucia il bracciale di carta e mostra il catino in fiamme a ciascuno degli spettatori, così come all'inizio dello spettacolo intonando un'altra ninna nanna, questa volta sefardita, *A la nana y a la buba* e terminando dinanzi allo specchio di spalle al pubblico.

Rispetto alla descrizione delle varie situazioni che *trascorrono* durante lo spettacolo, è possibile riflettere su altri due parametri proposti da Sanchis Sinisterra, ovvero la

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, pp. 103-104. Si segnala che l'ultima frase: «La bruja, la bárbara, la cabra, la pirata. Ni mujer, ni hombre. Yo, Medea», viene ripetuta dall'attrice in spagnolo, francese ed arabo.

contención expresiva del actor e la mutilación del personaje. Riguardo al primo aspetto il critico sostiene:

Frente a la tendencia que pretende hacer del actor un supercomunicador, multiplicando sus recursos expresivos y convirtiéndolo en una síntesis de todos los lenguajes, susceptible de exteriorizar todos los significados del personaje y de la obra, la teatralidad menor optaría por un estilo interpretativo contenido, austero, enigmático, por medio del cual -según la imagen del "iceberg"- lo manifiesto de su comportamiento escénico sería tan sólo una décima parte de lo que al personaje le ocurre, quedando sumergidas las otras nueve décimas partes²⁶.

In questo caso, l'attrice Isabel Guerra sembra rifiutare paradossalmente qualsiasi stile interpretativo, concentrandosi su partiture fisiche concrete, precise e contenute. In nessun momento cede a virtuosismi tecnici o ridondanze espressive. La voce è secca, austera, priva di alcun sentimentalismo. Le azioni si limitano a comunicare ciò che è strettamente necessario ai fini della messa in scena, lasciando sommerse tutta una serie di informazioni superflue all'economia dello spettacolo. Questa sorta di incompletezza che non compromette in alcun modo l'organicità del lavoro attoriale, si collega al concetto di mutilazione del personaggio il quale si mostra a sua volta, un residuo, incompiuto e parziale per cui:

Frente a la noción de personaje como algo compacto, trasunto más o menos esquemático de un ser humano completo, representante de un determinado arquetipo sociológico o psicológico, la teatralidad menor acepta la condición incompleta del personaje dramático, su carácter parcial y enigmático, revelador de apenas una mínima parte de sí mismo²⁷.

In questa versione Medea rifiuta l'archetipo euripideo ed in un certo senso si posiziona in maniera provocatoria nei confronti del mito: i suoi figli sono caprette di plastica dorata,

²⁶ J. SANCHIS SINISTERRA, *La escena sin límites*, cit., p. 247.

²⁷ *Ivi*, p. 246.

il vello d'oro è un foulard di paillettes, Giasone è una multinazionale di petrolio. All'interno di questi limiti emerge quindi un'altra Medea che si serve del mito, per raccontare la sua storia.

In ultima analisi è opportuno concentrarsi su altri due elementi individuati da Sanchis Sinisterra che concludono la riflessione sulla *teatralidad menor*, ovvero la *reducción del lugar teatral* e la *descuantificación del noción de público*.

Il primo aspetto, già ampiamente trattato nel paragrafo precedente, e che si riferisce alle limitate dimensioni dello spazio de *La Bicicletería*, diventa per l'allestimento di *Medea* il punto di partenza per la costruzione dell'impianto scenico. A partire da una profonda familiarità con lo spazio e la conseguente volontà di rispettarne l'identità e il carattere d'intimità suggerito dalla forte vicinanza del pubblico, si è scelto di situare l'azione in un ambiente domestico, probabilmente la camera da letto di Medea, segnalato dal mobile di legno con specchio e lavabo. Il numero limitato di spettatori -23 persone- e la relativa disposizione ad U, ha profondamente influenzato la costruzione scenica per cui i movimenti dell'attrice lungo le sedute del pubblico, all'inizio e al termine dello spettacolo, il vincolo con ciascun spettatore durante l'enunciazione del testo, l'intenso odore di carta bruciata, non avrebbero avuto la stessa efficacia in uno spazio teatrale convenzionale con un numero più elevato di ricettori. Secondo Sanchis:

Es evidente que los factores de minorización hasta aquí mencionados reclaman una reducción del marco espacial en el que ha de tener lugar el encuentro entre realizadores y receptores. [...] Para que esta teatralidad menor funcione óptimamente [...] hay que optar decididamente por unos ámbitos teatrales que reduzcan la distancia entre actor y espectador. Un anfiteatro de mil o dos mil localidades, [...] es absolutamente inadecuado para que funcionen los sutiles circuitos de retroalimentación de energía e información que fluyen entre la escena y la sala²⁸.

In definitiva, questo tipo di riduzione o *minorizzazione* dei parametri della teatralità permettono di comprendere i cambiamenti formali, retorici e concettuali che un'opera di *micro-teatro* potrebbe generare rispetto alla scena teatrale convenzionale. Eludendo la

²⁸ Ivi, p. 247.

tendenza alla mera semplificazione del fatto scenico, la teatralità minore sembra riscattare, al contrario, la necessaria esplorazione del concetto di complessità per cui, l'inevitabile utilizzo di distinti livelli di significazione, evita che il codice della brevità si converta in approssimazione e lo iscrive in una categoria estetica a sé stante.

4.5 Altre esperienze

Nella prospettiva di una nuova forma di produzione teatrale, la pratica della brevit  si presta alla realizzazione di numerose iniziative che, oltre alla programmazione di cicli permanenti in luoghi prestabiliti come nel caso delle sale finora analizzate, diventa occasione per disegnare proposte specifiche, itineranti e/o periodiche che si strutturano a partire dalla versatilit  del formato ridotto, la prossimit  del pubblico e l'uso di spazi non convenzionali.

È il caso, ad esempio della compagnia catalana *Laitrum Teatre*¹ che, in collaborazione con *The National Theatre* di Londra, realizza nel 2014 *Micro-Shakespeare*, una proposta che consta di sei strutture simili ai teatri di marionette in cui vengono messi in scena spettacoli della durata di 8 minuti ripetuti nell'arco di 3 ore. La peculiarit  dell'operazione risiede nel doppio ruolo dello spettatore che, a seconda della funzione che svolge, si ritrova ad essere marionettista o fruitore dello spettacolo. Seguendo le istruzioni dettate mediante degli auricolari e manovrando oggetti messi a sua disposizione, uno spettatore assume *involontariamente* il ruolo di narratore della trama shakespeariana, mentre dall'altro lato del teatrino un altro spettatore, munito di altrettanti auricolari, ascolta la narrazione che rende comprensibile il movimento apparentemente indecifrabile degli oggetti.

Restando all'interno della scena catalana, risulta interessante l'esperimento della compagnia *Pentateatre Atòmic* che nel giugno 2011 presenta 5 opere di teatro tra cui *Tras la puerta* in cui due uomini, rinchiusi in un bagno senza una chiara giustificazione, tentano di liberarsi mostrando chiari segni di squilibrio mentale o *El reencuentro* in cui madre e figlio si rincontrano dopo 15 anni ed affrontano i fantasmi del passato.

Si tratta di spettacoli completamente indipendenti, della durata di 15 minuti realizzati simultaneamente in cinque spazi di un piccolo bar di Barcellona, *Vinsiteca*, tra cui le due sale ristorante, la cucina e due magazzini. In seguito all'esito dell'operazione, la compagnia propone il secondo volume del progetto nel 2012 presso il cinema *Alexandra* utilizzando come spazi delle rappresentazioni, la caffetteria, la sala di proiezione e uno spazio di intrattenimento con tavoli da ping pong. Infine il terzo volume viene presentato

¹ Per ulteriori approfondimenti riguardo ai progetti della compagnia *Laitrum Teatre* si segnala la pagina web ufficiale: <http://www.laitrum.com/cast%20espectacles.html#> [ultimo accesso: 15-04-2018].

nel 2013 durante l'inaugurazione dell'*Aquitania Teatre* in cui la terrazza, la vetrina d'entrata, la sala e la cucina diventano i luoghi destinati alla messa in scena dei vari micro spettacoli. Al termine di tale produzione i membri della compagnia riportano:

Después de tres ediciones del Pentateatre Atòmic, entramos en el 2014 buscando nuevos retos, pero manteniendo la misma línea de estilo que nos ha caracterizado: teatro de proximidad en espacios no convencionales².

È evidente che la questione dello spazio è una costante imprescindibile all'interno delle nuove forme di pratica e produzione teatrale che adottano il formato ridotto, al punto da diventare il carattere distintivo del primo festival di *micro-teatro* a Barcellona, denominato *Píndoles_Microteatre fora del Teatre*³. Creato nel 2013 a cura di un gruppo di allievi del Master in Gestione Culturale dell'Università di Barcellona, sotto l'egida dell'associazione culturale senza scopo di lucro *Isla Elefante Projectes Culturals*, il festival si propone come un punto di riferimento per il *micro-teatro* professionale in Catalogna, nonché opportunità per promuovere il lavoro di giovani drammaturghi e compagnie. Il progetto si basa sul concetto 'teatro fuori dal teatro', ovvero performance destinate a spazi singolari che in questo caso si riferiscono alla struttura del *Alberg Mare de Déu de Montserrat*, un edificio modernista nel 1907, situato nel quartiere di Coll di Barcellona che consta di un giardino, una lavanderia, una cappella e camere da letto con letti a castello.

Giunta alla sua terza edizione, la programmazione del festival include 12 opere inedite di *micro-teatro* i cui testi sono selezionati da una commissione di drammaturghi professionisti, 5 opere multidisciplinari con una particolare attenzione al teatro di figura (pupazzi, ombre maschere e oggetti) e uno spettacolo amateur selezionato dal programma APOSTA, coordinato dall'ACET (Associazione catalana delle scuole di teatro), con l'obiettivo di offrire a neolaureati e studenti l'opportunità di mostrare il proprio lavoro. Durante il festival, una giuria composta dai programmatori delle sale alternative di Barcellona, tra cui *El Maldà, Teatre Tantarantana, Sala Flyhard e Nau Ivanow*, premia

² L'intero testo in cui viene riportata la filosofia, la traiettoria e i progetti della compagnia è consultabile alla pagina web: <https://www.pentateatre.com/copia-de-la-companyia> [ultimo accesso: 24-10-2017].

³ Si rinvia alla pagina web del Festival: <http://festivalpindoles.cat/programacio/> [ultimo accesso: 24-10-2017].

le tre migliori opere tra le 18 selezionate mentre l'organizzazione del Festival si occupa di programmare la tournée *GiraPíndoles* in cui vengono presentate le opere delle precedenti edizioni di *Píndoles*, in spazi non convenzionali del territorio catalano.

Da circa due anni il *Festival Píndoles* collabora con l'associazione culturale *Ferrara Off* con cui realizza il *Festival di Microteatro Bonsai* presso gli spazi del Quartiere Giardino a Ferrara.

Anche in questo caso non viene alterata la filosofia del progetto di riferimento per cui:

[...] Proprio come i bonsai sono alberi sottoposti a un ridimensionamento che non ne altera la natura, così gli spettacoli di microteatro mantengono tutte le caratteristiche di un normale spettacolo, condensate nello spazio e nel tempo.
[...] Due giorni di teatro, danza, performance, musica, narrazione in formato BONSAI. Spettacoli di quindici minuti, per trenta spettatori alla volta, in spazi non convenzionali⁴.

Nell'ambito dei festival che si dedicano al formato ridotto è necessario menzionare il progetto *ACT_Festival Internacional de piezas cortas*⁵ a Bilbao che nel 2017 giunge alla sua quattordicesima edizione. Con l'obiettivo di promuovere artisti emergenti internazionali, ACT rappresenta un luogo di incontro tra professionisti delle arti sceniche, programmatori e pubblico che nell'arco di 4 giorni possono assistere alla presentazione di 15 spettacoli distribuiti in tre spazi distinti, il *Guggenheim Bilbao Museoa*, il *Kafe Antzokia* e il *Teatro Barakaldo*. Rispetto all'edizione del 2017, gli organizzatori dichiarano:

[En su XIV edición] ACT Festival Internacional de Piezas Cortas [...] persigue [...] hacer una terapia de choque para recuperar la sensibilidad en un mundo alienado. Un tratamiento en el que se prescriben las píldoras escénicas

⁴ È possibile accedere ad ulteriori informazioni attraverso la pagina web: <http://www.festivalbonsai.it/> [ultimo accesso: 24-10-2017].

⁵ Membro della rete artistica internazionale in cui partecipano il *BE Festival* di Birmingham, l'*ITs Festival* di Amsterdam, il *SHORT Theatre* di Roma e il *MESS Festival* di Sarajevo, l'*ACT_Festival Internacional de piezas corta* è una delle iniziative più interessanti e sperimentali nell'ambito della promozione del formato ridotto in Spagna. Le varie edizioni sono riportate presso la pagina web: <http://bai-bai.net/act/?p=1947> [ultimo accesso: 24-10-2017].

que componen el cartel del ACT: 15 piezas cortas y arriesgadas que van desde la performance a la danza, pasando por el teatro más clásico. Tres piezas de exhibición y 12 que entran a concurso. Exploraremos la estética del género, haremos un viaje por las huellas de Víctor Erice, cuestionaremos a Shakespeare, jugaremos con la inteligencia artificial, sentiremos vértigo, volveremos a la adolescencia, bailaremos en las calles de Polonia, exploraremos los elementos, el movimiento y los procesos de cambio. Las compañías y los programadores que asistirán a este ACT 2017 vienen de una decena de países distintos como Corea, Brasil o Alemania [...]»⁶.

Sulla stessa linea del ACT Festival in cui la dimensione internazionale è un elemento di forza nella filosofia del progetto, è il caso di segnalare il *Festival Escénico de Formato Corto_ Encuentros Concentrados*⁷ che, nonostante la recente traiettoria, risulta essere uno degli appuntamenti più interessanti della città di Siviglia.

Ideato dal collettivo *La Ejecutora*, responsabile del già menzionato *Teatro a Pelo*, il Festival giunge nel 2018 alla sua quinta edizione e si realizza annualmente nell'arco di 4 giorni attraverso la rappresentazione di micro spettacoli di diverse discipline artistiche (teatro, musica, danza, performance) di circa 15 minuti, presso gli spazi del Traveller Box Hostel di Siviglia. La prerogativa del concorso è ancora una volta l'utilizzo di spazi altri, per cui:

Se podrán utilizar diferentes estancias del edificio: cocina, terraza, cinco habitaciones o, excepcionalmente, zonas comunes. Las dimensiones de los espacios están disponibles en la página final de este documento. Se calcula un aforo de 15 personas por pase. De entrada, no se añadirá escenografía ni iluminación, sino que los espacios se utilizarán esencialmente como lo que son⁸.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Per maggiori informazioni sulla traiettoria del festival ed i lavori selezionati nelle varie edizioni, si rinvia alla pagina web: <https://www.encuentrosconcentrados.com/> [ultimo accesso: 24-10-2017].

⁸ Le condizioni del bando sono consultabili all'interno del documento on-line: https://docs.wixstatic.com/ugd/06d31d_51c3155759a54f94b61bbcb776d2ee1.pdf [ultimo accesso: 23-10-2017].

Nell'edizione del 2018 vengono presentati 12 spettacoli di compagnie provenienti dalla Spagna, Germania, Italia e Venezuela che durante i giorni del Festival risiedono nello stesso ostello in cui viene realizzato l'evento, aspetto che favorendo la dimensione di residenza artistica, diventa occasione per consolidare il dialogo tra i creatori ed innescare nuove collaborazioni.

V. Analisi del formato teatrale breve contemporaneo

5.1 Lo spazio. Dal contenuto al contenitore

Il problema dello spazio in riferimento ai nuovi formati teatrali obbliga a una serie di riflessioni che riguardano non solo il discorso spettacolare e quindi la dialettica tra spazio teatrale e spazio scenico ma anche la questione relazionale, risultato delle distinte forme di concepire ed abitare i luoghi destinati alla rappresentazione. In definitiva si tratta di analizzare un comportamento peculiare dello spazio che, estendendosi oltre il luogo della messa in scena e instaurando vincoli sociali con il territorio, modifica il processo di fruizione dello spettatore e costruisce nuove comunità teatrali.

Da un punto di vista interno al linguaggio teatrale, l'analisi delle sale finora analizzate rileva distinte modalità di costruzione dello spazio scenico che, nella maggior parte dei casi, si situa in punto intermedio rispetto a quello che la Ubersfeld definisce spazio mimetico e spazio ludico. Se il primo «consiste nell'isolare un pezzo di mondo [per cui] la frattura tra spettatore e spettacolo è profonda»¹, il secondo, che coincide con lo spazio-tréteau² (pedana) in cui non sono previste quinte e la macchina teatrale è completamente a vista, prevede un «rapporto di continuità tra attore e spettatore»³ per cui, non avendo la pretesa di imitare un luogo concreto, l'illusione della quarta parete è per natura azzerata. Nel caso delle sale che si dedicano al *micro-teatro*, in cui è frequente optare per la costruzione di «fragmentos de mundos que miman la vida real»⁴, ovvero spettacoli che alludono a una dimensione realista o naturalista, ne consegue che lo spazio sia fortemente illusionista o addirittura iperrealista in quanto richiede una totale identificazione dello spettatore con l'universo drammatico; parallelamente, la cornice fisica dei luoghi di rappresentazione e le relative dimensioni ridotte implicano che quarta parete si rompa

¹A. UBERSFELD, *Leggere lo spettacolo*, cit., p. 60.

² Uno dei grandi antenati della *mise en espace* è il *tréteau nu* (palco nudo) di Jacques Copeau ideato nel 1913 per il Teatro del Vieux Colombier, ed inteso come luogo funzionale al lavoro di attori che, rendendo viventi e visibili le parole del poeta-drammaturgo, evocano uno spazio particolare nella mente dello spettatore. Cfr M. I. ALIVERTI, *Jacques Copeau*, Laterza, Roma – Bari 1997.

³ *Ibidem*.

⁴ C. OÑORO, *Otras maneras de habitar el espacio urbano: los Nuevos Espacios y Formatos teatrales de Madrid (2008-2014)* in C. Bauer-Funke (a cura di), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI* in «TPT - Teoría y Práctica del Teatro_ Investigaciones de los Signos Culturales (Semiótica-Epistemología-Interpretación-Historia)», Vol.25, Georg Olms Verlag, Hildesheim Zürich, New York, 2016, p. 391.

continuamente in quanto gli spettatori si ritrovano permanentemente *a vista*, totalmente integrati nella rappresentazione. Tale risultato oscilla «tra questi due estremi, mettendo l'accento tanto sull'aspetto tréteau che su quello mimetico, [...] tentando [di volta in volta] di trovare una soluzione originale»⁵.

Paradossalmente in molti casi sembra che l'essenzialità dello spazio e l'esiguità di elementi scenografici e tecnici inducano a rinunciare ad un tipo di scrittura scenica concettuale o metaforica e a rifugiare in una dimensione mimetica in cui viene privilegiata la sensazione di intimità e la ricerca di un certo realismo facilmente riconoscibile per lo spettatore⁶. Se per i rifondatori della scena teatrale del Novecento, la neutralità dello spazio e la sottrazione degli elementi scenografici - per cui i pochi oggetti presenti in scena non svolgono funzioni mimetiche ma si risolvono in strumenti di comunicazione con il pubblico - affidano la descrizione degli ambienti al *gestus* dell'attore; nel caso del fenomeno del *micro-teatro*, l'essenziale interazione fra testo e gioco recitativo punta ad una relazione *immersiva* tra spazio e spettatore il quale si ritrova immediatamente identificato con il discorso drammatico.

Se questo tipo di operazione è riscontrabile nella maggior parte delle sale analizzate come *Microteatro por Dinero* o *La Casa de la Portera*, è pur vero che gli stessi elementi possono condurre ad altri tipi di risultati in cui i limiti strutturali del formato implicano altre forme di sperimentazione.

Per analizzare le potenzialità drammaturgiche di uno spazio non teatrale è utile soffermarsi sulla teoria dell'*environmental theatre* di Schechner che ipotizza due tipi di manipolazione artistica su un determinato ambiente reale e che, a seconda dei casi, definisce come *spazio trasformato* o *spazio creato*: «nel primo caso, si crea un ambiente nuovo modificando uno spazio; nel secondo si tratta con un ambiente già esistente, iniziando un dialogo scenico con lo spazio»⁷.

⁵ A. UBERSFELD, *Leggere lo spettacolo*, cit., p. 61.

⁶ L. LÓPEZ DE ARRIBA ESCRIBANO, *Nuevos formatos teatrales. Microteatro y teatro en serie, abriendo caminos*, in «Don Galán. Revista de Investigación teatral», 7 (2017), s.p. Consultabile nella versione on line: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum7/pagina.php?vol=7&doc=1_7&nuevos-formatos-teatrales-microteatro-y-teatro-en-serie-abriendo-caminos-luis-lopez-de-arriba-escribano [ultimo accesso: 16-05-18].

⁷ R. SCHECHNER, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, cit., p. 45.

Benché Schechner esemplifichi queste due configurazioni attraverso esempi concreti⁸ relativi ad una precisa stagione teatrale, è possibile estendere tale parametro ad alcune esperienze proprie del formato del *micro-teatro*.

Come sottolinea Mango, «lo spazio creato - o trasformato- si basa su una dialettica tra segni specificamente teatrali ed altri che sono propri del luogo in cui si agisce. Gli uni intervengono sugli altri, ma vale anche il contrario, vale a dire che il luogo ha una sorta di partitura implicita su cui la scrittura scenica dispone i propri materiali»⁹.

Nella sala de *La Bicicletería*, si assiste costantemente a questo tipo di operazione in cui lo spazio viene trasformato a partire dalle intrinseche potenzialità di cui è dotato. L'intervento artistico che, in molti casi si serve del codice dell'installazione, non perde mai di vista il ruolo dello spettatore il quale entra a far parte di «un ambiente in cui tutto lo spazio ha una funzione scenica»¹⁰. La performance di Noemi Martínez Chico che satura lo spazio di oggetti per accogliere un solo spettatore alla volta o la composizione plastica di collant e terriccio a cura di Antonio Quiles, che obbliga il pubblico a divincolarsi tra ostacoli reali all'interno dello spazio sono esempi in cui il lavoro sull' *environment* è parte inscindibile della scrittura scenica.

Nel caso dello *spazio trovato*, Schechner si riferisce chiaramente a quei luoghi pubblici come strade e piazze che vengono accettati per quello che sono, per il loro carattere accidentale e che ad ogni modo non potrebbero subire alcuna trasformazione. A tal proposito lo studioso delinea i principi applicabili a questo caso, per cui:

- 1, gli elementi dati di qualunque spazio (la sua architettura, le sue qualità strutturali, acustiche e così via) debbono essere messi in evidenza e non mascherati;
- 2, l'ordine casuale dello spazio deve essere accettato;
- 3, la funzione delle scene, se vengono usate, deve essere quella di interpretare lo spazio, e non di camuffarlo o trasformarlo;
- 4, la possibilità che gli spettatori

⁸ Rispetto allo *spazio trasformato*, Schechner cita la realizzazione dello spettacolo *Victimes du Devoir* del New Orleans Group (1967): «trasformammo un grande locale (circa settantacinque metri quadrati) in una camera di soggiorno. Ma non si trattava di un living-room in cui ogni elemento aveva una evidente e consueta funzione, bensì di uno spazio che suggeriva «l'idea di un living-room». Per quanto riguarda lo *spazio trovato*, «i prototipi americani di questo tipo di rappresentazione sono le marce per i diritti civili e i confronti con le forze dell'ordine. [...] La facciata romano-americana del Pentagono si è dimostrata un fondale adattissimo al confronto tra giovani pacifisti e polizia, e gli uffici leva e le università sono diventati gli scenari più consueti di queste «rappresentazioni». *Ivi*, pp. 51-59.

⁹ L. MANGO, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, cit., p. 193.

¹⁰ R. SCHECHNER, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, cit., p. 51.

creino improvvisamente e inaspettatamente nuove situazioni spaziali deve essere sempre tenuta presente¹¹.

Se ci si attiene a tali direttive, è possibile riscontrare una sorta di operazione simile in alcuni dei casi già trattati per cui, l'utilizzo di ambienti reali o luoghi naturali la cui identità non viene alterata, diventa prerogativa del processo di costruzione creativa.

Nel caso dei progetti del collettivo *La Ejecutora*, sia la serie teatrale *Teatro a Pelo* che il *Festival de piezas cortas_Encuentros Concentrados* hanno luogo negli spazi di un ostello che in nessun modo vengono trasformati dalla messa in scena, di conseguenza la peculiarità dello spazio è resa visibile e al contempo la narrazione si presta ad interpretare il carattere proprio dell'ambiente in cui si sviluppa.

Fin qui le distinte modalità di interpretare lo spazio non sembrano distanziarsi molto dal teatro alternativo spagnolo degli anni ottanta, in cui la scelta di luoghi non convenzionali conduce a strategie linguistiche specifiche tra cui l'esibizione della struttura scenica, la desacralizzazione del teatro-simbolo, l'azzeramento della separazione con il pubblico.

In realtà ciò che accade negli spazi in cui si realizza il fenomeno del *micro-teatro* riguarda la costruzione di un ulteriore tipo di convenzione che non contempla solo lo spazio della rappresentazione ma l'intera cornice¹² della proposta culturale che in essa è dato ritrovare e, conseguentemente, quella dell'organizzazione dell'esperienza dello spettatore.

Come sottolinea Serino:

Tutti gli spazi, del resto, hanno le proprie convenzioni sociali e culturali, poiché alla cornice fisica del luogo si aggiunge quella dell'interazione tra i soggetti che lo usano. Nei teatri, ad esempio, vigono particolari convenzioni artistico-estetiche e "istituzionali" [...], determinate dai codici impiegati nella comunicazione teatrale e da particolari condizioni prossemiche, le quali suggeriscono il modo in cui comportarsi nello spazio in cui ci si trova, e soprattutto comunicano – o, più precisamente, meta-comunicano – una particolare "definizione della situazione"¹³.

¹¹ *Ivi*, p. 53.

¹² Cfr. E. GOFFMAN, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, cit.

¹³ M. SERINO, *Spazio urbano e spazio teatrale nell'organizzazione dello spettacolo dal vivo* in «Taferjournal», N. 38, Agosto 2011. Cfr. <http://www.taferjournal.it/2011/07/26/spazio-urbano-e-spazio-teatrale-nell%E2%80%99organizzazione-dello-spettacolo-dal-vivo/> [ultimo accesso: 11-05-18].

Rispetto al fenomeno del *micro-teatro*, l'ubicazione inusuale delle sale, l'accesso comune per il pubblico e gli artisti, la dimensione aggregante dello spazio, permettono che le relazioni sociali e di consumo che si instaurano sia tra gli attori che tra i fruitori, siano più orizzontali e meno codificate, ciò comporta che il ruolo dello spettatore e quindi la sua percezione dello spazio non si limiti al fatto spettacolare ma si attivi nel momento in cui entra in contatto con il luogo che contiene la rappresentazione.

A questo proposito Fischer-Lichte suggerisce che «la spazialità non è prodotta soltanto dallo specifico utilizzo dello spazio fatto dagli attori e spettatori, ma anche dalla specifica atmosfera che questo spazio pare irradiare»¹⁴; in effetti le dimensioni ridotte dello spazio teatrale, la scelta di luoghi fortemente radicati nella realtà sociale – un ex postribolo, un ostello, una libreria o un bar – così come la presenza di un'atmosfera avvolgente che si percepisce non appena si oltrepassa la porta di questi luoghi, situano immediatamente lo spettatore in uno spazio *esperienziale* ancora prima che partecipi allo spettacolo, ritrovandosi, come suggerirebbe Vázquez Medel, «emplazado, [...] [instado] a dar una respuesta, un testimonio, en un determinado lugar y tiempo»¹⁵.

La relazione spazio-tempo è di fatto un binomio indissolubile così come sostiene Bachtin che nel caso del romanzo definisce *cronotopo*¹⁶, ovvero l'interconnessione sostanziale e inscindibile dei rapporti spazio- temporali; applicando questo sistema al linguaggio teatrale, Pavis afferma che «questo spazio-tempo è insieme concreto (spazio teatrale e tempo della rappresentazione) e astratto (luogo funzionale e temporalità immaginaria)»¹⁷. Ciò che accade nella pratica del formato ridotto è una sorta di dilatazione del cronotopo o *emplazamiento*, come lo definisce Vázquez Medel, in quanto le coordinate spazio-temporali, concrete ed astratte, superando la rigida separazione tra spazio teatrale e luogo funzionale, producono uno spazio dell'esperienza, riconducibile a quella che si potrebbe definire *estetica del contenitore*, per cui lo spettacolo o contenuto non è altro che un frammento della *situazione* in cui si trova coinvolto lo spettatore.

¹⁴ E. FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo*, cit., p. 201.

¹⁵ M. Ángel VÁZQUEZ MEDEL, *Del escenario espacial al emplazamiento* in «Sphera Publica. Revista de Ciencias Sociales y Comunicación», n 0, (2000), p. 124.

¹⁶ Cfr. M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* in C. STRADA JANOVIC (a cura di), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 231-405.

¹⁷ P. PAVIS, *L'Analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau, Torino, 2004, p. 188.

L'idea che il contenitore competa esteticamente con il contenuto è una questione che in ambiti radicalmente diversi investe altri edifici destinati all'arte. Mi riferisco all'accezione del museo contemporaneo che in molti casi come suggerisce Eco, viene visitato non per le opere che contiene ma «per la magia del contenitore»¹⁸. Esemplare è il Guggenheim di Bilbao, a opera di Frank Gehry; in questo caso, ciò che si va a visitare è il luogo stesso, con la conseguenza che è il contenitore a diventare «effettivo “soggetto” della produzione artistica»¹⁹. Del resto, secondo Purini, «il museo preferisce oggi esibire prima di tutto se stesso, [...] entra in qualche modo in competizione diretta con l'opera d'arte facendosi opera d'arte esso stesso [...]»²⁰.

Il contenitore diventa in questo modo altrettanto importante come il contenuto in quanto «senza un'architettura [...] gli allestimenti diventano scenografie, e gli oggetti restano sospesi nello spazio immaginario della finzione»²¹.

Allo stesso modo, le sale che *contengono* le opere di *micro-teatro*, non si limitano ad esporre i propri contenuti, ma diventano spazio attivo e di dialogo con il contesto urbano in cui sono inserite, attivano rituali sociali, modificano il comportamento dello spettatore, raggiungendo in questo modo, uno status estetico autonomo.

Così come il museo contemporaneo diventa «uno strumento di fortissimo richiamo culturale e turistico, tale da attirare a sé l'attenzione di un pubblico non necessariamente esperto o acculturato ma predisposto a viaggiare e a investire nel tempo libero»²², allo stesso modo gli spazi che praticano la brevità teatrale, sono i primi destinatari dell'interesse del pubblico, eterogeneo e diversificato, che sceglie di confrontarsi con il *contenitore* ancora prima che con il contenuto.

In questa prospettiva è ancora una volta utile riflettere sul «problema della soglia»²³, ovvero il dialogo percettivo che il fruitore instaura con il luogo nell'approccio iniziale, a partire dal suo ingresso, lì dove coabitano spazio reale e spazio di finzione.

¹⁸ U. ECO, *Il museo del terzo millennio*, conferenza tenuta al Guggenheim Museum di Bilbao il 25 giugno 2001, pubblicata come *Ecologia del museo* in «Il Giornale dell'Arte», XVIII, 202, settembre 2001.

¹⁹ G. DI GIACOMO, *Lo statuto paradossale del museo tra globalizzazione e apertura all'alterità*, in G. DI GIACOMO e A. VALENTINI (a cura di), "Il Museo oggi", «Studi di Estetica», 45 (2012), pp.7-26.

²⁰ Cfr. F. PURINI, *I musei dell'iperconsumo*, in P. CIORRA, S. SUMA, (a cura di), *I Musei dell'iperconsumo*, Atti del Convegno internazionale a cura di F. Purini, Triennale di Milano – Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2003, pp. 13-5.

²¹ M.C. RUGGIERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Lybra Immagine, Milano, 2000, p.226.

²² P.C. MARANI, R. PAVONI, *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Marsilio, Venezia, 2006, p.75.

²³ Cfr. A. LUGLI, G. PINNA, V. VERCELLONI, *Tre idee di museo*, Jaca Book, Milano, 2004.

In questa fase lo spettatore, prima di entrare in rapporto con l'oggetto artistico che nella fattispecie è un'opera di *micro-teatro*, si trova ad interpretare lo spazio-contenitore che è significativo in quanto tale, poiché già prevede una «trama di aspettative ed obblighi»²⁴ a cui bisogna far fronte; in tal modo si attiva una sorta di *spazio rituale* prodotto da una serie di comportamenti che, a partire dalla scelta di una determinata sala, la selezione di una *pieza* secondo i gusti individuali o del gruppo di cui si fa parte, la possibilità di conversare con attori ed altri spettatori mentre si consuma un drink, condizionano ed organizzano l'esperienza sociale dello spettatore.

Nonostante la pluralità delle strategie di concepire lo spazio scenico di ciascuna *pieza corta*, l'analisi del singolo spettacolo è quindi utile ma non esaustiva in quanto, solo spostando l'attenzione dal contenuto al contenitore, è possibile percepire l'efficacia e il potenziale di questo tipo di operazione. È evidente che lo scarto tra proposte, per lo più performative che privilegiano una precisa drammaturgia dello spazio ed altre che optando per una dimensione mimetica, giocano con una separazione illusoria tra scena e spettatore, contribuiscono a definire un dispositivo composito in cui il processo di condensazione dell'azione, la brevità, la vicinanza del pubblico, l'inusuale morfologia dell'ambiente definiscono un codice specifico.

Assunto questo parametro d'analisi e data la singolarità di un formato che se da un lato vuole comprimere, riducendo, quelle che sono le componenti semiotiche del fatto teatrale e dall'altro cerca di stabilire un linguaggio altro, si rende necessario ridimensionare il ruolo della singolo contenuto e concentrarsi sui molteplici processi estetici, sociali e culturali che genera il *contenitore*-formato breve.

A tal proposito è interessante riflettere sulla lettura critica di Fischer-Lichte accuratamente introdotta da Tancredi Gusman in *Estetica del performativo*, secondo la quale sembrerebbe opportuno muovere il fuoco dell'attenzione dall'opera all'evento o l'esperienza che la contiene in quanto:

non è *l'opera*, la partitura, l'idea artistica, il momento che fonda il carattere artistico dello spettacolo, ma il suo inteatramento, il suo essere un evento

²⁴ R. SCHECHNER, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, cit., p. 28.

unico e irripetibile attraverso cui il progetto artistico si produce *performativamente* in modo ogni volta nuovo [proponendo] un'estetica dell'evento (*Ereignis*) in grado di riconoscere e di legittimare una nuova nozione di arte [...]²⁵.

²⁵ T. GUSMAN, *Introduzione*, in E. FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo*, cit., p. 14.

5.2 Il ruolo dello spettatore nel formato breve

All'interno dell'analisi del formato *micro-teatro*, letto nella sua accezione di contenitore di esperienze teatrali di breve durata, emerge un particolare tipo di spettatore che si definisce non solo rispetto all'evento teatrale a cui prende parte, ovvero in base al rapporto che instaura con la rappresentazione e con lo spazio scenico, ma anche relativamente al contesto socio-culturale in cui è inserito.

Per delineare un'analisi che possa tener conto della dimensione teatrale e sociale dello spettatore, è necessaria «una rivoluzione di sguardo e di metodo»¹ che riduca la distanza tra i due approcci e permetta di leggere nella sua complessità il peculiare processo di fruizione del fenomeno del formato corto.

In riferimento allo spettatore come «oggetto teatrale»², la Ubersfeld chiarisce:

lo spettatore è co-produttore dello spettacolo in due momenti: all'inizio e alla fine, nel progetto e nella ricezione; [...]. All'inizio lo spettatore è presente nello spettacolo, nella misura in cui i diversi enunciatori (scrittore, regista, scenografo, attore) prendono in considerazione il suo universo di referenza, o piuttosto i suoi universi: quello della sua esperienza, come quello della sua cultura. Lo spettatore è presente nel progetto (della scrittura e della rappresentazione). È il destinatario che si iscrive all'interno dei testi [...]³.

Nell'ambito del fenomeno della brevità, l'aspetto drammaturgico e testuale gioca un ruolo chiave all'interno del *contratto* tra «praticanti e spettatori»⁴; ciò è dovuto probabilmente al forte consolidamento della drammaturgia breve contemporanea in Spagna che, nel corso degli anni, si è imposta come genere drammatico e letterario autonomo.

Parallelamente, il successo del formato breve implica una produzione costante e frenetica di testi di nuova creazione che possano rispondere alle esigenze della messa in scena e alle aspettative dello spettatore. Si assiste così a una sovrapproduzione di testi teatrali scritti specificamente per i nuovi formati che, nonostante non godano di possibilità

¹ P. GIACCHÈ, *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2004, p. 9.

² *Ibidem*.

³ A. UBERSFELD, *Leggere lo spettacolo*, cit., p. 236.

⁴ *Ibidem*.

editoriali organiche e continue, sono comunque responsabili nel delineare una nuova figura di drammaturgo il quale, all'interno dei limiti compositivi e di produzione, trova un luogo ideale per sperimentare la propria creatività.

Non a caso, il requisito essenziale previsto dai bandi⁵ che *reclutano* opere di *micro-teatro*, è l'invio del testo integrale dello spettacolo che, nel caso ad esempio di *Microteatro por Dinero*, concorre a creare un archivio testuale o meglio un *banco*⁶ di testi che spesso vengono affidati a specifiche compagnie per essere rappresentate nelle varie sedi efferenti al marchio. Disporre di un testo efficace, conciso e d'impatto rappresenta per i programmatori una condizione necessaria per garantire la riuscita di uno spettacolo e quindi il riscontro del pubblico.

Osservando la costruzione compositiva di un testo destinato al *micro-teatro*, è possibile notare che nella maggior parte dei casi presenta un incipit brusco, in *media res*, aspetto che tende ad ubicare immediatamente lo spettatore nella trama narrativa. Il nucleo pertanto non consiste nella presentazione di personaggi strutturati ma nella creazione di una situazione efficace e suggestiva che possa risolversi in un brevissimo arco temporale. Il cronotopo interno alla costruzione di un'opera di *micro-teatro* è unico e immediato: un solo spazio, un solo tempo e uno stretto vincolo tra entrambi e i personaggi rappresentati. Secondo López de Arriba Escribano si tratterebbe

[...] casi de un retorno a la tradición o, al menos, un regreso inadvertido a las tres unidades aristotélicas, probablemente obligado por las circunstancias en la exhibición de los textos, posiblemente aceptado sin reticencias por los propios dramaturgos y exigido por los programadores de las microsalas⁷.

⁵ Nello specifico, il bando indetto da *Microteatro Buenos Aires*, una delle sedi afferenti al marchio madrileño riporta: «Cómo participar: Guión teatral. ¡No sinopsis! [...] Los textos deberán ser inéditos. No se aceptarán escenas sueltas, performances u otros ejercicios de estilo, sino obras de teatro con su correspondiente principio, progresión dramática y desenlace. No se aceptan monólogos. [...] *Microteatro Buenos Aires* se reservará el derecho de admisión». Cfr. <http://microteatro.com.ar/convocatoria/> [ultimo acceso: 10-05-18].

⁶ Durante un'intervista tenutasi nel marzo 2015 con Chema Rodriguez, ex-fondatore di *Microteatro Sevilla*, il direttore riporta: «Esistono varie modalità di selezione. Generalmente si inviano proposte al bando presente nella pagina web, in seguito il gruppo responsabile della selezione preseleziona le opere. A questo punto ci si confronta: magari c'è un buon testo ma gli attori non sono convincenti, a volte viene inviato solo il testo e bisogna strutturarlo, a volte giungono testi interessanti da Madrid o da altre sedi ed in questo caso si chiede ad un regista di metterlo in scena e di convocare gli attori» [la traduzione è mia].

⁷ L. LÓPEZ DE ARRIBA ESCRIBANO, *Nuevos formatos teatrales. Microteatro y teatro en serie, abriendo caminos*, cit.

Il linguaggio è di norma semplice, accessibile, informale, orientato maggiormente al linguaggio della commedia, elemento che riflette in molti casi le inclinazioni e le preferenze del pubblico solitamente interessato ad una facile e rapida identificazione con la trama narrativa. Rispetto alla dimensione ludica ed umoristica della brevità il drammaturgo Alonso de Santos afferma:

[...] esa elección del humor como comunicación, aportará facilidad de recepción [...]. Nos cura de una de nuestras enfermedades más peligrosas como seres humanos: la soledad y la incomunicación. El humor crea una intimidad y una comunión, al romper el aislamiento del “yo” de cada espectador. El llanto es privado, la risa colectiva⁸.

La relazione tra drammaturgia testuale e spettatore il quale, attraverso le proprie aspettative sembra condizionare la scrittura e quindi lo stesso lavoro del drammaturgo, è un aspetto che merita un'attenzione particolare in quanto permette di comprendere una serie di questioni non solo interne al discorso narrativo ma anche inerenti alla dimensione socio-culturale del ricettore/fruttore.

In effetti, sembra che la problematica della brevità sia associata in un certo qual modo a quella che in ambito letterario, Dessons definisce «sociologie du court»⁹, ovvero una dimensione sociologica della scrittura breve che contempla il ruolo del fruitore e del contesto sociale in cui è inserito. Nello specifico, il critico francese si riferisce alla posizione di Poe rispetto alla *magazine literature* e ai suoi relativi lettori per cui:

It is but a sign of the times, an indication of an era in which men are forced upon the curt, the condensed, the well-digested in place of the voluminous — in a word, upon journalism in lieu of dissertation. We need now the light artillery rather than the peace-makers of the intellect. I will not be sure that men at present think more profoundly than half a century ago, but beyond question they think with more rapidity, with more skill, with more tact, with

⁸ J.L. ALONSO DE SANTOS, *Mi “teatro breve”*, cit., pp. 31-32.

⁹ G. DESSONS, *La Voix juste. Essai sur le bref*, Manucius, Paris, 2015, p. 109.

more of method and less of excrescence in the thought. Besides all this, they have a vast increase in the thinking material; they have more facts, more to think about. For this reason, they are disposed to put the greatest amount of thought in the smallest compass and disperse it with the utmost attainable rapidity. Hence the journalism of the age; hence, in especial, magazines¹⁰.

La motivazione che spinge Poe ad elaborare la sua teoria prende fortemente in considerazione il pubblico a cui si rivolge, analizzandone i ritmi e le esigenze. Il lettore di Poe non può spendere più di un'ora nella lettura di un testo in quanto vive in una società in cui il tempo e il ritmo della fruizione devono fatalmente uniformarsi a quelli dell'assetto socio-economico. Poe attua dunque una cosciente mediazione tra necessità di circolazione della cultura e disponibilità reale – in termini di tempo e di denaro- del lettore medio. La rivista quindi, rappresenta una pubblicazione che può essere venduta a un prezzo accessibile e i cui contenuti possono essere letti in un tempo ragionevole. Tali elementi, nella visione dell'autore, risultano essere necessariamente complementari.

Il punto di vista di Poe, particolarmente attento a come la brevità accolga le istanze del lettore/spettatore moderno, rimanda ad un altro tipo di operazione realizzata da Charles Baudelaire attraverso la composizione de *Le Spleen de Paris* (ovvero i *Petits poèmes en prose*).

La forma breve in questo caso risponde all'esigenza di ritrarre l'aspetto fugace e transitorio della Parigi dell'epoca e restituire l'effetto di «un'eruzione violenta che contraddistingue la [...] visione dei rapporti che si creano nella città»¹¹. Baudelaire sceglie quindi volontariamente *la piccola prosa* perché probabilmente è l'unica in grado di tradurre la mutevolezza della modernità fatta di lampi e razzi – fusées¹² – e allo stesso tempo risponde alle aspettative di un pubblico *nuovo* che preferisce un tempo di fruizione più rapido, in linea con i dettami imposti dalla vita moderna.

¹⁰ B. R. POLLIN, E. ALLAN POE, *Marginalia - part 04*, in «The Collected Writings of Edgar Allan Poe — Vol. II: The Brevities», (1985), M 143, p. 248. Consultabile on line alla pagina <https://www.eapoe.org/works/pollin/brp20404.htm> [ultimo accesso: 30-05-18].

¹¹ D. VAGO, *I Petits poèmes en prose di Baudelaire ovvero l'idèal della forma breve*, in Aa. Vv., *Forma breve*, aAccademia University Press, Torino 2016, p. 379.

¹² Cfr. C. BAUDELAIRE, *Ultimi scritti: Razzi-Il mio cuore messo a nudo-Povero Belgio*, Feltrinelli, Milano, 2014.

Questi esempi, benché si riferiscano a contesti culturali e storici radicalmente distanti rispetto alla questione della drammaturgia breve spagnola, permettono di riflettere sulla particolare funzione sociologica della brevità che sia in ambito letterario che teatrale, fornisce importanti informazioni sulla condizione dello spettatore contemporaneo e sulla sua forma di gestire e concepire il tempo.

In un'epoca in cui «proliferan discursos reducidos, condensados, tal vez para cubrir una demanda, la de una sociedad amenazada por el tiempo y por el exceso de información»¹³, lo spettatore, probabilmente sempre più votato alla fruizione distratta, intravede nel linguaggio della brevità, una modalità per interpretare il proprio presente.

Il fattore tempo, elemento cardine del fenomeno del *micro-teatro*, determina un processo di fruizione che si uniforma ad una sorta di *ritmica sociale*, ovvero una modalità in cui la rapidità si fa eco ed espressione della scansione del tempo nel mondo contemporaneo.

Le esperienze proposte dal fenomeno del *micro-teatro* si caratterizzano per la brevità di stimoli- in genere non superiori ai 15 minuti- ma allo stesso tempo per la molteplicità, visto che nelle sale pertinenti al marchio *Microteatro por Dinero*, il pubblico può assistere a diversi spettacoli nel corso della stessa sera. In questo modo lo spettatore sperimenta una modalità specifica di concentrarsi e prestare attenzione allo spettacolo che la studiosa N. Katherine Hayles, definisce *hyper attention* ovvero:

[Hyper attention] is characterized by switching focus rapidly among different tasks, preferring multiple information streams, seeking a high level of stimulation, and having a low tolerance for boredom¹⁴.

Il limite della soglia di attenzione, la molteplicità di stimoli offerti, la flessibilità temporale agevolano il processo di ricezione e situano lo spettatore in una posizione confortevole e privilegiata che gli permette di attraversare *liberamente* e con *rapidità* lo scarto tra spazio reale e spazio di finzione. Ancora una volta, il dispositivo della brevità riafferma la forte connessione tra limite temporale e limite spaziale per cui oltre alla

¹³ M. J. OROZCO VERA, *El teatro breve español de las últimas décadas: tradición y vanguardia*, cit., pp. 33-34.

¹⁴ N. K. HAYLES, *Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes*, in «Profession», 2007, p.187.

durata, risulta decisivo il *posto*¹⁵ occupato dallo spettatore nello spazio teatrale e le relative ripercussioni sul meccanismo di fruizione dello spettacolo.

Come è stato già ribadito, le ridotte dimensioni delle sale destinate al *micro-teatro* e il carattere marcatamente anti-teatrale producono, per lo spettatore, una sorta di esperienza *immersiva*, dovuta ad una vicinanza concreta, reale e palpabile con il fatto scenico.

Questo aspetto che apparentemente sembrerebbe rifarsi ad una certa retorica partecipativa propria del linguaggio performativo, viene in realtà messa in discussione da un taglio marcatamente illusionista di molte proposte drammaturgiche – centralità del testo, personaggi identificabili e messa in scena uniforme – a cui si è soliti assistere in questi spazi. Nella maggior parte dei casi ci si trova dinanzi ad una rappresentazione che sospende solo momentaneamente il patto di finzione – attraverso monologhi o domande al pubblico – per ritornare rapidamente a reclamare la sua identificazione con il discorso drammatico. Ne consegue che la continua rottura della quarta parete permette che lo spettatore sia costantemente *visibile*, quasi integrato nella rappresentazione come parte della scenografia. In questo tipo di rappresentazioni che oscillano tra il carattere mimetico e puramente teatrale del fatto scenico, lo spettatore diventa una «presencia muda»¹⁶, un testimone, un osservatore.

Se questo tipo di operazione riguarda la maggior parte degli spettacoli inseriti in questa trattazione, è pur vero che il posto dello spettatore, data la sua prossimità alla messa in scena, permette una sorta di orizzontalità o meglio unità tra attori e spettatori, dato che acquista maggior rilievo in quelle proposte che co-responsabilizzano lo spettatore attraverso una funzione partecipativa. È questo il caso di proposte che utilizzano la brevità in chiave performativa, votate per lo più alla dimensione visiva e alla concisione dell'azione, in cui lo spettatore, interagendo con la scrittura dello spazio, lo trasforma in un nuovo *ambiente poetico*. Un possibile tentativo per definire questa peculiare relazione tra pubblico e spazio scenico potrebbe rifarsi al concetto di installazione in quanto a partire dal momento in cui oltrepassa la soglia dello spazio fino al termine dello spettacolo, lo spettatore ha la sensazione di visitare «un auténtica instalación/ atmosfera en movimiento»¹⁷.

¹⁵ Cfr. A. UBERSFELD, *Leggere lo spettacolo*, cit., p. 238.

¹⁶ C. OÑORO, J. SÁNCHEZ, *Respuestas Del Teatro Independiente Ante La Crisis. El Ejemplo De La Casa De La Portera (Madrid, 2012-2015)*, cit., p. 74.

¹⁷ *Ibidem*.

In questo tipo di formato teatrale in cui è prevista un'alterazione della relazione con lo spettatore, dovuta essenzialmente alla scelta di uno spazio a priori non teatrale, si alternano, quindi, distinte modalità di fruizione; da una parte lo spettatore diventa testimone di un'esperienza a cui partecipa come voyeur, dall'altra, assume il ruolo di partecipante per cui, a partire dalla sola presenza fisica nello spazio teatrale, viene spinto ad agire, a partecipare.

In entrambi i casi, il risultato della co-presenza corporea e ravvicinata tra pubblico e attori amplifica la dimensione *gregaria* dell'evento spettacolare e attiva una sorta di comunità tra i due gruppi. Su questo aspetto la Fischer-Lichte chiarisce:

Dal punto di vista di un'estetica del performativo queste comunità teatrali di attori e spettatori, transeunti e di breve durata, sono di particolare interesse [in quanto] evidenziano palesemente la fusione dell'elemento estetico e di quello sociale costitutiva dello spettacolo: la comunità di attori e spettatori che si è prodotta in base a certi principi estetici viene sempre esperita dai suoi membri anche come una realtà sociale [...]¹⁸.

Parallelamente, oltre al processo di comunicazione e *contatto*¹⁹ che avviene sull'asse platea-scena, si attiva una relazionalità diffusa sull'asse platea-platea per cui «l'insieme degli spettatori, [...] costituisce [...] una comunità costruita su un insieme di competenze condivise, un sapere scambiabile, una storia comune»²⁰.

Tale relazionalità, «non è una componente accessoria e occasionale, ma è parte integrante dell'essenza del fatto teatrale»²¹ in quanto sostiene e determina il processo di fruizione; nell'ambito delle sale che si dedicano al *micro-teatro*, la dimensione anti-teatrale e ridotta dello spazio, la ripetizione degli spettacoli, il numero limitato di spettatori previsto per ogni pièce, la possibilità di socializzazione tra attori e pubblico, amplificano la dimensione relazionale propria dell'evento teatrale e la estendono oltre il fatto spettacolare, producendo una serie di trasformazioni nell'*habitus* dello spettatore che non solo assiste ad uno spettacolo come parte del pubblico ma sperimenta e condivide le

¹⁸ E. FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo*, cit., p. 98.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. P.C. RIVOLTELLA, *La differenza comunicativa del teatro. Aspetti teorici e implicazioni educative*, in «Comunicazioni sociali», 1 (1996), pp. 5-29.

²¹ P. GIACCHÈ, *Lo spettatore partecipante*, Guerini studio, Milano, 1991, p.69.

molteplici esperienze prodotte dal fenomeno della brevità insieme ad altri individui. La socialità è in effetti la conseguenza naturale del ristretto numero di persone che formano le comunità degli spettatori, moltiplicato per la numerosa serie di esperienze che gli spettatori stessi vivono all'interno dell'esperienza teatrale, per cui Giacchè specifica:

[...] è [...] inevitabile che un costante e confuso attraversamento di intercambiabili esperienze attive – nel piccolo spazio e nel numero del teatro – produca a sua volta relazioni assimilabili a quelle di tipo interpersonale. Dentro la pratica dell'attività teatrale come consumo, la relazionalità non è più soltanto una proprietà dell'evento teatrale, ma una qualità che informa di sé la modalità del suo consumo²².

Per quanto riguarda la modalità di consumo e fruizione del formato breve c'è da aggiungere un fattore fondamentale che insieme alla dimensione relazionale concorre a delineare il carattere marcatamente popolare del fenomeno, ovvero la politica dei prezzi. Il costo ridotto previsto per gli spettacoli di *micro-teatro* contribuisce a consolidare il processo di fidelizzazione di un pubblico sempre più trasversale, spesso disinteressato al teatro tradizionale ma che invece si sente incuriosito da un tipo di esperienza che non richiede grandi sforzi, né in termini di tempo che di denaro. In altre parole il fenomeno della brevità accoglie le istanze di uno spettatore non specializzato che, benché sia a «digiuno di teatro, ha comunque sedimentato una ricca esperienza culturale, fatta di pratiche, codici, abitudini, attese»²³.

Rispetto alla dimensione sociale dello spettatore, risultano particolarmente significative le esperienze di Jean Vilar che, durante la direzione del *Théâtre National Populaire* al Palais de Chaillot, fra il 1951 e il 1963, cercò di democratizzare la cultura pensando al teatro come a un servizio pubblico, «comunitario [...] non a tutti i costi rivoluzionario o impulsivo, ma [...] controcorrente rispetto alle abitudini, alle tradizioni comode ed ecumeniche, alle politiche correttamente fissate, ai diritti acquisiti, il teatro per il popolo, per il popolare, per il lavoratore delle città così come per quello delle periferie più

²² *Ibidem*.

²³ O. PONTE DI PINO, *Dossier. L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale. Appunti sparsi dal Colloque Prospero (Université de Liège, 26-29 settembre 2012) frettolosamente riordinati*, in «Ateatro», 141, 20/10/2012. Cfr. <http://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/> [ultimo accesso: 26-10-2017].

isolate»²⁴. Nel progetto del *Théâtre National Populaire*, Vilar realizzò una serie di attività dove la classicità e la qualità non fossero un privilegio per una élite ma un servizio destinato a tutti gli strati socio-culturali della popolazione; in tal senso furono indette una serie di maratone fine-settimanali, i cosiddetti «week-end del Tnp» in cui per la modica cifra di 1000 franchi, era prevista la visione di tre spettacoli (o due spettacoli e un concerto), due aperitivi-concerto e un ballo. Rispetto al programma di sala di uno dei week-end realizzati nel giugno 1953, Morteo riporta:

[...] uno spettacolo del mimo Marcel Marceau, *La Tragédie du Roi Richard II* di Shakespeare; un dialogo attori-pubblico, un ballo e tre pranzi (menu: una fetta di maiale freddo, una fetta di prosciutto, una fetta di lingua, 110 grammi di insalata russa, formaggio, frutta, un bicchiere di vino). Il tutto per 1600 franchi [...]²⁵.

Oltre alla politica dei prezzi, Vilar propose una nuova formula di fruizione in cui il contatto diretto e personale tra attori e spettatori risultava decisivo per rinsaldare il rapporto tra pubblico e teatro. La creazione di un ambiente familiare ed informale dove poter discutere e bere un aperitivo aveva lo scopo di promuovere l'affiatamento del pubblico e la percezione del teatro come luogo di festa, incontro e socializzazione.

Come si legge in un suo saggio, intitolato *Le théâtre e la soupe*:

I 'week-ends' non sono una fantasticheria, l'idea di un 'rimasticatore del teatro', d'un esteta, d' un teorico. Essi corrispondono, nelle nostre intenzioni, a ciò che è inseparabile dall'uomo, intendo dire tutte le soddisfazioni più necessarie della vita: quelle della tavola e dei cibi, sia pure poveri e semplici, le distrazioni del cuore e dei sensi, ossia, fra le altre, il teatro, le canzoni, la musica, il ballo e, vivaddio, il piacere di non lasciarsi o di ritrovarsi insieme. L'ha compreso in Francia il pubblico popolare cui noi ci rivolgiamo. [...]

²⁴ F. CRISCI, *Dalla parte di Jean Vilar: il Festival di Avignone e il mito fondativo del "teatro popolare"*, in «TafterJournal» N. 27, (2010), <http://www.tafterjournal.it/2010/09/01/dalla-parte-di-jean-vilar-il-festival-di-avignone-e-il-mito-fondativo-del-%E2%80%9Cteatro-popolare%E2%80%9D/> [ultimo accesso: 18-06-2018].

²⁵ G.R MORTEO, *Il teatro popolare in Francia (da Gémier a Vilar)*, Cappelli Editore, Bologna, 1960, p.110.

Ridurre il prezzo dei posti è un obbligo elementare per i teatri nazionali; creare intorno allo spettacolo, intorno a quella comunità che è una riunione di spettatori, dei giochi, degli svaghi diversi, tutto questo fa parte dei nostri compiti²⁶.

Il progetto di Vilar ha un duplice scopo, da una parte rendere più agevole la partecipazione di quel pubblico che dispone di pochi soldi e poco tempo, e dall'altro, creare nuove condizioni di incontro e socializzazione tra attori e spettatori. Il modello di teatro popolare proposto da Vilar sarà d'esempio per una serie di esperienze teatrali tra cui il *Théâtre du Soleil*²⁷ fondato nel 1964 da Ariane Mnouchkine. Organizzato secondo il modello della cooperativa il cui funzionamento prevede un salario uguale per tutti i componenti della compagnia, il Soleil si caratterizza per uno spiccato attivismo e una forte relazione con gli spettatori e lo spazio performativo. Sede di attività culturali e motore di una militanza attiva, il *Théâtre du Soleil*, si insedia negli spazi della Cartoucherie, nella periferia est di Parigi e che, nella definizione di Ariane Mnouchkine, rappresenta *la casa del pubblico*. Una delle caratteristiche peculiari della modalità performativa del Soleil risiede nel modo in cui si instaura il rapporto con gli spettatori i quali vengono *ospitati* e accompagnati dall'acquisto del biglietto fino all'inizio dello spettacolo. Ogni sera, il rituale prevede che sia proprio la regista ad accogliere come una padrona di casa il pubblico, invitandolo a spiare gli attori prima dello spettacolo, mentre si truccano e si vestono, e poi a mangiare tutti insieme il cibo cucinato dalla compagnia.

Sebbene le esperienze di Vilar e la Mnouchkine abbiano un carattere politico per cui il concetto di *teatro popolare* cela in realtà la costruzione di un progetto culturale, un *mondo possibile*, sono ad ogni modo dei riferimenti interessanti per approfondire la questione della socializzazione dello spettatore che, nel corso degli anni, ha rappresentato una problematica fondante del linguaggio teatrale.

Adottando pratiche affini quali il contenimento dei prezzi dei biglietti, flessibilità degli orari dello spettacolo, cura nel ricevere il pubblico, anche il fenomeno del *micro-teatro* interviene, *a suo modo*, sulla dimensione sociologica dello spettatore, ovvero sui suoi

²⁶ Id., *ibidem*, p.110, nota 11. Per il testo originale: J. VILAR, *Le théâtre, service public*, Parigi, Gallimard, 1975. Cfr. V. TARANTINO, *Lo spettatore: una risorsa per il marketing o per il teatro?*, in «La biblioteca dello spettatore», ottobre 2007, www.teatridivita.it/materiali/tarantino.pdf [ultimo accesso: 10-09-2018].

²⁷ Cfr. S. BOTTIROLI, R. GANDOLFI, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2012.

limiti e potenzialità, annullando il carattere elitario della funzione teatrale, rafforzando la socialità tra le parti coinvolte e ampliando il campo di interazione tra pubblico ed evento spettacolare oltre il momento della rappresentazione.

La pratica della brevità, rendendo più agevole e rapido il salto tra finzione e realtà, produce una sensazione di comfort e curiosità particolarmente attraente per quel tipo di pubblico, in molti casi non specializzato e talvolta casuale a cui probabilmente non importa vedere quella pièce o quello spettacolo, ma vuole semplicemente andare a teatro e godere del relativo *rituale sociale*, ancora di più se può farlo a un prezzo irrisorio, bevendo un bicchiere di vino e investendo poco del suo tempo. In questo senso, il codice della brevità sembra rispondere alle esigenze di un pubblico costituito, come provocatoriamente suggerisce Ponte di Pino, da «non-spettatori»²⁸, la cui peculiare *identità*, lontana dal classico approccio al teatro, modifica non solo il meccanismo di fruizione ma anche quello di produzione del fatto spettacolare. Ancora una volta è significativa l'esortazione del critico, per cui:

Pubblici diversi cambiano il dispositivo teatrale. Diventa dunque importante lavorare sulla molteplicità dei pubblici, anche perché questa varietà regala all'artista il margine di incertezza indispensabile al processo creativo [...]²⁹.

²⁸ O. PONTE DI PINO, *Dossier. L'arte dello spettatore*, cit.

²⁹ *Ibidem*. La riflessione di Ponte di Pino rimanda al concetto di *coefficiente d'arte* proposto da Duchamp, per cui se un atto creativo è composto dallo scarto tra intenzione e realizzazione, ovvero dall'inconsapevolezza dell'artista rispetto ad una serie di decisioni che non possono né devono essere pienamente coscienti, perlomeno sul piano estetico, è compito dello spettatore stabilire «[...] le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes, [...] ajoute sa propre contribution au processus créatif». M. DUCHAMP, *Le Processus Créatif*, Intervento alla Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, 3-6 aprile 1957, pubblicato in «Art News», vol. 56, 4 (1957).

5.3 Ricezione del pubblico: il caso della rassegna *Sin Sentido_Muestra de Acciones Artísticas Inclasificables [La Bicicletería, Sevilla]*

Analizzare che tipo di ricezione sottende il fenomeno del *micro-teatro* nell'ambito della logica culturale contemporanea è una questione a dir poco problematica.

Innanzitutto bisognerebbe chiarire, con le dovute perplessità, se al consumo teatrale, immateriale e intangibile, risultato della relazione indissolubile tra attore e spettatore, possano essere applicati parametri d'analisi validi per altri prodotti culturali destinati all'intrattenimento; dall'altro potrebbe essere utile esaminare esempi concreti che possano fornire una lettura circoscritta e attendibile del particolare processo di fruizione del formato teatrale breve in Spagna.

Sebbene la proliferazione di micro contenuti (trailer, spot, clip, siti, banner), essenzialmente audiovisivi, abbiano elevato il «fragmentarismo [a] retórica dominante»¹, modificando la percezione e la comprensione della realtà attraverso una sovrapproduzione di continue e rapide informazioni, è pur vero che il codice della brevità e la condensazione diegetica delle forme ha consentito l'alterazione di generi e contenuti espressivi «hacia su adelgazamiento como experiencia estética y su concentración como propuesta ideológica»², circoscrivendo l'esperienza del fruitore in uno spazio più intimo e tangibile.

Nel caso del formato del *micro-teatro* è alquanto difficile stabilire se si tratti dunque di un'ulteriore espressione della cosiddetta cultura di massa caratterizzata dalla semplicità del linguaggio, la semplificazione degli argomenti proposti, l'universalizzazione dei temi, la tendenza al mero intrattenimento, allo scopo di creare stereotipi riconoscibili capaci di consolidare il processo di fidelizzazione di un pubblico passivo e acritico; questa lettura, oserei dire provocatoriamente *apocalittica*, rifacendomi al testo di Eco³, per quanto sia impugnata da una certa critica del settore che considera il fenomeno del *micro-teatro* come mercificazione delle arti sceniche, «fruto de un [...] empobrecimiento de [...] la

¹ Cfr. Intervista telematica rilasciata in data 23/06/2018 da Juan Carlos Fernández Serrato, co-tutor di questa tesi dottorale e Professore Associato di Teoria della Comunicazione, Storia Sociale della Comunicazione e Analisi del Discorso presso la Facoltà di Comunicazione dell'Università di Siviglia.

² *Ibidem*.

³ Cfr. U. ECO, *Apocalittici e Integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano, 1964.

dinamica interna de un sistema»⁴, sembra ridursi ad un assolutismo non del tutto convincente.

In effetti ciò che non va dimenticato è che il teatro, in qualsivoglia formato, è innanzitutto un processo *in fieri e in praesentia* durante un lasso di tempo che è precedente, contemporaneo e successivo allo spettacolo, di conseguenza:

allo spettatore di teatro non basta la complicità della comunicazione, gli occorre la corrispondenza della cooperazione, perché il suo scopo ultimo non è quello di recepire un messaggio o al limite di attivare uno scambio, ma di sorreggere insieme all'attore la magia di uno spazio-tempo sospeso, di supportare la finzione di un intero edificio e di autenticare una relazione tanto effimera quanto vitale⁵.

In questa prospettiva il formato del *micro-teatro*, benché abbia stabilito una precisa pratica teatrale più volte associata ad una macchina del consenso destinata ad un'incessante produzione di micro spettacoli – allo scopo di sostenere economicamente sia lo spazio che l'artista- , resta pur sempre uno spazio di relazione in cui lo spettatore, «in opposizione alla legge consumistica dell'interscambiabilità, [sceglie] l'assolvimento di un impegno interpretativo e di un ruolo creativo, l'obbligo di un regalo di attesa e di attenzione gratuita»⁶.

Inoltre va ribadito che, aldilà di qualsiasi riflessione ideologica, il formato *micro-teatro* nasce come alternativa al sistema teatrale istituzionalizzato, destinatario degli unici finanziamenti pubblici attivi in Spagna. Questo aspetto, in molti casi sottovalutato o associato a un «campo abonado para el desembarco en el oficio del teatro, [y] no profesión»⁷ è in realtà indicativo di una resistenza culturale che trova in quella che Sanchis Sinisterra definisce *teatralidad menor*, il suo punto di forza.

Ancora una volta sembra pertinente l'osservazione del drammaturgo per cui, a fronte del circuito teatrale sovvenzionato o *mayor* che, in molti casi, opta per «la acumulación de recursos expresivos y el “enronquecimiento” de la producción teatral [en el que] el

⁴ M. VIEITES, *El microteatro como síntoma* in «ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España», 146 (2013), p. 5.

⁵ P. GIACCHÈ, *L'altra visione dell'altro*, cit., p. 146.

⁶ *Ivi*, p. 145.

⁷ M. VIEITES, *El microteatro como síntoma*, cit., p. 5.

individuo desaparece y se disuelve en lo masivo, perdiéndose con ello la dimensión de lo grupal o colectivo en que el encuentro teatral hunde sus raíces »⁸, la corrente teatrale minore opta per l' intensificazione del contatto sostanziale tra spettatore e attore.

Di conseguenza:

Si partimos del principio según el cual lo esencial, lo específico del hecho teatral es el encuentro entre actores y espectadores, y [...] que la copresencia de ambos es la condición de los complejos procesos de identificación y participación que en tal encuentro se desarrollan, entonces la única posibilidad de que el teatro siga existiendo [...] es incrementar estas dos presencias. Crear las condiciones para intensificar la presencia, la incandescencia del actor en escena, pero también la presencia del receptor, la vivencia participativa del espectador en la sala, durante ese fugaz encuentro que la representación instaura [...]. La discreción y el desnudamiento de las circunstancias en que se produce ese encuentro entre actores y espectadores, contribuyen, en mi opinión, a intensificar los factores participativos, cooperativos [...]. En definitiva, creo que esta opción *Por Una Teatralidad Menor* devuelve al espectador su función creativa, combatiendo la tendencia a la pasividad del ciudadano que nuestras sociedades “democráticas” están nutriendo aceleradamente. Devolver al espectador -al ciudadano- la lucidez, la creatividad, la participación, la inteligencia... y también la inocencia, me parece un atarea política importante para el teatro del mañana⁹.

In questa prospettiva in cui il ruolo dello spettatore diventa il focus di attenzione, si è deciso di compiere un'inchiesta sociologica allo scopo di analizzare il processo di fruizione di un determinato segmento di pubblico all'interno di una specifica rassegna di *micro-teatro*. In tal senso è stata proposta un'indagine presso lo spazio de *La Bicicletería*, luogo in cui si realizza la programmazione *Sin Sentido_Muestra de acciones artísticas inclasificables* e di cui sono responsabile, come membro della compagnia *TuBoh*, della direzione artistica.

⁸ J. SANCHIS SINISTERRA, *La escena sin límites*, cit., pp. 244-248.

⁹ *Ibidem*.

Con l'obiettivo di tracciare un possibile profilo del pubblico e ricevere un feedback dell'offerta proposta, è stato redatto un questionario¹⁰, in collaborazione con la critica della rassegna Mariana Altopiedi, che indaga il comportamento dello spettatore in un arco di tempo definito che va da dicembre 2017 a marzo 2018. Attraverso la verifica del gradimento degli spettacoli e dell'intera programmazione, la costruzione di una mappa delle preferenze e delle percezioni, nonché l'individuazione di criticità e aree di miglioramento, il form, compilato in modo del tutto anonimo, prevede un dettagliato percorso di domande a risposta chiusa e un quesito finale a risposta aperta volto a cogliere l'opinione personale di ciascun spettatore rispetto allo spettacolo maggiormente gradito. Oltre alla registrazione dei dati personali (età e genere), i quesiti vertono principalmente sulla frequenza con cui lo spettatore partecipa a varie manifestazioni culturali (teatro commerciale, teatro sperimentale, micro- teatro in generale, cinema commerciale, cine-forum, esposizioni artistiche, incontri letterari); e sulla valutazione complessiva (dal punto di vista artistico e tecnico) della rassegna teatrale.

Il questionario, messo a disposizione del pubblico durante quattro mesi, è stato compilato da 70 persone; dall'analisi dei dati è risultato che la maggioranza è di sesso femminile di età compresa tra i 20 e 41 anni. Rispetto alla frequenza con cui il pubblico partecipa ad altre manifestazioni culturali, è pervenuto che la maggior parte assiste ogni sei mesi a: spettacoli di teatro commerciale (48%), micro-teatro in generale (37,9%), cinema commerciale (37,3%), cine-forum (46,9%), incontri letterari (58,8%); mentre assiste mensilmente a performance sperimentali (33,3%) e ad esposizioni d'arte (35%). Riguardo alla modalità in cui sia venuto a conoscenza della programmazione, il numero più elevato di spettatori (46,2%) ha affermato di aver partecipato alla rassegna su raccomandazione di amici, mentre solo una discreta parte (13,8%) dichiara di aver avuto informazioni attraverso la promozione mediante le reti sociali.

Al momento della compilazione il 69,3% sostiene che non è la prima volta che assiste alla programmazione e il 98% assicura che ritornerebbe.

Prendendo in considerazione svariati aspetti da valutare su una scala di gradimento da 1 a 5, si rileva che la maggior parte del pubblico considera più che soddisfacente (punteggio 5) la qualità dell'offerta artistica (41,9%), la varietà degli spettacoli (50,8%), l'originalità

¹⁰ Il questionario e la tabella grafica dei dati raccolti sono stati redatti in spagnolo e consultabili in Appendice.

delle proposte (59%), l'adeguatezza della durata de *las micro piezas* (50%), la continuità della rassegna (53,6%), l'idoneità dello spazio (46%) e l'adeguatezza dell'orario della rappresentazione (54,2%).

Infine sono stati sondati i gusti degli spettatori al fine di capire quale spettacolo abbiano maggiormente gradito e per quale ragione; in base alle varie risposte rispetto a ciascuno degli spettacoli segnalati, risulta che la gran parte del pubblico ha valutato più che positivamente l'interpretazione dell'artista, l'impatto visivo e l'originalità della proposta. In relazione ai dati ottenuti, la direzione artistica di *Sin Sentido_Muestra de Acciones Artísticas Inclasificables*, si propone di trarre elementi utili e stimolanti per le future programmazioni artistiche allo scopo di rafforzare il coinvolgimento dello spettatore nell'esperienza, nel piacere e nella partecipazione al processo teatrale, senza per questo assecondare intenzionalmente i gusti del fruitore ma, al contrario, affermando un approccio critico al teatro che dia impulso a un percorso condiviso.

Conclusioni

Ciò che avviene nel 2009, data che inaugura un *nuovo* modo di fare e produrre teatro breve in Spagna, consente di riflettere su una tendenza che con infinite varianti ha probabilmente avuto il merito, tra gli altri, di contestare la convenzione delle grandi forme e di definirne un'*altra*, quella delle minori.

L'insistenza sulla novità del formato è la caratteristica principale con cui si autodefinisce il fenomeno del *micro-teatro* contemporaneo, sebbene convenga ricordare che la storia del teatro *minore* in spazi non convenzionali affonda le sue radici in una tradizione, non solo spagnola, ben più antica.

Basti pensare alle esperienze dell'Off- Broadway newyorkese¹ degli anni cinquanta dedicate a rappresentazioni *minori* rispetto al circuito ufficiale dei grandi teatri; o certe esperienze del teatro contemporaneo che prevedono la rottura della distanza tra attori e spettatori; o, ritornando alla tradizione del teatro breve del *Siglo de Oro*, le relative rappresentazioni nei *café teatro* o in spazi domestici. Di qui, potrebbe sembrare che la definizione *nuovo formato* sia più che altro una *falsa sperimentazione*, ovvero una pratica che, simulando una possibile innovazione di superficie, rivela invece la permanenza di certe forme già acquisite.

Su tale aspetto la Oñoro precisa:

[...] quizás los nuevos formatos no sean nuevos, pero es muy revelador que necesiten presentarse así y sean aceptados por el público como tales. Quizás, lo que *sí* es nuevo es la necesidad imperante de la sociedad española de hoy de encontrar espacios alternativos en los que otra manera de estar juntos y crear comunidad adquiera significado [...]².

¹ *Off-Broadway* è il termine usato per indicare un fenomeno del teatro statunitense che, tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50, si impone come alternativa, finanziaria e culturale, rispetto alle produzioni dei grandi teatri di Broadway. Puntando sui *Little Theaters*, *Off-Broadway* promuove giovani scrittori ancora sconosciuti e vecchi autori considerati ancora poco popolari attraverso produzioni teatrali alternative, più modeste, in teatri più piccoli e con costi di produzione e di messa in scena più contenuti. Nel 1958 vengono istituiti i teatri Off-Off-Broadway che per definizione, si riferiscono a quei locali con meno di 100 posti, tra cui si distinguono alcuni caffè siti al Greenwich Village, particolarmente il *Caffè Cino* al 31, *Cornelia Street* e *Cafè La MaMa*. Cfr. A. POLAND, B. MAILMAN, *The off, off Broadway book: the plays, people, theatre*, Bobbs-Merrill, University of Michigan, 1972.

² C. OÑORO, *Teatralidad y nuevos formatos: Días como estos (2012-2013), una obra de teatro por capítulos*, cit., p. 7.

Tracciare una linea di continuità tra le forme brevi di ieri e le pratiche attuali, anche lì dove non c'è una derivazione diretta, ha permesso di definire un fenomeno complesso, riconducibile ad una tradizione *minore* ma significativa della tradizione spagnola.

È evidente che il sistema di organizzazione teatrale proposta dal formato *micro-teatro* condivide con il *Teatro por Horas* di fine '800 una serie di elementi come la breve durata, i prezzi modesti, gli spazi non convenzionali, la prossimità attore-spettatore, la sessione continua, l'esordio di autori emergenti, il confronto con professionisti, la moltiplicazione del numero degli spettatori e la possibilità di accedere allo spettacolo consumando un drink. Come accade per il *Genero Chico*, l'enorme successo del formato *micro-teatro* non smette di generare continue polemiche tra chi ne sostiene l'efficacia e chi invece ne sottolinea l'approssimazione. Pare quasi che nel momento in cui la forma minore acquisti una propria autonomia e si affermi come genere a sé stante, generi una sorta di effetto destabilizzante all'interno del sistema teatrale *standard e/o egemone*.

Secondo lo studioso Veites:

Es bueno que el teatro explore todas las formas y formatos, e incluso es deseable que en sistemas teatrales muy canonizados aparezcan formas contrahegemónicas y subalternas que se quieran constituir como alternativas a las tendencias dominantes, y las cuestionen [...]. Pero el problema surge cuando determinadas tendencias no son fruto de un enriquecimiento de la dinámica interna de un sistema, sino de su empobrecimiento [...]. El microteatro en muchas ciudades de España no constituye una alternativa a nada (porque nada hay), sino que se convierte en una alternativa para... sobrevivir. El problema en España es que el microteatro no es una respuesta de diversificación de la difusión teatral [...] sino que acaba por ser la única posibilidad de lograr un puñado de espectadores, y de ejercer la profesión, de vivir la presencia del público³.

³ M. VIEITES, *El microteatro como síntoma*, cit., p. 5.

Il fatto che una certa critica teatrale ignori o in alcuni casi azzeri il potenziale artistico del formato breve, ricorda in un certo qual modo la sorte delle forme teatrali minori ottocentesche, sopravvissute con un enorme plauso del pubblico ma con una scarsa accettazione da parte degli studiosi del settore.

Rispetto al caso del *micro-teatro* contemporaneo, la mancata attenzione di una critica specializzata è un aspetto significativo in quanto l'unica analisi pervenuta è quella «que suele [...] ejercer esa sospechosa tendencia del periodismo actual que de vez en cuando, magnifica el actual estado precario de la profesión que se reinventa a sí misma, aunque sea a partir de la pobreza, como si eso tuviera más valor que el hecho artístico en sí»⁴. È frequente chiedersi, in effetti, quale sia la sostenibilità di questo tipo di teatro e se il numero considerevole di nuove proposte e spazi teatrali non stia alimentando «una burbuja del off»⁵ che potrebbe esplodere con conseguenze sfavorevoli.

La trappola dell'autogestione, gli scarsi benefici o l'incerta sostenibilità di alcuni progetti mettono in allarme sulle conseguenze estetiche e produttive di un teatro che «consagra la precariedad»⁶. Su tale aspetto, la drammaturga Diana Luque afferma:

La tendencia en estos últimos años es habilitar espacios no teatrales de los más dispares que, además de dar cabida a un número considerable de compañías y dramaturgos noveles, está generando nuevas formas teatrales, más cercanas al concepto de “experiencia teatral”, motivadas por la cercanía del público y la posibilidad de interactuar con él de forma muy directa [...]. Todas estas propuestas dan fe de que hay redes teatrales en constante desarrollo, no obstante, el teatro que se genera en estos espacios sigue siendo, en líneas generales, un teatro de supervivencia, precario y prácticamente “invisible”, que difícilmente encuentra cabida en espacios mayores⁷.

Il discorso sulla precarietà e/o crisi si fa marginale per i reali protagonisti della scena contemporanea che invece individuano la genesi dei nuovi formati nella impossibilità di

⁴ L. LÓPEZ DE ARRIBA ESCRIBANO, *Nuevos formatos teatrales*, cit., p. 4

⁵ C. OÑORO, J. SÁNCHEZ, «Respuestas Del Teatro Independiente Ante La Crisis» cit., p. 68.

⁶ *Ibidem*.

⁷ D. LUQUE, *Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilidad y supervivencia en el contexto de crisis actuales*, in J. ROMERA CASTILLO (a cura di), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral*, Madrid, Verbum, 2014, pp. 38-39.

adattare i propri progetti alle sale *alternative* presenti sul territorio in quanto già ampiamente istituzionalizzate. Si tratta quindi di «focos de resistencia» che si impongono non solo per la forma epidemica con cui si sono disseminati in tutto il territorio spagnolo con molteplici varianti ma anche per la volontà di riscattare le forme brevi o minori come «trattamento [...] di minorazione per sprigionare dei divenire contro la Storia, delle vite contro la cultura, dei pensieri contro la dottrina, delle grazie o delle disgrazie contro il dogma»⁸.

A tal proposito sembra interessante proporre il punto di vista di chi pratica questo formato, ed è il caso del drammaturgo ed attore Javier Berger che, riferendosi all'iniziativa *Teatro Mínimo*⁹, ex-alter ego sivigliano del *Microteatro po Dinero*, afferma:

El Mínimo es un gimnasio, un laboratorio, una trinchera de creación en estos tiempos de bombardeos a la cultura. Nos movemos por el placer de la escena, del contacto directo con el público, la cercanía, la inmediatez, la risa, el buen hacer, el aplauso a lo imprescindible. El Mínimo no es ninguna solución. La manoseada «crisis» ha reventado compañías, teatros, instituciones, productoras... El Mínimo es un canto al oficio, libre de burocracias, de chupatintas, de famosos y de imbéciles que buscan como topos el resplandor de un flash. Teatro Mínimo es Teatro. Pero no es ninguna solución. El Mínimo permite devolver el Teatro a los autores y a los actores. Ellos son los que quieren involucrarse en este bonito show; volver a usar los baños de camerinos, bailar encima de las mesas, iluminar con tres flexos, revolver en sus armarios, ensayar en los salones. Los que nos dedicamos a este oficio, que anda en peligro de extinción, lo amamos por encima de todo. Y por ello seguimos adelante. El Mínimo es una guerrilla, pura supervivencia. El underground se ha comprado una escalera y se pasea por librerías, por mercerías, por boutiques. El teatro nunca necesitó millones de petrodólares,

⁸ C. BENE, G. DELEUZE, *Sovrapposizioni*, [trad. di] J. Paul Manganaro, Quodlibet, Macerata, 2002, p. 91.

⁹ *Teatro Mínimo*, ideato nel 2014 da Javier Berger, Jorge Dubarry e Sergio Rodríguez, in collaborazione con la libreria *Un gato en Bicicleta* e conclusosi nel 2015. Pur adottando la struttura ed il funzionamento del *Microteatro por Dinero*, il *Teatro Mínimo* si distingue per il carattere laboratoriale delle proposte che nella maggior parte dei casi risultano degli studi o work in progress, ed il peculiare utilizzo di spazi altri come un deposito, una libreria e un negozio di vestiti. Cfr. <http://teatrominimoweb.wixsite.com/teatrominimo> [ultimo accesso: 25-10-2017].

ni sobres sin remitente, ni caballos, ni orquesta de clarines y tambores para existir. El teatro siempre estuvo allí. El problema es que los autores, los directores, los actores, las actrices, los escenógrafos, los técnicos... se empeñan en comer todos los días. ¡Qué fea costumbre!¹⁰.

Lo scarto tra una visione esterna in diversi casi demolitrice ed una prospettiva interna, entusiasta e creativa è un elemento chiave della ricezione del formato breve nella Spagna attuale in quanto ciascuna di queste posizioni contribuisce a comprendere alcune delle molteplici ripercussioni di un fenomeno, la cui complessità sembra esigere strumenti critici più sofisticati. In effetti, esplorare le potenzialità del *breve* scenico attuale richiederebbe, come sostiene Vicentini, una sorta di ecologia delle nozioni di lavoro intese come

realità complesse che vivono e respirano nell'intreccio dei loro ambiti di significato in continua trasformazione [...]. Chiarire, approfondire e sviluppare questa percezione – la forma in cui *concretamente* avvertiamo, vediamo, cogliamo, i fenomeni che ci interessano - è infatti l'unico obiettivo dei nostri studi. E solo un'ecologia delle nozioni d'uso può renderle più efficaci come strumenti di lavoro¹¹.

Sulla stessa linea è interessante riportare il contributo *L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale* di Oliviero Ponte di Pino per cui, un efficace studio critico dovrebbe:

- farsi testimone consapevole dell'evento;
- compiere più facilmente quella operazione di reverse engineering che gli permette di smontare i dispositivi spettacolari che lo hanno coinvolto;

¹⁰ J. BERGER, *Introducción* in AA.VV. *Lo mínimo: primera temporada Teatro mínimo en Sevilla*, Colección: Teatro en internet n° 9, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 2015, p.4. Consultabile alla pagina web <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/cdaea/content/lo-m%C3%ADnimo-primera-temporada-de-teatro-m%C3%ADnimo-en-sevilla#navbar> [ultimo accesso: 19-09-2017].

¹¹ C. VICENTINI, *Per un'ecologia delle nozioni di lavoro. L'identificazione dell'attore con il personaggio* in «Acting Archives Review. Rivista di Studi sull'attore e la recitazione», Anno IV, numero 7 – Maggio 2014, p. 3.

- rendere conto della molteplicità delle possibili interpretazioni di una performance (e delle possibili interpretazioni e reazioni del pubblico);
- dare la propria valutazione, non solo e non tanto su una "corretta" interpretazione dell'evento (ovvero dei suoi "contenuti"), quanto piuttosto sul significato complessivo dell'operazione [...]¹².

In questa prospettiva, l'osservazione complessiva di un fenomeno che si genera in uno spazio e in un tempo specifico attraverso un determinato processo di fruizione, è probabilmente la lettura più adeguata per analizzare il formato del *micro-teatro*.

Se quindi, come sottolinea Erika Fisher-Lichte subentra l'accezione di:

evento nel quale il fruitore è direttamente coinvolto – anche se in misura di volta in volta diversa e con diverse funzioni-, se produzione e ricezione vengono dunque eseguite nello stesso spazio e nello stesso tempo, risulta allora molto problematico continuare a operare con parametri, categorie e criteri sviluppati ognuno separatamente, nell'ambito di estetiche centrate di volta in volta sulla produzione, sull'opera o sulla ricezione; o perlomeno si rende necessario verificarne l'efficacia¹³.

Ciò che sembra realmente efficace è quindi un tipo di analisi che tenga conto simultaneamente del contesto storico politico ed economico in cui si affermano *nuove* forme di spettacolo e di comunicazione, del consolidamento di nuovi sistemi sociali e nuove tecnologie e dell'evoluzione del pubblico rispetto alle mutazioni del teatro e della società.

A tal proposito risulta interessante riportare alcuni tratti individuati da Carlos Fernández Serrato in riferimento a «el estadio postmoderno de la cultura occidental», ovvero:

[...] visión del mundo desde la multiplicidad simultánea [...]; concentración semántica, fluidez sintáctica y rapidez en los ritmos de enunciación del discurso [...]; asistematismo y preferencia por una cultura divulgativa; [...]

¹² O. PONTE DI PINO, *Dossier. L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale*. cit.

¹³ E. FISCHER LICHTÉ, *Estetica del performativo*, cit., p. 33.

vindicación de lo nuevo, lo fresco, lo espontaneo, “lo joven”; [...] comunicación mítica y espectacular que construye imágenes simbólicas identitarias extraídas de los patrones del “gusto común”; [...] identificación de lo serio con lo aburrido y reivindicación del placer y la diversión como centro de la vida; [...] revalorización de los sentidos y la experiencia emocional, por encima de la reflexión intelectual: la espontaneidad como virtud [...]»¹⁴.

In questa prospettiva, il fenomeno della brevità ha dimostrato di rappresentare le esigenze di una società in cui è evidente «la cancellazione del confine [...] tra cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale, e l’emergere di nuovi tipi di “testi” [...]»¹⁵. Restringendo il campo dell’analisi all’arte e in particolare al teatro, la diretta conseguenza di questa nuova condizione conduce, secondo Vattimo, alla:

Negazione dei luoghi tradizionalmente deputati all’esperienza artistica: la sala da concerto, il teatro, la galleria, il museo, il libro; si attuano così una serie di operazioni [...] che, rispetto alle ambizioni metafisiche rivoluzionarie delle avanguardie storiche, appaiono più limitate, ma anche alla portata più concreta dell’esperienza attuale¹⁶.

Se nel Novecento la condizione liminale del teatro e delle arti sceniche ha reso visibile il dentro e il fuori, il vissuto e il rappresentato, lo stare fra l’essere osservati e l’osservare, la nuova scena degli anni Duemila si rivela a partire della natura ibrida delle performance artistiche contemporanee, considerate luoghi di osservazione delle dinamiche evolutive tra individuo e società.

Aldilà delle motivazioni estetiche che puntano a de-territorializzare il teatro stesso allo scopo di tracciare delle zone di confine, in cui la relazione dialettica tra le varie arti si fa imprescindibile, è interessante notare come le fasi di rottura, transizione e mutamento

¹⁴ C. FERNÁNDEZ SERRATO, *Archicultura pop y comunicación intercultural*, in «IC. Revista Científica de Información y Comunicación», 2 (2005), p. 95. Consultabile in versione digitale alla pagina <http://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/154/65> [ultimo accesso: 16-06-2018].

¹⁵ F. JAMESON, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989, p. 10.

¹⁶ G. VATTIMO, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, p. 61.

culturale proprie della postmodernità permettano di creare ulteriori zone di ambiguità, margine o *limen*, in cui vengono ideate nuove forme e formati artistici.

Ricomponendo i simboli culturali secondo modalità inedite, il fenomeno del formato breve spagnolo può essere considerato un'interessante forma di liminalità intesa come soglia tra contenuto e contenitore, interstizio tra codici scenici, nonché spazio di riscatto di nuove strategie sceniche e modelli produttivi.

Nello specifico, il fatto che il *micro-teatro* abbia assunto i caratteri di un vero e proprio genere, sembra essere il risultato di un'operazione che se da un lato privilegia discorsi come la tendenza alla frammentazione e l'intertestualità, dall'altro è rappresentazione di quei fenomeni che Victor Turner definisce liminoidi e che si sviluppano come pratiche dell'intrattenimento, funzionali al consumo. In questa prospettiva, la «cultura del loisir»¹⁷ gioca sulla miscela di efficacia simbolica e divertimento intesi come capacità di rinsaldare il rapporto fra individuo e il suo collettivo di riferimento e quindi come possibilità per la «riflessività e [...] l'elaborazione dell'esperienza nei termini del senso»¹⁸.

Per lo spettatore del formato del *micro-teatro*, ritrovare nel contesto artistico-performativo una dimensione relazionale in cui siano evidenti rapporti di reciproco scambio tra individui facenti parte di un medesima circostanza estetica e culturale, permette un percorso di trasformazione e di rigenerazione dell'*habitus*, relazione e fruizione che ridefinisce non solo il rapporto tra spettatore e teatro ma soprattutto tra individuo e comunità.

In definitiva è evidente che il formato *micro-teatro* sia il risultato di una serie di rapporti interagenti che letti non solo in base a un punto di vista scenico e drammaturgico ma anche e soprattutto secondo una prospettiva socio-culturale, concorrono a riproporre in chiave postmoderna un paradigma storicamente sperimentato che ad oggi non gode ancora di uno status estetico riconosciuto.

In assenza di questa codificazione estetica si è tentato di definire i contorni del fenomeno partendo dai luoghi e dalle diverse modalità di approccio allo scopo di individuare il dato sociologico, una diversa fruizione del teatro, e al tempo stesso relazionarlo al dato estetico, ovvero il rapporto tra formato breve e sperimentazione dei linguaggi; in secondo

¹⁷ Cfr. E. MORIN, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma, 2002.

¹⁸ S. ANTONIONI, L. GEMINI, *Performing space. Quando la logica della rete prende forma negli spazi urbani fra arte, media-performance e agire spettatoriale* in «CULTURA E COMUNICAZIONE», 2 (2011), p. 43.

luogo, l'ipotesi storiografica ha permesso di riscontrare all'interno del teatro spagnolo fenomeni che, avendo caratteristiche analoghe riguardo all'utilizzo della brevità, pur con motivazioni sia formali che sociologiche diverse, consentono di tracciare una linea specifica del formato teatrale breve che forse in Spagna è più forte e peculiare che altrove.

Altre conclusioni

Come ultima riflessione vorrei aggiungere brevi considerazioni in merito alla mia particolare esperienza che, oltre ad avvalersi della distanza critica necessaria alla lettura dell'oggetto di studio, è comunque risultato di una partecipazione diretta alle dinamiche espressive che sottendono il formato breve contemporaneo. Durante i sei anni trascorsi nella città di Siviglia ho curato la regia di diversi spettacoli e performance di breve durata¹ che mi hanno permesso di esplorare i meccanismi di condensazione e sottrazione necessari per il montaggio di lavori che non superano i 15 minuti, nonché le strategie di produzione e sostenibilità del piccolo formato. Innanzitutto dal punto di vista logistico ed economico, il vantaggio di poter autoprodurre lavori i cui processi creativi, come nel mio caso, di rado hanno superato i tre mesi di prove risulta un aspetto fondamentale per un tipo di pratica non finanziata dai circuiti istituzionali.

Ciò ha consentito di poter garantire un'etica del lavoro non negoziabile con le logiche di produzione del sistema teatrale ufficiale per cui il formato teatrale breve risulta tuttavia invisibile sia in termini di linguaggio estetico sia come prodotto culturale.

Per ciò che invece concerne le dinamiche inerenti all'organizzazione interna di micro spettacoli, il fatto di dover adattare i vari progetti di messa in scena a spazi anti teatrali ha condizionato il lavoro in maniera determinante per cui lo spazio ha rappresentato necessariamente il punto di partenza di qualsiasi costruzione registica. In quest'ottica ogni lavoro è stato progettato per essere modificabile ed adattabile a spazi e contesti radicalmente diversi che, pur condizionandone la forma, non hanno interferito nelle intenzioni estetiche del progetto originario. Parallelamente allo spazio, la relazione con il tempo e con il ritmo diventa sostanziale. Nell'economia di uno spettacolo di un quarto d'ora, ogni minuto è accuratamente studiato e carico di informazioni per cui *il respiro* tra le varie azioni non potrà essere approssimativo ma precisamente organizzato in modo da non corrompere l'organicità dello spettacolo.

Dal punto di vista della vicinanza tra attore e spettatore, se per il pubblico la prossimità ricrea una sorta di intimità con il fatto scenico, dal punto di vista attoriale, implica una mancanza di protezione totale in quanto scompare la distanza, benché illusoria, tra spazio scenico e spazio di fruizione per cui l'attore si ritrova inevitabilmente esposto ad

¹ Per maggiori informazioni si rimanda al sito www.dominiqueserenantignano.com

imprevisti che dovrà di volta in volta risolvere. Questo aspetto risulta di grande interesse durante il processo di montaggio in quanto *l'errore*, costantemente incorporato nella partitura attoriale, situa il performer in un lucido stato d'allerta che gli garantisce una presenza viva in grado di controllare continuamente il dentro e il fuori dello spettacolo. Non sorprende, difatti, che in luoghi non destinati a priori alle arti sceniche, il contratto con lo spettatore debba essere puntualmente costruito e rinsaldato, soprattutto laddove le reazioni spontanee di un pubblico casuale possono compromettere l'equilibrio della performance. In questo margine d'incertezza lo spettacolo, pur dotato di una solida ossatura, deve prevedere una sorta di vulnerabilità, in cui l'attore dovrà muoversi con precisione e disinvoltura. Considerando in ultimo il ruolo del pubblico, è evidente che questo tipo di esperienze posizioni lo spettatore in una situazione altra rispetto ai teatri tradizionali dove suole essere parte di una massa anonima e indistinta; nel caso degli spettacoli che ho diretto, la relazione fisica con lo spettatore, benché si realizzi solo con uno sguardo, è reale, mirata, al punto da responsabilizzarlo in quanto destinatario e co-attore, unico e selezionato, di un particolare frammento dello spettacolo. Tale protagonismo è conservato e rispettato fino al termine dello spettacolo per cui commenti, dubbi e riflessioni da parte del pubblico, spesso producono una sorta di dibattito informale sui meccanismi di costruzione dello spettacolo che apportano utili informazioni rispetto alla ricezione di un determinato lavoro.

Tutti questi aspetti, riscontrabili in numerosi esempi analizzati nel corso della trattazione, concorrono a confermare alcuni procedimenti che probabilmente solo chi è coinvolto in qualità di creatore e ricettore del formato breve, può cogliere nella sua complessità. A questo si aggiunge il mio sguardo straniero, per cui la brevità scenica ha sempre rappresentato una sorta di sperimentazione non riconducibile ad alcuna tradizione significativa. In questo senso il confronto con la platea spagnola ha stimolato ed incoraggiato il mio lavoro in un'interessante prospettiva per cui il breve, non rappresentando una reale novità, mi ha permesso di esplorare e di conseguenza trasgredire dei codici già ampiamente riconosciuti.

Benché il formato teatrale breve spagnolo sia inserito nella linea evolutiva di una specifica tendenza propria della storia del teatro ispanico, secondo la mia esperienza personale, ritengo che lo studio di questo tipo di pratica meriti un'attenzione particolare anche da parte della critica teatrale internazionale in quanto, non solo problematizza la

brevità applicata alle arti sceniche come pratica registica ed attoriale ma anche e soprattutto come politica espressiva e produttiva; d'altro canto non stupirebbe che, come nel caso del suo discusso antecessore -l'atto unico-, il formato teatrale breve, spagnolo e non, potrebbe divenire quella che «Strindberg riteneva potesse essere *la formula del dramma di domani*»².

² P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 77.

Recopilación de datos

Estadísticos

Género		Edad	Frecuencia con que asiste al cine comercial	Frecuencia con que asiste al cine-forum	Frecuencia con que asiste al teatro comercial	Frecuencia con que asiste a espectáculos de teatro/danza experimental	
N	Válido	70	52	59	49	50	54
	Perdidos	0	18	11	21	20	16

		Frecuencia con que asiste a micro-teatro	Frecuencia con que asiste con que asiste a exposiciones de arte	Frecuencia con que asiste con que asiste a tertulias literarias	Frecuencia con que asiste con que asiste a otro tipo de evento cultural
N	Válido	58	56	44	15
	Perdidos	12	14	26	55

		Conocimiento de Sin Sentido_ Muestra de Acciones Artísticas Inclasificables	Es su primera vez	Volvería	Recomendaría Sin Sentido_ Muestra de Acciones Artísticas Inclasificables
N	Válido	65	68	51	68
	Perdidos	5	2	19	2

		Calidad de las acciones artísticas	Variedad de las acciones artísticas	Originalidad de las acciones artísticas
N	Válido	62	61	61
	Perdidos	8	9	9

		Adecuación de la duración de las acciones artísticas	Adecuación de la frecuencia de las acciones artísticas	Adecuación del espacio	Adecuación del horario
N	Válido	62	56	63	59
	Perdidos	8	14	7	11

		Obra preferida	Motivo	Fecha de respuesta
N	Válido	70	70	20
	Perdidos	0	0	50

Tabla de frecuencia

Género

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido		24	34,3	34,3	34,3
	Femenino	35	50,0	50,0	84,3
	Masculino	11	15,7	15,7	100,0
	Total	70	100,0	100,0	

Edad

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	20 (años)	2	2,9	3,8	3,8
	21	1	1,4	1,9	5,8
	22	3	4,3	5,8	11,5
	23	5	7,1	9,6	21,2
	24	5	7,1	9,6	30,8
	25	3	4,3	5,8	36,5
	26	3	4,3	5,8	42,3
	27	2	2,9	3,8	46,2
	28	4	5,7	7,7	53,8
	29	2	2,9	3,8	57,7
	30	2	2,9	3,8	61,5
	32	1	1,4	1,9	63,5
	33	4	5,7	7,7	71,2
	35	1	1,4	1,9	73,1

	37	2	2,9	3,8	76,9
	39	3	4,3	5,8	82,7
	41	1	1,4	1,9	84,6
	43	1	1,4	1,9	86,5
	44	2	2,9	3,8	90,4
	45	1	1,4	1,9	92,3
	48	2	2,9	3,8	96,2
	51	1	1,4	1,9	98,1
	57	1	1,4	1,9	100,0
	Total	52	74,3	100,0	
Perdidos	Sistema	18	25,7		
Total		70	100,0		

Frecuencia con que asiste al cine- comercial

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Cada 6 meses	22	31,4	37,3	37,3
	Cada 3 meses	15	21,4	25,4	62,7
	Mensualmente	12	17,1	20,3	83,1
	Semanalmente	7	10,0	11,9	94,9
	Más de una vez por semana	3	4,3	5,1	100,0
	Total	59	84,3	100,0	
Perdidos	Sistema	11	15,7		
Total		70	100,0		

Frecuencia con que asiste al cine-forum

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Cada 6 meses	23	32,9	46,9	46,9
	Cada 3 meses	16	22,9	32,7	79,6
	Mensualmente	7	10,0	14,3	93,9
	Semanalmente	2	2,9	4,1	98,0
	Más de una vez por semana	1	1,4	2,0	100,0
	Total	49	70,0	100,0	
Perdidos	Sistema	21	30,0		
Total		70	100,0		

Frecuencia con que asiste al teatro comercial

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Cada 6 meses	24	34,3	48,0	48,0
	Cada 3 meses	13	18,6	26,0	74,0
	Mensualmente	10	14,3	20,0	94,0
	Semanalmente	3	4,3	6,0	100,0
	Total	50	71,4	100,0	
Perdidos	Sistema	20	28,6		
Total		70	100,0		

Frecuencia con que asiste a espectáculos de teatro/danza experimental

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Cada 6 meses	18	25,7	33,3	33,3
	Cada 3 meses	10	14,3	18,5	51,9
	Mensualmente	18	25,7	33,3	85,2
	Semanalmente	7	10,0	13,0	98,1
	Más de una vez por semana	1	1,4	1,9	100,0
	Total	54	77,1	100,0	
Perdidos	Sistema	16	22,9		
Total		70	100,0		

Frecuencia con que asiste al micro-teatro en general

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Cada 6 meses	22	31,4	37,9	37,9
	Cada 3 meses	16	22,9	27,6	65,5
	Mensualmente	10	14,3	17,2	82,8
	Semanalmente	10	14,3	17,2	100,0
	Total	58	82,9	100,0	
Perdidos	Sistema	12	17,1		
Total		70	100,0		

Frecuencia con que asiste a exposiciones de arte

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Cada 6 meses	14	20,0	25,0	25,0
	Cada 3 meses	16	22,9	28,6	53,6
	Mensualmente	20	28,6	35,7	89,3
	Semanalmente	4	5,7	7,1	96,4
	Más de una vez por semana	2	2,9	3,6	100,0
	Total	56	80,0	100,0	
Perdidos	Sistema	14	20,0		
Total		70	100,0		

Frecuencia con que asiste a tertulias literarias

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Cada 6 meses	25	35,7	56,8	56,8
	Cada 3 meses	8	11,4	18,2	75,0
	Mensualmente	6	8,6	13,6	88,6
	Semanalmente	2	2,9	4,5	93,2
	Más de una vez por semana	3	4,3	6,8	100,0
	Total	44	62,9	100,0	
Perdidos	Sistema	26	37,1		
Total		70	100,0		

Frecuencia con que asiste a otro tipo de evento cultural

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Cada 6 meses	7	10,0	46,7	46,7
	Cada 3 meses	2	2,9	13,3	60,0
	Mensualmente	4	5,7	26,7	86,7
	Semanalmente	1	1,4	6,7	93,3
	Más de una vez por semana	1	1,4	6,7	100,0
	Total	15	21,4	100,0	
Perdidos	Sistema	55	78,6		
Total		70	100,0		

Conocimiento de Sin Sentido_ Muestra de Acciones Artísticas Inclasificables

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Redes sociales	9	12,9	13,8	13,8
	Recomendación de amigos/conocidos	30	42,9	46,2	60,0
	En la Bicicletería	8	11,4	12,3	72,3
	De paso un viernes	7	10,0	10,8	83,1
	Boca a boca	2	2,9	3,1	86,2
	Por promoción	8	11,4	12,3	98,5
	Reputación	1	1,4	1,5	100,0
	Total	65	92,9	100,0	
Perdidos	Sistema	5	7,1		
Total		70	100,0		

Es su primera vez

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Sí	27	38,6	39,7	39,7
	No	41	58,6	60,3	100,0
	Total	68	97,1	100,0	
Perdidos	Sistema	2	2,9		
Total		70	100,0		

Volvería

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Sí	50	71,4	98,0	98,0
	No	1	1,4	2,0	100,0
	Total	51	72,9	100,0	
Perdidos	Sistema	19	27,1		
Total		70	100,0		

Recomendaría Sin Sentido_ Muestra de Acciones Artísticas Inclasificables

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Sí	68	97,1	100,0	100,0
Perdidos	Sistema	2	2,9		
Total		70	100,0		

Calidad

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	2	1	1,4	1,6	1,6
	3	10	14,3	16,1	17,7
	4	25	35,7	40,3	58,1
	Valor máximo	26	37,1	41,9	100,0
	Total	62	88,6	100,0	
Perdidos	Sistema	8	11,4		
Total		70	100,0		

Variedad

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Valor mínimo	2	2,9	3,3	3,3
	2	1	1,4	1,6	4,9
	3	8	11,4	13,1	18,0
	4	16	22,9	26,2	44,3
	Valor máximo	31	44,3	50,8	95,1
	No sabe	3	4,3	4,9	100,0
	Total	61	87,1	100,0	
Perdidos	Sistema	9	12,9		
Total		70	100,0		

Originalidad

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Valor mínimo	2	2,9	3,3	3,3
	2	1	1,4	1,6	4,9
	3	3	4,3	4,9	9,8
	4	19	27,1	31,1	41,0
	Valor máximo	36	51,4	59,0	100,0
	Total	61	87,1	100,0	
Perdidos	Sistema	9	12,9		
Total		70	100,0		

Adecuación de la duración

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	2	3	4,3	4,8	4,8
	3	14	20,0	22,6	27,4
	4	14	20,0	22,6	50,0
	Valor máximo	31	44,3	50,0	100,0
	Total	62	88,6	100,0	
Perdidos	Sistema	8	11,4		
Total		70	100,0		

Adecuación de la frecuencia

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Valor mínimo	1	1,4	1,8	1,8
	2	2	2,9	3,6	5,4
	3	8	11,4	14,3	19,6
	4	15	21,4	26,8	46,4
	Valor máximo	30	42,9	53,6	100,0
	Total	56	80,0	100,0	
Perdidos	Sistema	14	20,0		
Total		70	100,0		

Adecuación del espacio

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Valor mínimo	1	1,4	1,6	1,6
	2	7	10,0	11,1	12,7
	3	5	7,1	7,9	20,6
	4	21	30,0	33,3	54,0
	Valor máximo	29	41,4	46,0	100,0
	Total	63	90,0	100,0	
Perdidos	Sistema	7	10,0		
Total		70	100,0		

Adecuación del horario

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	2	1	1,4	1,7	1,7
	3	4	5,7	6,8	8,5
	4	22	31,4	37,3	45,8
	Valor máximo	32	45,7	54,2	100,0
	Total	59	84,3	100,0	
Perdidos	Sistema	11	15,7		
Total		70	100,0		

Obra preferida

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido		34	48,6	48,6	48,6
	La programación en general	2	2,9	2,9	65,7
	<i>Cuentos a punto</i>	1	1,4	1,4	51,4
	<i>Dobles</i>	2	2,9	2,9	54,3
	<i>Cosificación</i>	1	1,4	1,4	55,7
	<i>Diario de un cuerpo</i>	1	1,4	1,4	57,1
	<i>Eh!</i>	2	2,9	2,9	60,0
	<i>El hombre que entregó la cuchara</i>	1	1,4	1,4	61,4
	<i>El Macareno</i>	1	1,4	1,4	62,9

Fiesta pagana o religiosa	4	5,7	5,7	71,4
Historias pianizadas	1	1,4	1,4	72,9
In Itinere 03	1	1,4	1,4	74,3
Krona Dancing	1	1,4	1,4	75,7
La ciencia del sueño	2	2,9	2,9	78,6
Sátira de un suicidio romántico	1	1,4	1,4	100,0
La reina durmiente	1	1,4	1,4	81,4
Mansilla, ama de casa	1	1,4	1,4	82,9
Medea	1	1,4	1,4	84,3
No creo en la humanidad	2	2,9	2,9	87,1
Nostalgia	1	1,4	1,4	88,6
Ofelia vegetariana	3	4,3	4,3	92,9
Penélope no espera	2	2,9	2,9	95,7
Presentación del PH	2	2,9	2,9	98,6

Motivo

Frecuencia		Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	36	51,4	51,4	51,4
	Interprete	5	7,1	58,6
	Oscuridad	1	1,4	60,0
	Buen mimo	1	1,4	61,4
	Creatividad	1	1,4	62,9
	Impacto visual	5	7,1	70,0
	Calidad del movimiento	1	1,4	71,4

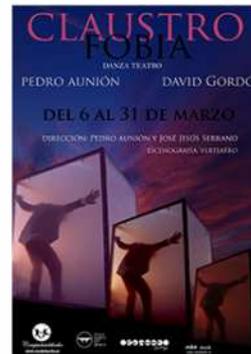
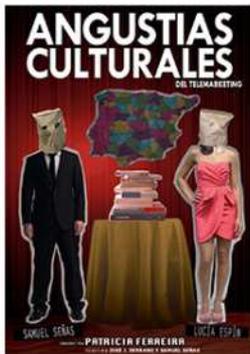
Gran interpretación	1	1,4	1,4	72,9
Humor	1	1,4	1,4	74,3
Impacto emocional	2	2,9	2,9	77,1
Estructura anti convencional	1	1,4	1,4	78,6
Rareza	1	1,4	1,4	80,0
Originalidad	4	5,7	5,7	85,7
Espacio escénico	1	1,4	1,4	87,1
Propuesta en general	7	10,0	10,0	97,1
Escenografía	1	1,4	1,4	98,6
Atmósfera	1	1,4	1,4	100,0
Total	70	100,0	100,0	

Fecha de respuesta

Frecuencia			Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	Diciembre	1	1,4	5,0	5,0
	Enero	4	5,7	20,0	25,0
	Febrero	10	14,3	50,0	75,0
	Marzo	5	7,1	25,0	100,0
	Total	20	28,6	100,0	
Perdidos	Sistema	50	71,4		
Total		70	100,0		

SEZIONE LOCANDINE

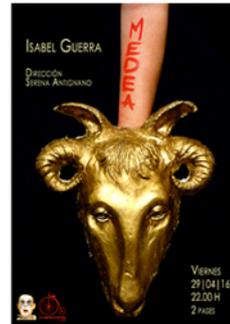
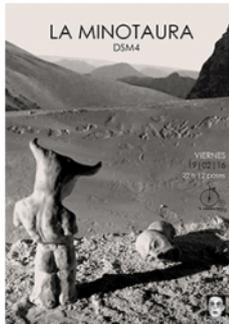
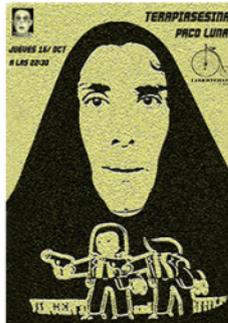
MADRID



SALAMANCA



SIVIGLIA



Bibliografia

Testi

- AA VV., *Forma breve*, Accademia University Press, 2016.
- ALBERTI Rafael, *Lope de Vega y la poesía contemporánea seguido de La Pájara pinta*, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, Paris, 1964.
- ALIVERTI Maria Ines, *Jacques Copeau*, Laterza, Roma – Bari 1997.
- ÁLVAREZ QUINTERO Serafín y Joaquín, *Obras completas*, 7 vols, Espasa-Calpe, Madrid, 1947-1949.
- ÁLVAREZ QUINTERO Serafín y Joaquín, *El ojito derecho. Amores y amoríos. Malvaloca*, Castalia, Madrid, 2007.
- ARELLANO Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995.
- ARNICHES Carlos, *Teatro*, Taurus, Madrid, 1967.
- ARTAUD Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2000.
- ASCUNCE ARRIETA José Ángel, *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, Argitaletxe Hiru, Hondarribia (Guipúzcoa), 1999.
- ASENSIO Eusebio, *Itinerario del entremés*, 2ª ed. aggiornata, Gredos, Madrid, 1971.
- ASZYK Urszula, *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, 1995.
- AUB Max, *Morir por cerrar los ojos*, Ayma, Barcelona, 1967.
- AZNAR SOLER Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907- 1936)*, Cop d'Idees/ Taller d'Investigacions Valleinclanianas, Barcelona, 1992.
- BARRAGÁN Francisco, *No lo llames performance*, MNCARS, Madrid, 2003.
- BAUDELAIRE Charles, *Ultimi scritti: Razzi-Il mio cuore messo a nudo-Povero Belgio*, Feltrinelli, Milano, 2014.
- BENAVENTE Jacinto, *El teatro del pueblo*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1909.
- BENE Carmelo, DELEUZE Gilles, *Sovrapposizioni*, Quodlibet 2002, Macerata, 2012.
- BENJAMIN Walter, *I «passages» di Parigi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2010.
- BERGMAN Hannah (a cura di), *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España, siglo XVII*, 2ª ed., Castalia, Madrid, 1984.
- BOTTIROLI Silvia, GANDOLFI Roberta, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2012.
- BOURRIAUD Nicolas, *Estetica relazionale*, Postmediabooks, Milano, 2010.
- BROCKETT Oscar G., *Storia del teatro* a cura di Claudio Vicentini, Saggi Marsilio, Venezia, 2000.

- BROOK Peter, *Il punto in movimento 1946-1987*, Ubulibri, Milano, 2001.
- BROOK Peter, *The empty space*, Penguin Book, London, 1990.
- BUEZO CANALEJO Catalina, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- CALVINO Italo, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 1988.
- CARADEC François, A. WEILL Alain, *Le café-concert*, Atelier Hachette/Massin, Paris, 1980.
- CASARES RODICIO Emilio et al., *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, 2 volumi, ICCMU, Madrid, 2002.
- CENTENO Enrique, *La escena española actual*, SGAE, Madrid, 1996.
- CORNAGO BERNAL Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Visor, Madrid, 1999.
- CORNAGO BERNAL Óscar, *Póliticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Fundamentos, Madrid, 2005.
- COTARELO Y MORI Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Bailly-Bailliére, Madrid, 1911.
- COULON Mireille, *Sainetes/Ramón de la Cruz*, Crítica, Barcellona, 1996.
- CRUCIANI Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Editori Laterza, Roma \etc.!, 1995.
- CURCIO Milly et al., *Le forme della brevità*, Franco Angeli Editore, Milano, 2014.
- DE CERVANTES SAAVEDRA Miguel, *Obra completa: Ocho comedias y ocho entremeses; El trato de Argel; La numancia; Viaje del Parnaso; Poesías sueltas*, Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro Estudios Cervantinos, Madrid, 1993.
- DE MARINIS Marco, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma, 2013.
- DE ROJAS VILLANDRANDO Agustín, *El viaje entretenido*, Emprenta [sic] Real, Madrid, 1603.
- DEBORD Guy, *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- DEBORD Guy, *La società dello spettacolo*, trad.it di P. Salvadori, Baldini e Castoldi, Milano, 2008.
- DELEUZE Gilles, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 2014.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Collection Critique, Paris, 1975.
- DERIU Fabrizio, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma, 2012.
- DESSONS Gérard, *La voix juste. Essai sur le bref*, Editions Manucius, col. Le marteau sans maître, Paris, 2015.
- DÍEZ MÉNGUEZ Isabel Cristina, *Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2012.
- ECO Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.

- ESPÍN TEMPLADO María Pilar, *Teatro por horas en Madrid: (1870-1910)*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1995.
- FISCHER LICHT Erika, *Estetica del performativo*, Carocci, Roma, 2011.
- FLECNIAKOSKA Jean L, *La loa*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1975.
- FLOECK Wilfried, DE TORO Alfonso (a cura di), *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Edition Reichenberger, Frankfurt, 1995.
- FLOECK Wilfried, *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Vervuert Verlag, 2003.
- FLOECK Wilfried, *Spanisches Gegenwartstheater I. Eine Einführung*, Tübingen: Francke, 1997.
- FRISBY David, *Frammenti di modernità: Simmel, Kracauer, Benjamin*, Il Mulino, Bologna, 1992
- GALA Antonio, *El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*. Col. El Mirlo Blanco, Taurus, Madrid, 1970.
- GARCÍA Rodrigo, *Cenizas escogidas*, La Uña Rota, Segovia, 2009.
- GIACCHÈ Piergiorgio, *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2004.
- GIACCHÈ Piergiorgio, *Lo spettatore partecipante*, Guerini studio, Milano, 1991.
- GOETHE von Johann Wolfgang, *Fausto*, edición y traducción de Miguel Salmerón, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1998.
- GOFFMAN Erving, *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1961.
- GOFFMAN Erving, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, The Free Press, Glencoe, 1963.
- GOFFMAN Erving, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Harper and Row, New York, 1974.
- GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Teatro Muerto*, Cátedra, Madrid, 1995.
- GÓMEZ DE LA SERNA Ramón, *Total de greguerías*, Aguilar, Madrid, 1955.
- GÓMEZ GARCÍA Manuel, *Diccionario del teatro*, Madrid, Ediciones Akal, 1997.
- GORDON CRAIG Edward, *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano, 1980.
- GRISWOLD Wendy, *Sociologia de la Cultura*, Il Mulino, Bologna 1997.
- GUBERT Carla, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Metauro, Pesaro Urbino, 2003.
- HENNY JAHNN Hans, *Medea*, Edition Hentrich, University of California, 1989.
- HERRERAS Enrique, MOLERO Rosa (a cura di), *El teatro del siglo XXI_Visiones y Revisiones*, Asociación Cultural La Tarumba, Alzira, 2008.
- HUERTA CALVO Javier (a cura di), *Historia del teatro breve en España, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2008.*

- HUERTA CALVO Javier (a cura di.), *Historia del teatro español*, vol. I, Madrid, Gredos, 2003.
- HUERTA CALVO Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Laberinto, Madrid, 2001.
- INFANTES DE MIGUEL Victor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997.
- JAMESON Fredric, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989.
- KNOWLES Dorothy, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Droz, Paris, 1934.
- LEHMANN Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*. Translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby, Routledge, London and New York, 2006.
- LOBATO María Luisa, *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*, Iberoamericana / Vervuert («Escena clásica», 5), Madrid / Frankfurt, 2014.
- LÓPEZ AGUILAR Juan F., *Lo stato autonomico spagnolo. Stato composto asimmetrico e fatti differenziali nella costituzione spagnola del 1978*, Cedam, Padova, 1999.
- LÓPEZ CRIADO Fidel, *El erotismo en la novela ramoniana*, Fundamentos, Madrid, 1988.
- LUGLI Adalgisa, PINNA Giovanni, VERCELLONI Virgilio, *Tre idee di museo*, Jaca Book, Milano, 2004.
- MALAGUTI Alfonso, CALCAGNO Monica (a cura di), *La sperimentazione nei processi di produzione teatrale*, Franco Angeli Edizioni, Milano, 2012.
- MANFRÉ Walter et ali., *La confesión*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 2001.
- MANGO Lorenzo, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003.
- MARANI Pietro C., PAVONI Rosanna, *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Marsilio, Venezia, 2006.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, SETTIMELLI Emilio, CORRA Bruno, *Il teatro futurista sintetico*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1915.
- MARTÍNEZ SIERRA Gregorio, *Teatro de ensueño. La intrusa*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- MATTHEWS Brander, *The philosophy of the short-story*, Longmans, Green, and co., New York, London, 1901.
- MAYORGA Juan, *Teatro para minutos*, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2001.
- MEDINA VICARIO Miguel, *Veinticinco años de teatro español, 1973-2000*, Fundamentos, 2003.
- MERINO QUIJANO Gaspar, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Ediciones de la Universidad Complutense, Madrid, 1981.
- MOLINARI Cesare, *Teatro e Antiteatro dal dopoguerra ad oggi*, Laterza, Bari, 2007.
- MONTANDON Alain, *Le forme brevi*, Armando Editore, 2001.
- MORIN Edgar, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma, 2002.

- MORTEO Renzo, *Il teatro popolare in Francia (da Gémier a Vilar)*, Cappelli Editore, Bologna, 1960.
- NIETZSCHE Friedrich, *Correspondencia*, trad. di F. González Vicén, Aguilar, Madrid, 1989.
- NIEVA Francisco, *Malditas sean Coronada y sus hijas*, Cátedra, Madrid, 1980.
- NIEVA Francisco, BOUSOÑO Carlos *Esencia y paradigma del 'género chico': discurso leído en abril de 1990, en su recepción pública*, Real Academia Española, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1990.
- NIEVA Francisco, *Teatro Completo*, Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla-La Mancha, Toledo, 1991.
- PAVIS Patrice, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau, Torino, 2004.
- PEPINO Daniele, [a cura di], *Delta in rivolta. Pirateria e guerriglia contro le multinazionali del petrolio in Nigeria. Suggestioni da una "insurrezione asimmetrica"*, Edizioni Porfido, Torino, 2009.
- PÉREZ DE AYALA Ramón, *Obras completas*, III, Aguilar, Madrid, 2. Ed., 1966.
- RAGUÉ-ARIAS María José, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona, 1996.
- ROMERA CASTILLO José (a cura di), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral*, Madrid, Verbum, 2014.
- ROMERA CASTILLO José (a cura di), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Visor, Madrid, 2011.
- ROMERA CASTILLO José et alii. (a cura di), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Editorial Verbum, Madrid, 2016.
- ROMERA CASTILLO José, (a cura di), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Visor, Madrid, 2006.
- RUBIO JIMÉNEZ Jesús, *El teatro poético. Del Modernismo a las Vanguardias*, Universidad de Murcia, Murcia, 1993.
- RUGGIERI TRICOLI Maria Clara, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Lybra Immagine, Milano, 2000.
- RUIZ ALBÉNIZ Victor, *Teatro Apolo: historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Prensa Castellana, Madrid, 1953.
- RUIZ RAMÓN Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra Editorial, Madrid, 1983.
- SACCHI Annalisa, *Il posto del Re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni, Roma, 2012.
- SAGARDÍA Ángel, *La Zarzuela y sus compositores*, Conferencias y Ensayos, Madrid, s.a.

- SALAZAR Adolfo, *La música en España. Vol.2: Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*, Espasa Calpe, Madrid, 1972.
- SALINAS Pedro, *Literatura española. Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- SÁNCHEZ José A., *Dramaturgias de la imagen*, UCLM, Cuenca, 1994.
- SÁNCHEZ José A., ABELLÁN Joan (a cura di), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, UCLM, 2006.
- SÁNCHEZ José A., CONDE-SALAZAR Jaime (a cura di), *Cuerpos sobre blanco*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003.
- SÁNCHEZ José A., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Akal, Madrid, 1999.
- SÁNCHEZ José A., *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor, Madrid, 2007.
- SANCHIS SINISTERRA José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ñaque Editora, Ciudad Real, 2002.
- SCHECHNER Richard, *La teoria della performance 1970-1983*, Roma, Bulzoni, 1984.
- SCHECHNER Richard, *La cavità teatrale*, De Donato, Bari, ed. or. 1968.
- SERRANO Virtudes (a cura di), *Teatro breve entre dos siglos*, Cátedra, Madrid, 2004.
- STEARNS ELIOT Thomas, *La terra desolata. Frammento di un agone. Marcia trionfale*, trad.it. di M. PRAZ, Einaudi, Torino, 1965.
- POUND Ezra, *I Cantos*, Mondadori, Milano, 1985.
- SZONDI Peter, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino, 2000.
- TOMACHEVSKI Boris, *Teoría de la Literatura*, Akal, Madrid, 1982.
- TORRENTE BALLESTER Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1957.
- TURNER Victor, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986.
- UBERSFELD Anne, *Leggere lo spettacolo*, Carocci Editore, Roma, 2018.
- VALENTINI Valentina, *Dopo il teatro moderno*, G.Politi Editore, Milano, 1989.
- VALENTINI Valentina, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, 2007
- VATTIMO Gianni, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.
- VILAR Jean, *Le théâtre, service public*, Parigi, Gallimard, 1975.
- WELLWARTH George E., *Teatro de protesta y paradoja*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- YXART José, *El arte escénico en España*, Alta Fulla, Barcelona, 1987.
- ZURRO ALFONSO et al., *60 obras en 1 minuto de 60 autores dramáticos andaluces*, Editorial / Imprenta: Consejería de Cultura, Sevilla, 2006.

Saggi in miscellanee

BERNARD Margherita, *Tra avanguardia e tradizione: il teatro spagnolo degli anni venti e trenta*, in *Il tradimento del bello. Le trasfigurazioni tra avanguardia e post-modernità*, Edizione di E. Agazzi e M. Lorandi, Bruno Mondadori, Milano, 2007, pp. 49-62.

DE LA REVILLA Manuel, *La decadencia de la escena española y el deber del gobierno (1876)*, in *Obras de D. Manuel de la Revilla*, Imprenta Central a cargo de Víctor Sáiz, Madrid, 1883, pp. 457-479.

DOMÉNECH Ricardo, *Tres obras de un autor revolucionario*, en AA. VV., *Alfonso Sastre. Teatro*, Taurus, Madrid, col. El mirlo blanco, 1964, pp. 37-47.

FELICI Glauco, *Lirismo e rivolta nella scena spagnola: la transizione alla democrazia* in AA.VV. *Avanguardie e utopie del teatro: il Novecento*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino, 2001, vol. II, pp. 737-769.

OLIVA César, *Teatro y sociedad en la España del siglo XX*, in AA.VV, *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: [I Congreso Nacional Literatura y Sociedad]*, Universidades de Coruña, A Coruña, 2001, pp. 77-95.

C. OÑORO, *Otras maneras de habitar el espacio urbano: los Nuevos Espacios y Formatos teatrales de Madrid (2008-2014)* in C. Bauer-Funke (a cura di), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI* in «TPT - Teoría y Práctica del Teatro_ Investigaciones de los Signos Culturales (Semiótica-Epistemología-Interpretación-Historia)», Vol. 25, Georg Olms Verlag, Hildesheim Zürich, New York, 2016, pp. 294 -377.

OÑORO Cristina, *Teatralidad y nuevos formatos: Días como estos (2012-2013), una obra de teatro por capítulos*, in C. FERRADÁS, M. MOLANES, M.A CANDELAS (a cura di), *Teatro Siglo XXI*, Academia de Hispanismo, Vigo, 2015, s.p.

SÁNCHEZ José A., SAZ. I, *Informe sobre la incidencia de la creación escénica española en el exterior: 1990-2005*, in *Enciclopedia del Español en el Mundo*, Círculo de Lectores, Instituto Cervantes, Plaza & Janés, 2006, pp. 607-626.

Saggi in riviste

ANTONIONI Stefania, GEMINI Laura, *Performing space. Quando la logica della rete prende forma negli spazi urbani fra arte, media-performance e agire spettatoriale* in «CULTURA E COMUNICAZIONE», 2 (2011), pp. 41-28.

ARAGÓN Agustina, *El conocimiento del mundo encerrado en el teatro corto*, in «Art Teatral», XIV, 17 (2002), pp. 95-98.

BÁEZ AYALA Susana, *El teatro breve e hipertextual en los albores del siglo XXI* in «Anagnórisis», 7 (2013), pp. 72-95.

CORNAGO BERNAL Óscar, *Umbrables neoestructuralistas del teatro posdramatico: una estética de las presencias*, in «Gestos», 32 (2001), pp. 47-74.

CORNAGO BERNAL Óscar, *En retrospectiva. Rodrigo García, palabra y cuerpo* in «Primer acto: Cuadernos de investigación teatral», 322 (2008), pp. 86-91.

CRUCIANI FABRIZIO, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, in «Teatro e Storia», 14 (1993), pp. 3-11.

CUESTA GUADAÑO Javier, *Forms of Short Modernist-Symbolist Theatre in Spain*, in «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies», vol.1, 2 (2015), pp. 27- 49.

DESSONS Gérard, *La notion de brièveté* in «La Licorne», 21 (1991), pp. 3-11.

DIAGO Manuel V., *Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional*, in «Críticón», 50 (1990), pp. 41-65.

DI GIACOMO Giuseppe, *Lo statuto paradossale del museo tra globalizzazione e apertura all'alterità*, in G. DI GIACOMO e A. VALENTINI (a cura di), "Il Museo oggi", «Studi di Estetica», 45 (2012), pp.7-26.

DOMÉNECH Ricardo, *Piezas en un acto de Max Aub*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 150 (1962), pp. 417-418.

DUCHAMP Marcel, *Le Processus Créatif*, Intervento alla Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, 3-6 aprile 1957, pubblicato in «Art News», vol. 56, 4 (1957).

ECO Umberto, *Apocalittici e Integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano, 1964.

ECO Umberto, *Il museo del terzo millennio*, conferenza tenuta al Guggenheim Museum di Bilbao il 25 giugno 2001, pubblicata come *Ecologia del museo* in «Il Giornale dell'Arte», XVIII, 202, settembre 2001.

ESPÍN TEMPLADO María P., *El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español*, in «EPOS», vol. III, UNED, Madrid, 1987, pp. 97-122.

- FERNÁNDEZ SERRATO Juan Carlos, *Architectura pop y comunicación intercultural*, in «IC. Revista Científica de Información y Comunicación», 2 (2005), pp. 79-102.
- FLOECK Wilfried, *El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad*, in «Iberoamericana», 14 (2004), pp. 47-67.
- GABRIELE John P., *Las "pulgas dramáticas" de Moreno Arenas*, in «La Ratonera», 25 (2009), pp. 40-44.
- GARCÍA Rodrigo, *El último Rodrigo García* in «Primer Acto», 285, 4 (2000), pp. 15-22.
- HAYLES N. Katherine, *Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes*, in «Profession», 2007, pp. 187-199.
- LIDDELL Angélica, *Enero*, in «Periódico Diagonal», Madrid, 5 (2005), p. 30.
- LIDDELL Angélica, *La peste del caballo*, in «Periódico Diagonal», Madrid, 26, (2006), p. 8.
- LOBATO María Luisa, *Historiografía de los géneros teatrales áureos: hacia la concepción de la fiesta teatral en su conjunto*, in «Studia Aurea», 6 (2012), pp. 153-173.
- LÓPEZ DE ARRIBA ESCRIBANO Luis, *Nuevos formatos teatrales. Microteatro y teatro en serie, abriendo caminos*, in «Don Galán. Revista de Investigación teatral», 7 (2017), s.p.
- MARINETTI Filippo Tommaso, *Un manifiesto futurista para España*, trad. di R. Gómez de la Serna in «Prometeo», Tomo 2, anno 3, 20 (1910), pp. 65-73.
- MARTÍN GIJÓN Mario, *El teatro durante la Guerra Civil Española en el frente y la retaguardia de la zona republicana*, in «Lectura y signo: revista de literatura», 6, 1, (2011), pp. 263-274.
- MATA-INDURÁIN Carlos, *Panorama del teatro breve español del Siglo de Oro*, in «Mapocho. Revista de Humanidades», Santiago de Chile, Biblioteca Nacional de Chile, 59 (2006), pp. 143-163.
- MEI Silvia, *Per una scena "minore". Le radici contemporanee del teatro breve (2000-2014)*, in «Culture Teatrali», 24 (2015), pp. 145-159.
- MÉNDEZ MOYA Abelardo, *Trece pulgas de Moreno Arenas* in J. MORENO ARENAS, 13 *Minipiezas*, in «Art Teatral» [Autores de Hoy, 4], Valencia, 2001, pp. 9-12.
- MITCHELL John T., *Interdisciplinarity and Visual Culture*, in «The Art Bulletin», LXXVII, 4 (1995), pp. 540-544.
- MUÑOZ Juan, *Las salas alternativas, ¿Realmente alternativas?* in «RILCE», vol.18, 2 (2002), pp. 275-286.
- MÜLLER Heiner, *Ribera Despojada. Medea Material. Paisaje con Argonautas*, trad. sp. di G. HERAS, in «Primer acto», 226, (1988), pp. 99-107.
- OLIVA César, *El teatro hoy* in «Anagnórisis», 4 (2011), pp. 1-15.

OÑORO Cristina, SÁNCHEZ Joana, *Respuestas Del Teatro Independiente Ante La Crisis. El Ejemplo De La Casa De La Portera (Madrid, 2012-2015)* in «Cuadernos Aispi», 7 (2016), pp. 63-78.

OROZCO VERA María J., *El teatro breve español de las últimas décadas: tradición y vanguardia*, in «Cuadernos del Ateneo», 21 (2006), pp. 29-34.

PASQUALICCHIO Nicola, *Introduction*, in «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies», vol.1, 2 (2015), pp. 3-25.

PURINI Franco, *I musei dell'iperconsumo*, in P. CIORRA, S. SUMA, (a cura di), *I Musei dell'iperconsumo*, Atti del Convegno internazionale a cura di F. Purini, Triennale di Milano – Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2003, pp. 13-5.

REBOLLO CALZADA Mar, *La crisis teatral de los años veinte en España*, in «Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies», 20 (2004), pp. 55-68.

RIVOLTELLA Pier Cesare, *La differenza comunicativa del teatro. Aspetti teorici e implicazioni educative*, in «Comunicazioni sociali», 1 (1996), pp. 5-29.

SALAÜN Serge, *El género ínfimo: Mini-culture et culture de masses*, in «Bulletin Hispanique», Tomo 91, 1 (1989).

SODEVILA Ignacio, *El español Max Aub*, in «La Torre», 33 (1961), pp. 103-120.

VÁZQUEZ MEDEL Manuel Ángel, *Del escenario espacial al emplazamiento* in «Sphera Publica. Revista de Ciencias Sociales y Comunicación», 0, (2000), pp. 119-135.

VICENTINI Claudio, *Per un'ecologia delle nozioni di lavoro. L'identificazione dell'attore con il personaggio* in «Acting Archives Review. Rivista di Studi sull'attore e la recitazione», Anno IV, 7 (Maggio 2014), pp. 1-21.

VIEITES Manuel, *El microteatro como síntoma* in «ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España», 146 (2013), p. 5.

Materiali in altre pubblicazioni periodiche o in rete

ARMADA Alfonso, *Microteatro por Dinero, y el verdadero mercado de la carne*, in «ABC», 30 maggio 2012. <http://www.abc.es/blogs/libros/microteatro-por-dinero-o-el-mercado-de-la-carne/> [cons. il 22/10/2017].

BERGER Javier, *Introducción* in AA.VV. *Lo mínimo: primera temporada Teatro mínimo en Sevilla*, Colección: Teatro en internet nº9, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 2015, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/cdaea/content/lo-m%C3%ADnimo-primer-temporada-de-teatro-m%C3%ADnimo-en-sevilla#navbar> [cons. il 19/09/2017].

CORTES Raúl, *Teatro de la Decepción*, intervento presentato nel 2010 a Siviglia nell'ambito della call « ¿Quién está detrás de la cultura? » presentata dal comitato del progetto «REU08. Prácticas artísticas-políticas-poéticas, hacia la experiencia de lo común» all'interno del programma «UNIA artepensamiento», afferente a UNIA- Universidad Internacional de Andalucía. L'intervento è consultabile on line alla pagina web <http://ayp.unia.es/dmdocuments/comr0809.pdf> [cons. il 09/03/2018].

CRISCI Francesco, *Dalla parte di Jean Vilar: il Festival di Avignone e il mito fondativo del "teatro popolare"*, in «TafterJournal» N. 27, (2010), <http://www.tafterjournal.it/2010/09/01/dalla-parte-di-jean-vilar-il-festival-di-avignone-e-il-mito-fondativo-del-%E2%80%9Cteatro-popolare%E2%80%9D/> [cons: 18/06/2018].

LEÓN Pablo, “*Cinco minutos, tengo otro cliente*” in «El País», 15 novembre 2009. http://elpais.com/diario/2009/11/15/madrid/1258287863_850215.html [cons. il 21/10/ 2017].

MOLINA Javier, *Milagro teatral en pequeño formato*, in «El País», 07/05/2013, http://elpais.com/elpais/2013/05/03/eps/1367597433_981805.html, [cons. il 19/09/2016].

MORALES Manuel, *Arriba el telón, se cierra la celda*, in «El País», 15 ottobre 2011. http://cultura.elpais.com/cultura/2011/10/15/actualidad/1318629601_850215.html [cons. il 20/10/2017].

MORALES Manuel, *Microteatro con suspense*, in «El País», 18 settembre 2012, http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/09/17/madrid/1347905018_368495.html [cons. il 18/10/2017].

ORDÓÑEZ Marcos, *Microteatro por Dinero: un invento estupendo*, in «El País», 7 maggio 2011. http://elpais.com/diario/2011/05/07/babelia/1304727195_850215.html [cons. il 21/10/2017].

POLLIN Burton Ralph, ALLAN POE Edgar, *Marginalia - part 04* in «The Collected Writings of Edgar Allan Poe — Vol. II: The Brevities», (1985), pp. 236-252, <https://www.eapoe.org/works/pollin/brp20404.htm> [cons. il 15/07/2017].

PONTE DI PINO Oliviero, *Dossier. L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale. Appunti sparsi dal Colloque Prospero (Université de Liège, 26-29 settembre 2012) frettolosamente riordinati*, in «Ateatro», 141, 20/10/2012, <http://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/> [cons. il 26/10/2017].

SÁNCHEZ José A., *Rodrigo García y La Carnicería Teatro*, Archivo Virtual Artes Escénicas / Universidad de Alcalá, Cuenca, 2006, <http://arteescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=76> [cons.il 20/10/17].

SERINO Marco, *Spazio urbano e spazio teatrale nell'organizzazione dello spettacolo dal vivo* in «Tafterjournal», N. 38, Agosto 2011, <http://www.tafterjournal.it/2011/07/26/spazio-urbano-e-spazio-teatrale-nell%E2%80%99organizzazione-dello-spettacolo-dal-vivo/> [cons.il 15/05/18].

TARANTINO Valentina, *Lo spettatore: una risorsa per il marketing o per il teatro?*, in «La biblioteca dello spettatore», ottobre 2007, www.teatridivita.it/materiali/tarantino.pdf [cons. il 10/09/2018].

TORRES Rosana, *La semana por delante*, in «El País», 13 maggio 2012.

http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/05/13/madrid/1336863848_578021.html [cons. il 20-10-2017].

TREMLET Giles, *Spain's microtheatres provide lifeline for actors as public subsidies dry up* in «The Guardian», 28/02/2013, <https://www.theguardian.com/world/2013/feb/28/spain-austerity-arts-funding-microtheatres> [cons. il 23/07/2017].

VALENTI Cristina, *Arte ed emozione dal sociale. Il teatro per l'educazione e l'inclusione*, in «ATEATRO», 2012, 139.47, 2012, <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=139&ord=47> [cons. il 10/07/2017].

Sitografia

ACT_Festival Internacional de piezas cortas <http://bai-bai.net/act/?p=1947>

El Duende: <http://www.duendemad.com/>

Encuentros Concentrados. Festival Escénico de Formato Corto

<https://www.encuentrosconcentrados.com/>

Festival di Microteatro Bonsai <http://www.festivalbonsai.it/>

La Bicicletería <https://sevillasecreta.co/lugares-de-sevilla-alternativos/>

La Cárcel. Segovia Centro de Creación <http://www.lacarceldesegovia.com/la-carcel/>

La Casa de la Portera <https://lacasadelaportera.wordpress.com/>

La Malhablada <https://www.lamalhabladasalamanca.com/>

La Matraka <http://lamatraka.org/>

Latrium Theatre <http://www.laitrum.com/cast%20espectacles.html#>

MadCool Festival <https://madcoolfestival.es/>

Microteatro por dinero <http://microteatromadrid.es/>

Microteatro por Dinero 2010-2012. Dossier prensa.

https://issuu.com/mtdmicroteatro/docs/dossier_prensa_oct_2010-2012small

Nuevo Teatro Fronterizo <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/>

Pentateatre Atòmic <https://www.pentateatre.com/copia-de-la-companyia>

Píndoles_Microteatre fora del Teatre <http://festivalpindoles.cat/programacio/>

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD)

<http://www.resad.es/departamentos/dramaturgia/index.html>

Revista «Art Teatral» <http://www.artteatral.com/artteatral/index.html>

Revista «El Duende» <http://www.duendemad.com/>

SGAE. Anuario SGAE 2013 de las artes escénicas musicales y audiovisuales, [n.d] p.8,
http://www.anuariosgae.com/anuario2013/RESUMEN_EJECUTIVO.pdf

Sin Sentido_ Muestra de Acciones Artísticas Inclasificables

<https://www.facebook.com/SINSENTIDOaccionesinclasificables/>

Stage Entertainment <https://www.stage-entertainment.com/>

Teatro a Pelo <http://teatroapelo.com/laserie/>

TeatrodeCERCA <http://www.teatrodecerca.com/>

Teatro en serie <http://teatroenserie.wixsite.com/teatro>

Teatro Mínimo <http://teatrominimoweb.wixsite.com/teatrominimo>

Timbre 4 <http://www.timbre4.com/>