DOPPIOZERO

# Un sogno nella notte del museo d’Occidente con Silvia Rampelli

**Attilio Scarpellini**

11 Settembre 2026

All’inizio di *L’Avvenire* di Silvia Rampelli, in una sorta di vestibolo dello spettacolo ricavato alle spalle di una sala vuota di gente, interrompendo la continuità dello spazio (in una sala della Pelanda per Short Theatre a Roma, nei cantieri di Cango a Firenze, per La democrazia del corpo di Sieni, a Forte Marghera, in quel di Mestre, per il festival Venere in teatro, a Bologna nell’ex chiesa di San Mattia per il festival Danza Urbana), lo spettatore è inaspettatamente libero, sciolto dalla sua usuale postura, ma proprio per questo il suo passo è incerto, esitante, come se fosse stato liberato troppo presto e senza preavviso da quell’anchilosi che da secoli lo costringe all’immobilità nella caverna platonica, davanti a un cinema di ombre: non sa esattamente cosa fare e come comportarsi davanti alla visione che lo accoglie – seduti ciascuno su un piedistallo tre nudi di donna vestiti di luce da Gianni Staropoli, tre corpi immobili ma misteriosamente vivi si instaurano nel suo sguardo, così vicini così lontani; la loro stessa tridimensionalità, come accade con la scultura, richiamerebbe il tatto, ma l’aura imperturbabile della loro presenza li rende intangibili, o per meglio dire irraggiungibili: esistono nel nostro spazio, condividono la nostra carne e il nostro respiro – sia pure il più sommesso, il più inudibile – ma appartengono a un altro mondo, non sono esattamente nostri *contemporanei*. Da un certo momento, si potrebbe avere l’impressione che le tre figure femminili comincino a girare su sé stesse come le danzatrici di un carillon, per poi riprendere la stessa posizione in cui le abbiamo incontrate una prima volta – una frontale, la seconda di profilo, la terza di spalle – ma non sono loro che girano, siamo noi che, inavvertitamente, ci stiamo muovendo attorno a loro. Con la coda dell’occhio si getta uno sguardo sulla scena ancora deserta: due semplici panche di legno delimitano un lungo corridoio che sfocia nell’estuario di una gradinata.

Mentre il pubblico defluisce verso la sua abituale destinazione che a seconda dei casi consiste in una sedia o in una poltrona – “si fa sala” come si dice in gergo –

un ragazzo passa uno straccio ai piedi delle tre statue: siamo in un museo all’orario di chiusura, ed è in questo clic, nel quale come in un gioco di prestigio qualcosa sfugge (alle nostra spalle, infatti, si sta sciogliendo un’immagine) che la scena cambia e la prospettiva spaziale si rovescia ulteriormente, in un altro spazio, in un altro tempo – notturno, se non fiabesco, quello in cui le statue si animano o i giocattoli prendono vita in un’hoffmanniana stanza dei bambini. Se prima stavamo vivendo, precipitati in un’esperienza, ora, non c’è dubbio, ci apprestiamo a sognare (e dunque, con il corpo nuovamente imprigionato, a *subire* quella che Gérard De Nerval non esitava a definire una “seconda vita” e che già nel XVII secolo, Sir Thomas Browne considerava una realtà aumentata).


© GINO ROSA
Photograph

Quello che accade – o che ad-viene per servirsi del linguaggio delle regista-coreografa romana – da quando Alessandra Cristiani, scesa dal suo piedistallo, entra nello spazio, con quell'incedere a un tempo dimesso e fatale che le è proprio, è un insieme indiscernibile di vaghezza – questa parola di cui Novalis intravedeva tutta la *potenza* – e di precisione, di accensioni e di crepuscoli, nel quale ogni movimento dei corpi appare esposto all'ombra di una revoca, intriso di non-essere, minacciato da una caduta, come se Silvia Rampelli scrivesse la sua coreografia sulla tela lacunosa delle intermittenze del sonno: che si tratti della danza a terra di Cristiani, mai così agonica e cangiante nelle sue metamorfosi corporee (per le quali è stata più volte richiamata la scultura organica di Jean Arp), o della pura, ritmica passione degli slanci spezzati di Eleonora Chiocchini, o della grazia ninfale di Stefania Tansini, nessuna variazione rompe o risolve la tensione allusiva di una drammaturgia in cui gli effetti precedono e puntualmente nascondono le cause; tutto affiora, e rientra, in una *stimmung* silenziosa dove anche il gesto più sottile, che nel mondo della vita è evanescente – accostare un fazzoletto alla bocca, appoggiare malinconicamente la testa su un pugno, stare in un vuoto privo di qualunque qualità espressiva – si imprime con una necessità tanto sensibile quanto (e sta proprio in questo la sua forza) ignota. Maria Zambrano aveva paragonato a suo tempo la struttura temporale della tragedia classica a quella del sogno, che, con le sue dinamiche contratte, ci riguarda ma non ci appartiene, che ci genera mentre lo stiamo generando: il dramma de *L'Avvenire* si materializza qui e ora, in questi corpi tetanizzati dall'altrove, evocati e revocati, in bilico sulla soglia dell'invisibile. Nei quali, come nelle abbaglianti campiture di colore dei quadri di Mark Rothko – in mostra a Firenze nello stesso momento in cui a poche centinaia di metri una replica dello spettacolo andava in scena a Cango – non si vede nulla o si vede troppo.



Sparizione, dissoluzione, decomposizione sono termini, tipici del lessico del contemporaneo, che vengono spesso applicati alle creazioni di Silvia Rampelli e di *Habillée d'eau* in nome di una retorica anti-figurativa che, nella sua rigidità, ha il torto di fugare qualunque perturbante, insistente implicazione tra presenza performativa e rappresentazione. Significa dimenticare che le immagini, prima di dissolversi, si sono *impresse* nella mente dello spettatore (la scena, in fondo, è questa analogia) e che torneranno a visitarlo *dopo*, nella sua solitudine senza spettacolo (poiché i sogni, come dice Didi-Huberman, ci lasciano soli). Significa affogare nell'ineffabile ciò che comunque accade nella notte rarefatta del museo d'Occidente. Accade, ad esempio, che nella scena più teatrale (e più onirica) dello spettacolo, Valerio Sirna, quel ragazzo che passava lo spazzolone ai piedi delle tre statue – di certo un precario, a giudicare dall'inadeguata eleganza del suo corpo al compito che gli è assegnato e dalla furia con cui l'assolve – sogni se stesso inginocchiato davanti a uno dei basamenti che, ricoperto da un panno di raso, si trasforma in un ceppo sul quale viene improvvisata una straziante, fallimentare e quasi comica sessione di auto-decapitazione: Sirna ricorda il barone di Munchausen che si salva tirandosi per i capelli, ma nel contempo, nell'immagine di quella testa riluttante e impossibile da recidere, lampeggiano i bagliori di decine di visioni artistiche di teste maschili spiccate, da quella di Oloferne con gli occhi sgranati, in cui si dice che Caravaggio avesse ritratto per l'appunto sé stesso, al languido sporgersi dalla sua vasca di sangue della testa di Marat nel quadro in cui David raffigura la morte del tribuno assassinato (da una donna) come una deposizione cristica. Non *una* storia, dunque, ma innumerevoli frammenti di storie, sprigionati dall' esplosione molecolare innescata da un cenno – il grado zero della narrazione – che le evoca senza esaurirle, senza nemmeno, propriamente, raccontarle, poiché il gesto (così come la parola, se avvenisse: Artaud voleva che sulla scena le parole occupassero lo stesso posto che hanno nei sogni) è soltanto schiuma sulle onde in perenne movimento della visione. Accade ancora, nella notte trasfigurata de *L'Avvenire*, che la frugale apparizione di un fazzoletto portato alla bocca e un inudibile colpo di tosse rivelino che un'aria irrespirabile sta saturando lo spazio di questo *kammerspiel*, tanto concentrato quanto *Body Farm*, il lavoro precedente di Rampelli, con i suoi corpi inerti e disseminati era aperto su un orizzonte a perdita d'occhio dove lo spazio-tempo di una natura liminare dettava, "al poco giorno e al gran cerchio d'ombra", la stessa durata dell'azione: di colpo, in virtù di un gesto fugace e a malapena avvertito, ma ineluttabile come un taglio sulla tela, l'avvenire slitta nel passato misconosciuto (a cui è rivolta ogni profezia), l'utopia rivela il suo nucleo tossico e distopico, che non è ecologico più di quanto non sia culturale. Compatta e verticale, come un sipario o una parete, la musica di Tiago Felicetti cade, già nel

buio, sulla scena con il suo fragore di suoni infranti. Un nuovo buio. Le luci si riaccendono sulla scena vuota. Ci si risveglia. Ma, per svegliarsi, bisogna ammettere di aver sognato.

*Le fotografie sono di Gino Rosa.*

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

---

