

Titolo | Del corpo, del comportamento, del «naturale», del «vivo» come autenticità teatrale
Autore | Jannis Kounellis
Pubblicato | «Teatro, rassegna trimestrale di ricerca teatrale», numero 1, pag.27, marzo 1969.
Diritti | © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine | pag 1 di 2
Archivio |
Lingua | ITA
DOI |

Del corpo, del comportamento, del «naturale», del «vivo» come autenticità teatrale

di Jannis Kounellis

Si può e si deve ricominciare dal proprio corpo, per l'attore, per lo spettatore, parallelamente (sul palcoscenico e nella vita). E si può e si deve ricominciare come comportamento alternativo, per l'attore, per lo spettatore (recitando e vivendo). Così il corpo e il comportamento non sono disgiunti, non agiscono l'uno per una via e l'altro per un'altra via. Ciò che è vecchio a teatro, cioè che è morto definitivamente, è proprio questa contraddizione esistente e persistente sul palcoscenico (e nella vita) tra ciò che si assume fisicamente e il modo come si reagisce a questa fisicità. Anzitutto tale «corporeità» è da intendersi non tanto come una tendenza a conquistare una forma espressiva «tecnicamente» quanto invece una tendenza a assimilare una «autenticità» moralmente; è da qui che nasce appunto l'esigenza straordinariamente «attiva» di una concordanza tra ciò che si fa in palcoscenico e il modo come si reagisce, dal momento che soltanto una autenticità di fondo può oggi correggere almeno, se non trasformare, il vecchio modo di far teatro, che è quello di stare dentro il «prodotto» e di non volersene mai disfare. E invero per autenticità di fondo si intende qui un continuo «gesto» ribelle all'incapsulamento dentro codesto «prodotto», ribelle sia come «materiale» sia come «espressività»: un gesto ribelle «materiale» e «espressivo» che metta in contatto, come disturbo permanente, l'attore di fronte e dentro al personaggio che sta interpretando, e altresì, ancora come disturbo permanente, lo spettatore di fronte e dentro l'azione cui è chiamato a partecipare. L'attore che deve cominciare a fare i conti con se stesso nel momento in cui è alle prese con il personaggio, che deve ricercare una sua autenticità meno in senso tecnico drammaturgico e più in senso liberatorio morale, intanto «materializza» quel che gli sta attorno, nel senso che toglie agli oggetti e alle scene e alle luci quella patina di convenzionalità di finzione che non è altro che una proiezione di idealità verosimigliante, e poi rende espressiva questa «materializzazione» mediante una ricerca di spazio «vivente» all'interno del palcoscenico, che non sia fatto di appropriazione pura e semplice di nozioni drammaturgiche ma anche di assorbimento di gesti «ribelli» nei confronti anzitutto di sé oltre che di quello con cui deve confrontarsi.

Questa «autenticità» non è assolutamente da intendersi come una ricerca del naturale veristico, ma del «vero» e del «vivo», in quanto elementi propulsati di un'azione scenica che ha bisogno di togliersi di dosso convenzionalità e tecnicità al tempo stesso, e perciò l'uso di elementi come le piante, gli uccelli, carbone, cotone, pietre, nel caso specifico del *I testimoni* di Tadeusz Rozewicz (Teatro stabile di Torino, regia di Carlo Quartucci, novembre 1968), in quanto per loro conformazione e verità portatori di una «nostalgia» e di un «disturbo», sia per gli attori che per gli spettatori che ne sono condizionati positivamente dovendoli ricevere come «segnali» di alterità e come «indicatori» di non convenzionalità. Tale assorbimento di «autenticità» peraltro non può fermarsi a costituire uno spazio «vivente» per se stesso, cioè per determinazione puramente estetica, quasi che bastasse un po' di «vero» e un po' di «vivo» sulla scena, per determinare un'alterazione scenica, semmai, come si è visto avvenendo soltanto una correzione di carattere drammaturgico; esso cioè deve tendenzialmente inseguire una condizione di trasformazione dell'azione scenica qualitativamente, nel senso che lo stesso attore, su questo spazio «vivente» creatogli dagli elementi di «vero» e di «vivo» dall'atteggiamento anticonvenzionale in cui è stato disposto, è messo in condizione di assumere un comportamento che va al di là del «disturbo» per approdare all'«alterità».

Si tratta comunque della soglia dell'«alterità» non dell'«alterità» tutta quanta: si tratta in altre parole di una specie di rifiuto del «prodotto» al di dentro del «prodotto», che è tanto più diligente e tanto più invasore del comportamento, quanto più viene esaltato e espanso dall'attore (e quindi dallo spettatore nelle sue condizioni di «complice» visivo-mentale dell'azione scenica). Ne viene per il momento un'infelicità dell'attore stesso (e dello spettatore), colto di rimbalzo e contrastato dagli uccelli (il loro gridare disordinato e affluente), dal carbone, dalle pietre, dal cotone (che sporcano, che sono «inutili», che fanno da falsa «bellezza» rispettivamente) e per di più sottomesso a un movimento di «carrelli» che sono la loro struttura *portante* e la loro manifestazione *alterante* al tempo stesso (con l'impossibilità di vivere in uno spazio «unico» e di atteggiarsi secondo le regole verosimiglianti).

Questa infelicità è la coscienza della crisi tuttavia: è l'aggettivazione della consapevolezza di non poter più fare teatro all'altezza di uomo secondo la prospettiva designata dall'abitudine e dall'architettura «borghesi», e è anche l'esplicitazione di una «ribellione» che partendo dal «disturbo» del proprio corpo si estende alla «negazione» del comportamento abitudinario, con una desolazione di fondo non immobile e non mitica ma salutare in quanto in movimento e materializzata.

Nel momento in cui la coscienza della crisi si dilata e investe l'azione scenica tutta quanta, inglobando lo spettatore appunto come «complice» e come «testimone», ecco che l'attore comincia a essere in grado di «uscire» dal prodotto e di trasformarsi autonomamente come «portatore» di elementi «veri» e «vivi», nel momento stesso del suo riconoscimento di «infelicità» produttiva e del suo disarticolarsi dalla «tecnica» abitudinaria.

Così non c'è che la sana testardaggine di Rozewicz (nel caso di questi *I testimoni*) nel credere anche lui disperatamente al «verbo» nel momento stesso del suo rendersi dolorosamente conto che qualsiasi azione teatrale oggi dedicata al «verbo» è dimezzata; e si tratta di una sana testardaggine, in quanto proviene da una matrice poetica «felicissima», nella quale il «vero» e il «vivo» hanno perfettamente posto, senza nostalgia poetica ma con profonda sensibilità realistica. Ma ciò che è «felice» va messo subito sottochiave, proprio nella misura in cui tale disposizione prospetta un comportamento nostalgico e non effettuale; e di questo è consapevole Rozewicz, al punto da combattere con lei in tutti i modi, dall'ironia al sarcasmo, dall'«estraneità» all'«ambiguo», e in una «azione» drammaturgica alla rovescia, quasi in un contare da dieci a zero, sino allo

[Titolo](#) || Del corpo, del comportamento, del «naturale», del «vivo» come autenticità teatrale
[Autore](#) || Jannis Kounellis
[Pubblicato](#) || «Teatro, rassegna trimestrale di ricerca teatrale», numero 1, pag.27, marzo 1969.
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) || pag 2 di 2
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

scoppio finale. Qui lo scoppio finale è il silenzio: e il vuoto della scena. Un silenzio che non è sensibile ma duro, che non è approssimativo, ma acre; e il vuoto non ha alcun carattere simbolico o immaginativo, è semplicemente il vuoto della crisi di fare teatro anche come «disturbo», anche come «ribellione», se questo «disturbo» e se questa «ribellione» non inglobano il comportamento di ognuno, se non infilano l'«autentico», totalmente, e per sempre.

E siccome questo non avviene, poiché il «prodotto» rimane anche se intaccato, poiché gli autori del «prodotto» non cambiano vita, arrivando soltanto all'infelicità: ecco che l'intera azione scenica è dissacratrice per disperazione, gli «operai» stessi che hanno ricamato il movimento dei «carrelli» indifferentemente non potendo (e non volendo) contribuire al dissolvimento dell'azione e all'introduzione del vuoto, senza peraltro chiedere a quest'azione e a questo vuoto, anche se infelici e coscienti di una crisi, alcuna salvezza o riabilitazione. Gli «operai» hanno del resto già dimostrato nel loro «riposo» di scena, in un silenzio estremamente pregnante e «vero», «vivo», che non soltanto quel teatro ma anche quel disturbo non rientrano nella loro mentalità e nel loro interesse; ma per fortuna per il momento nemmeno vogliono proporre qualcosa di altro, qualcosa di «morale» o di «politico» o che altro si veli di «impegnato», la loro indifferenza essendo soltanto una chiusura e non un'apertura, una chiusura peraltro anche con la «infelicità»; e semmai questo loro agire e questo loro mangiare e questo loro «riposare» naturalissimo può essere visto come un richiamo «autentico», nella 'misura in cui è se stesso, a teatro, sulla scena, e che non richiede alcuna spiegazione, alcuna determinazione, se non quelle della loro possibilità di stare insieme in silenzio e lavorando, per «naturalezza». Il limite di tale «naturalezza» sta nel fatto che non porta a alcun mutamento, questo spazio «vivente» de *I testimoni*, e pertanto il vuoto finale deve lasciarci ancora più inquieti proprio per l'estrema sottigliezza dell'operazione «ribelle», fatta di un simile ricamo «naturale» e di una simile «vera» naturalezza, al di dentro del «prodotto» e senza farlo «saltare», fuori di «ambiguità» peraltro, se non quella inerente al procedimento adottato, all'artificio seguito.

Pensieri e osservazioni raccolti da G. B.

«Arte povera» e teatro
interventi di:

Celant
Pistoletto
Rzewski
De Marchis
Kounellis

Marc Fumaroli
*L'attore comico o il
commediante mascherato*

Jerzy Grotowski
L'albero e il serpente

Filiberto Menna
Il teatro del Bauhaus

Eugenio Barba
Il Teatro Kathakali (II)

1969 numero 1

TEATRO

Rassegna trimestrale
di ricerca teatrale
diretta da
Bartolucci, Capriolo, Fadini

1969
numero 1

il Saggiatore
di Alberto Mondadori
Editore

il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore

TEATRO