

V A L E N T I N A V A L E N T I N I

d o p o i l

T E A T R O

M O D E R N O

Impaginazione:
Ufficio Grafico Giancarlo Politi Editore

Stampato in Italia da:
Novastampa, Parma
luglio 1989

© Copyright 1989
Giancarlo Politi Editore
Via C. Farini 68, 20159 Milano

Flash Art
BOOKS

GIANCARLO POLITI EDITORE

U N A U T O R E C A P A R B I O

a Alfredo Evangelista Pirri

"Un autore di teatro le cui opere sono state rappresentate su tutti i grandi palcoscenici si era fatto un punto d'onore di non assistere a nessuna di queste rappresentazioni e per molti anni, mentre il suo successo cresceva di anno in anno, era riuscito a tener fede a questo principio (...).

Un giorno aveva fatto uno strappo a questo principio ed era partito per Düsseldorf, dove nel teatro locale, che allora passava per uno dei primi teatri del paese, il che logicamente non significava affatto che allora il teatro di Düsseldorf fosse effettivamente uno dei primi teatri della Germania, aveva assistito alla rappresentazione del suo ultimo lavoro, logicamente non alla prima, ma alla terza o alla quarta replica. Dopo aver visto quello che gli attori di Düsseldorf avevano fatto del suo testo, aveva presentato al competente tribunale di Düsseldorf una querela che ancor prima di essere discussa in aula lo portò dritto nel famoso manicomio di Bethel situato vicino a Bielefeld. Aveva citato in giudizio il direttore del teatro di Düsseldorf chiedendo la restituzione del suo lavoro, il che significava niente di meno che egli pretendeva che tutti coloro i quali avevano partecipato in qualsiasi modo allo spettacolo dovevano riconsegnare e restituire tutto ciò che li aveva messi anche solo minimamente in rapporto col suo testo. Naturalmente aveva chiesto altresì che i quasi cinquemila spettatori che nel frattempo avevano assistito al suo lavoro gli restituissero ciò che avevano visto" (Bernhard, 1978: 108).

LA TRADIZIONE DEL NUOVO

"L'evoluzione storica del rapporto di soggetto e oggetto ha reso problematica, con la forma drammatica, la tradizione stessa. Un'epoca per cui l'originalità è tutto, non conosce, al posto della tradizione, che la copia. Perché un nuovo stile ridiventi possibile bisognerebbe quindi risolvere, non solo la crisi della forma drammatica, ma anche quella della tradizione come tale" (Szondi, 1956:136).

Il teatro contemporaneo, oltrepassata la stagione della Performance Art, con le relative poetiche dell'effimero e dell'opera come flusso creativo in tempo reale, aspira all'organicità e alla compiutezza. Questa istanza non può essere interpretata esclusivamente come richiamo all'ordine, se mai come processo di integrazione della "tradizione del nuovo", iniziata con le Avanguardie Storiche. E' come se, sul finire del Novecento, dovessero conformarsi in un disegno definito e netto quei nuovi paradigmi che sono venuti a costituire il corpo di una nuova scienza del teatro.

Disegnare la mappa della tradizione del nuovo, evidenziando le sue linee portanti – che tracciano un itinerario discontinuo nel continuum storico fra le Avanguardie Storiche e le neo-avanguardie – è un'operazione storiografica

e teorica complessa che pone molte domande: si è in teatro consolidata una tradizione del nuovo e in quali forme si manifesta? Richiamarsi ad essa significa porsi al di fuori da quei teatri che non ritrovano le proprie matrici poetiche nell'avanguardia, che non hanno alimentato il nuovo perché impegnati a conservare l'eredità dell'opera di modernizzazione del teatro avvenuta con l'avvento della regia. In questo studio prendiamo due direttrici principali, che costituiscono due "cominciamenti", distanziati nel tempo l'uno dall'altro, ma che ambedue hanno innescato un processo di azzeramento e reinvenzione dell'istituzione teatro, le Avanguardie Storiche e le neo-avanguardie: possiamo ipotizzare che la prima abbia prefigurato e progettato il teatro che poi si è di fatto praticato nei laboratori delle neo-avanguardie? Una tale relazione non sarebbe di causa ed effetto, quanto di originarietà, di caratteri ereditari che si sono sviluppati, assumendo forme diverse e specifiche. Per comprendere i tratti della persistenza della tradizione del nuovo, bisogna tener conto che la rottura epistemologica del concetto di continuità e linearità spazio-temporale ha portato ciascun teatro a formarsi una propria "cultura d'adozione", scegliendo in un repertorio di tradizioni molto più vasto di quello tramandato per memoria orale e trasmesso per eredità familiare. Formarsi una tradizione elettiva, implica infatti da parte dell'autore-attore di teatro, un atto di scelta,

frequentare un universo poetico con il quale acquisisce sempre maggiore familiarità, non ereditato. La tradizione del nuovo teatro è fatta di *memoria poetica* che l'autore coltiva nei confronti di una particolare visione del mondo espressa in determinati contesti artistici e culturali, una memoria poetica che passa attraverso il corpo dell'attore, e quindi intimamente assimilata e trasformata.

La generazione teatrale della metà degli anni 70 ha coltivato una memoria poetica che non privilegia particolarmente la cultura e le tradizioni del teatro, quanto ha attinto a fonti visuali – la storia dell'arte e la storia del cinema – alla musica jazz e rock, alla letteratura e alla poesia, all'antropologia e alla psicoanalisi. Questo è un altro fattore che fa sì che la tradizione del nuovo teatro sia priva di una specifica tradizione teatrale, perché ha deliberatamente cercato il teatro fuori dal teatro, separandosi dalle sue istituzioni ufficiali per vagare in lungo e in largo oltre i suoi limiti, cercando modi e strategie per dimenticarlo, liberarsi dai condizionamenti del già acquisito, ignorando strategicamente tutto ciò che non apparteneva al proprio mondo.

Il problema del teatro astratto

Si potrebbe raccontare la storia del teatro dei primi del Novecento come una storia di disastri generosi alimentati da una sorta di odio-amore nei confronti del palcoscenico.

Spettacoli sperimentali, come *Le cocu magnifique* (Il magnifico cornuto) di Vsevolod Mejerchol'd, *l'Hamlet* di Gordon Craig, rappresentano dei prototipi esemplari sui quali si sono concentrati gli sforzi di anni di lavoro dei loro creatori e che nella maggior parte dei casi hanno lasciato delle insoddisfazioni enormi. Non diversamente l'esperienza di Antonin Artaud, la cui speculazione investiva i fondamenti di una nuova scienza del teatro e del cinema, fuori dalle querelle ideologiche dell'avanguardia. I suoi testi, i progetti di messe in scena e gli scenari cinematografici costituiscono, più che gli spettacoli e i film effettivamente realizzati, la sua vera attività creativa.

Il teatro delle Avanguardie Storiche si è alimentato di progetti che, quando hanno tentato di realizzarsi, sono falliti clamorosamente. Il programma dei riformatori del teatro ai primi del Novecento intendeva reinventare radicalmente la relazione fra ciascun elemento della scena: concepiva lo spettacolo come una macchina del movimento, il che significava progettare un luogo scenico dinamico e plasmabile, immaginare un evento capace di integrare il soggettivo e l'oggettivo, l'individuale – l'attore vivo sul palcoscenico – e il generale – il contesto storico sociale. Elidere i nessi fra fabula e intreccio, fra azioni e personaggi, raffigurare la vita spirituale, onirica, psichica, quel mondo interiore segreto e vitale che chiedeva di essere ascoltato ed espresso; manife-

stare la trascendenza dell'idea in una pura composizione di forme geometriche e ritmi plastici, è stato il modo in cui il teatro si è avvicinato al problema dell'"astrazione".

I caratteri fecondi che hanno decisamente contribuito a archiviare la tradizione del naturalismo e a portare nel teatro l'istanza dell'astrazione, si ritrovano nell'idea di un attore organico, animato dal ritmo della musica e protagonista della scena (Appia); un attore acrobatico, eccentrico, regolato come un congegno meccanico (Mejerchol'd); un attore soffio, che vibra con il respiro, esploratore di una scienza del corpo attraverso cui trascendere la scena materiale (Artaud). L'attore di questo teatro antinaturalistico bisognava di abilità fuori dalle norme convenzionali, per sillabare le parole, congelare il gesto, plasmare il corpo secondo rigorose geometrie, assorbire il ritmo della musica, disegnare delle coreografie astratte. L'istanza di dematerializzare la parola nel puro soffio, per ricollegarsi al linguaggio originario precedente i simboli sonori, trovava il suo corrispettivo nelle contemporanee ricerche di Kandinsky e di Malevich in pittura: liberarsi "dal bello corporeo", dall'immagine: *indicibile e irrepresentabile*, suoni puri e immagini pure erano le loro mete. Questo complesso progetto, all'inizio, ha dovuto fronteggiare le forze contrapposte dell'establishment del realismo; ne è scaturito un contrasto che ha caratterizzato l'opposizione dei giovani contro

i padri, dell'innovazione contro la tradizione (Lugné-Poe contro Antoine, Mejerchol'd contro Stanislavskij). Ma passata la prima fase, già verso gli anni 30, nel pieno dell'affermarsi dell'arte d'avanguardia, si tende a superare il conflitto, "la plastica tragica", prodotta dal "disequilibrio fra universale e individuale" (Mondrian). Per Artaud non c'è opposizione fra corpo e spirito, astratto e concreto, l'astrazione è: "Costringere i concetti spirituali a passare, per essere percepiti, attraverso gli intrecci fibrosi della materia" (Artioli e Bartoli, 1978: 165), dove la parola è corpo diafano. Il suo ideale era un'arte *vera*, né astratta né realista.

In effetti, la categoria di realismo, è messa in crisi da espressionisti, futuristi, astrattisti agli inizi del secolo in nome di un realismo più autentico, di una penetrazione più intima della realtà. L'arte moderna era chiamata a rappresentare una nuova realtà, un'immagine del mondo che si manifestava realisticamente informe e caotica. Da qui la necessità di deformare i canoni artistici tradizionali: modificare il modo abituale – naturalistico – di percezione e raffigurazione del mondo, diventava necessario per più verisimilmente avvicinarsi alla nuova realtà (Jakobson, 1921). Conservare la tradizione artistica del realismo significava invece restare fedeli ai modi convenzionali e riconoscibili di rappresentazione della realtà. Le due istanze si scontravano entrambi in nome del realismo, perché entram-

be pretendevano di rendere “meglio visibile” un oggetto, il che significava più reale.

Il conflitto fra astratto e figurato si è ripresentato con il teatro delle neo-avanguardie, nei termini di un’opposizione fra ordine e disordine che ci riporta, secondo Gadamer, alla classica categoria di *mimesis*, alla sua essenza, che sarebbe rappresentazione dell’ordine, ovvero dispiegare nell’opera un’energia spirituale ordinatrice “che chiamiamo kosmos” (cfr. Gadamer, 1966: 97). La *mimesis* esprimerebbe un’istanza di rappresentazione volta a rendere familiare il mondo, a riconoscerlo e a riconoscersi in esso. Il problema al quale l’astrazione delle Avanguardie Storiche aveva cercato soluzione, era quello di fare dell’opera un fenomeno spirituale e universale, superando la frammentata molteplicità del reale, di restituire all’arte la sua funzione di esperienza condivisa da una comunità. Il principio defigurante dell’arte astratta denunciava l’avvenuta perdita di consensualità intorno ai fenomeni estetici e contemporaneamente esprimeva l’istanza di ricercare nuove essenze universali fuori dalla fantasmagoria delle immagini. In questo senso l’arte astratta non rinunciava affatto al suo compito di rappresentare un ordine del mondo, solo che si trattava di un ordine non conosciuto già, da scoprire sotto la pelle del visibile, attraverso un processo di frantumazione delle forme, per cogliere l’oggetto nella sua elementarietà e durezza.

L’arte che ha rifiutato di somigliare alla natura e all’umano – l’arte astratta – secondo il pensiero del teologo ortodosso Evdokimov, ha pagato come prezzo la caduta nell’indecifrabile, che è l’aprirsi all’opera di illimitate possibilità di senso, che non portano però a nessuna destinazione: “L’esistenza ultramoderna non conosce né l’avvenimento, né l’accrescimento dell’essere, né la successione progressiva degli avvenimenti, ma nasconde una coesistenza di rotture, di frantumi che si ricoprono l’un l’altro senza legame né seguito ordinato” (Evdokimov, 1972: 94).

Le neo-avanguardie hanno portato fino in fondo il processo di scardinamento delle forme rappresentative: l’immissione dell’extrartistico, dell’oggetto reale nella pratica artistica ha accentuato gli elementi di eterogeneità e disparezza, e quindi la difficoltà di consensualità su una esperienza estetica, scardinando radicalmente le frontiere fra sfera dell’arte e sfera della realtà, portando verso un’estetica dell’impenetrabile. I suoi tratti – indecidibilità, virtualità, condizionale – fanno parte a pieno titolo dell’immagine del mondo e dell’arte del Novecento, sono diventati figure di famiglia con le quali bisogna abituarsi a convivere, imparando a modellizzare il disordine del mondo, come sta sperimentando proficuamente il pensiero scientifico.

Gli spettacoli di Robert Wilson esprimono la consapevolezza della complessità inafferrabile dei fenomeni, sono

“la percezione di un eterno incomprensibile”. L'impenetrabilità di cui parla Richard Foreman (1970) discende dal modo con cui Wilson guarda il mondo: con “profondità e santità”, come qualcosa di imperscrutabile all'uomo. La qualità non mimetica del suo teatro sta nel fatto che non rispecchia, ma architetta con procedimenti costruttivi nuovi il disordine della realtà.

L'utopia di un teatro progettato e immaginato dalle Avanguardie Storiche, in Wilson è diventato sperimentazione della macchina teatrale e pratica sperimentale: “E' il sogno di quelli che noi fummo, l'avvenire che noi predicevamo”, scrive Louis Aragon nella lettera a André Breton, precisando che in quanto sogno e predizione, profezia, non è ripetizione: “Lo spettacolo di Bob Wilson che ci arriva dallo Iowa non è affatto del Surrealismo, come la gente trova comodo dire, ma è ciò che noi altri, che abbiamo dato la nascita al Surrealismo, abbiamo sognato che sorgesse dopo di noi, aldilà di noi, e immagino l'esaltazione che avresti mostrato quasi ogni istante di questo capolavoro della sorpresa, in cui l'arte dell'uomo supera a ogni respiro del silenzio l'arte supposta del creatore” (Aragon, 1971: 57).

Il teatro delle neo-avanguardie ha portato a compimento la progettualità delle Avanguardie Storiche, il che vuol dire che l'ha anche esaurita, nel senso che l'astrazione è stata

assimilata come dispositivo testuale, un modo costruttivo di disintegrazione della forma rappresentativa mimetica che si è incontrata bene con la nuova istanza di concretezza, intesa come presentificazione (Body Art e Performance Art), letteralità (Arte Concettuale), rifiuto del piano simbolico e interpretativo.

L'opera di costruzione di un teatro astratto è avvenuta negli anni 70 azzerando tutti gli elementi della scena, a partire dal racconto drammatico e dall'interpretazione psicologica dei caratteri, in una parola, dallo spettacolo come concatenazione di azioni volte a un esito, come rappresentazione ordinata del reale. La scena teatrale diventa astratta, “ammutolisce” – recuperando in questo contesto una quanto mai pertinente espressione usata da Gadamer per qualificare il mutismo eloquente della pittura moderna (cfr. Gadamer, 1965) – nel momento in cui rinuncia ad utilizzare il testo letterario come dispositivo ordinatore dello spettacolo e a disporsi secondo un ordine prospettico-lineare, garantito dal testo preesistente. Il principio di astrazione è defigurante, pratica la scissione fra i singoli testi parziali dello spettacolo, trattandoli autonomamente, il testo verbale separatamente dalle azioni degli attori e queste indipendenti dalle dinamiche plastico-visuali dello spazio scenico. Mentre nel dramma realista quello che conta sono i dialoghi, i nodi della fiction drammatica e il loro scioglimento, nella dram-

maturgia astratta l'attenzione è portata agli elementi strutturali e formali: il piano iconografico, gestuale, spaziale, sonoro, ciascuno fa sistema a sé.

L'operazione di modellizzazione del teatro in senso astratto è stata portata avanti, nel decennio passato, dall'immagine e dalla musica, che hanno soppiantato l'egemonia del racconto letterario e portato un ordine compositivo basato sulla compartimentazione della scena in quadri e su una scansione temporale (*montaggio*) regolata da nuovi rapporti sintattici fra le parti, secondo i principi di addizionalità, permutabilità, serialità. Il principio di permutabilità ha favorito lo scambio di proprietà fra il corpo vivo dell'attore e gli oggetti nello spazio scenico, fra il suono che si fa plastico e le immagini che invece si fluidificano. Si è verificata una inversione del rapporto figura-paesaggio, nel senso che gli oggetti si sono animati e la figura umana ha perso la capacità d'azione intersoggettiva.

Una nuova categoria estetica: la simulazione

Il teatro delle neo-avanguardie è antillusionistico non solo perché non imita la realtà ma la destruttura, anche perché porta sulla scena la "cosa vera" che tende a restituire concretezza e intensità all'esperienza estetica, depauperata dai processi di riproduzione e dalla perdita di sensibilità collettiva. Il grande realismo prefigurato da Kandinsky

sembra aver trovato accoglienza e compimento nell'arte contemporanea : "(...) e tende a defenestrare dal quadro l'esteriore elemento artistico e ad incarnare il contenuto dell'opera nella semplice (non artistica) riproduzione dell'oggetto colto nella sua elementarietà e durezza" (Kandinsky, 1967: 137).

L'esistente fa irruzione sulla scena così com'è, sia esso oggetto "quotidiano" o "artistico" né in funzione dimostrativa (Duchamp), né come magnificazione pop (Andy Warhol).

L'extrartisticità nel teatro degli anni 70 è data dal luogo scenico trovato, l'environment, che fornisce suggestioni e diventa paesaggio, ma anche dal flusso verbale non preparato degli attori in uno spettacolo di Robert Wilson (*Edison*, 1979); dall'azione del passante che si ferma davanti alla vetrina-teatro dello Squat Theater per guardare lo spettacolo che avviene all'interno e diventa a sua volta oggetto di contemplazione degli spettatori che stanno dentro; dai materiali autentici di Spalding Gray che parla del suicidio della madre attraverso la voce di lei registrata e le foto di famiglia, nello spettacolo *Rumstick Road* (regia di Elizabeth Le Compte, Wooster Group, 1978).

L'includere nell'opera elementi esistenti, prelevati e manipolati, non ha risparmiato il patrimonio culturale, le fonti colte, dalla letteratura alle arti visive, che subiscono un pro-

cesso di *naturalizzazione* nel momento in cui sono recuperati come materiali per appartenere a un nuovo contesto artistico, concorrere a definire l'opera di un altro autore. Quello che interessa è la loro "riconoscibilità", da una lato e contemporaneamente la loro "realtà", di cosa preesistente e quindi vera. Nell'appropriarsi di frammenti preesistenti, viene superato il piano della rappresentazione mimetica, privilegiando il modo della composizione formale, cosa che rende la nuova opera impenetrabile, nonostante sia composta con elementi identificabili. Dare un nuovo contesto a oggetti già esistenti è stato il percorso avviato dal primo ready-made di Duchamp che risale al 1914. Il montaggio, iniziato con i collage cubisti di Braque e Picasso, applicato ai fotomontaggi di Hearshfield, utilizzato da Evréinov, Merchol'd, Piscator, per comporre i giganteschi spettacoli di massa celebranti l'epopea della rivoluzione d'ottobre (*Vzjatje Zimnogo Dvorga, La Presa del Palazzo d'Inverno, 1920*), è stato utilizzato come dispositivo funzionale a spostare l'attenzione dal materiale usato al procedimento costruttivo, secondo le teorizzazioni parallele dei formalisti russi, oltre che ribadire il valore dell'artista-creatore che può trasformare in "opera" un oggetto trovato (cfr.p. 51 e segg.).

Con l'affermazione delle teorie semiotiche il procedimento di appropriazione di materiali extrartistici ha trovato

una legittimazione teorica: il reale, come l'arte, è un universo di segni equiparabili, sul piano scientifico. Gli artisti concettuali (ma anche i semiologi e gli antropologi), hanno cercato di scoprire le strutture minime comuni a diverse culture, discipline e linguaggi, allenandosi a comporre opere secondo moduli di semplice accostamento, iterazione e variazione. L'obiettivo era di eliminare la barriera fra artistico ed extrartistico, come fra arte e scienza, anzi il compito dell'artista, secondo le consegne di Jean Baudrillard, era di favorire il processo di assimilazione dell'arte all'"impero dei segni", decretare finita la sua separatezza, in nome di una sua assimilabilità alla dimensione estetica.

L'imponenza di un tale fenomeno nell'attuale contesto estetico – naturalizzare tutto il patrimonio della storia dell'arte, produrre degli equivalenti artificiali di fenomeni naturali – travalica l'ambito delle tendenze e richiede che si adottino nuove categorie epistemologiche. Quella di *simulazione*, usata sia in ambito scientifico che tecnologico, provvisoriamente può dimostrarsi pertinente a definire dei tratti relativi ai modi di produzione artistica contemporanea, nei quali i procedimenti tecnologici sono entrati a pieno titolo.

La citazione parodica è spia, sintomo e traccia di questo processo di sostituzione del già codificato al reale, di cui la simulazione sarebbe il compimento. La sua funzione sul

piano estetico sembra quella di un dispositivo integratore delle polarità dell'astratto e del concreto, dell'analogico e del digitale, storicamente mediando il procedimento di astrazione delle Avanguardie Storiche e l'istanza di concretezza delle neo-avanguardie. La produzione artistica contemporanea infatti è contrassegnata dai tratti, affatto oppositivi, dell'astrazione e della sensualità: la flagranza plastica dell'oggetto convive, in una stessa opera con l'immaterialità e la leggerezza (cfr. Valentini, I 1987: 176). Il processo di integrazione fra arte dello sguardo e della visione e arte del contatto e del corpo si è compiuto: il teatro attuale si produce a partire dalla caduta delle opposizioni fra immagine e oggetto, mentale e fisico, reale e virtuale. Fare teatro per la Società Raffaello Sanzio, corrisponde a creare dei processi in cui coincidono segno e cosa: "Qui le parole non risuonano soltanto, perché noi stessi ci tramutiamo in parole. Sono parole esistenti, che rappresentano un'esistenza in sé, la nostra. Non più mezzi tecnici, concetti puri, entità logiche che l'immaginazione crea incessantemente esaurendosi in tale creazione. Ogni parola è insieme il messaggero e il suo messaggio" (Società Raffaello Sanzio, 1986). L'estetica della simulazione si sostanzia di evidenze che sono concetti, mette in atto un processo di ipostatizzazione, attribuisce consistenza di realtà a un concetto astratto. L'unità e la coerenza della rappresentazione di uno spettacolo

come *La Camera Astratta* (progetto e realizzazione di Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti, 1987), si fonda sulla concordanza che accordiamo al principio di reversibilità dentro-fuori, corpo-immagine, pensiero-parola. Lo spettacolo mostra un processo di oggettivazione totale: le parole sono pesanti e scivolano come i corpi degli attori, il pensiero ha una sua voce udibile.

La simulazione è una figura liminale della drammaturgia della sparizione dell'arte, perché in essa reale e immaginario coesistono; oltrepassa le polarità di naturale e artificiale, astratto e concreto, vero e falso: "(...) Nella simulazione c'è tutto un iperreale prodotto di sintesi che s'irraggia da modelli combinatori in un iperspazio senza atmosfera" (Baudrillard, 1978). L'iperreale è il reale in miniatura, quello creato dai simulacri, il "reale che risorge per via artificiale nel sistema di segni" (ibidem). Da qui la funzione dell'arte contemporanea che si preoccupa di ricostruire e mettere in salvo frammenti di realtà, di museificare le forme esistenti, in modo che siano votate alla persistenza, come di ricreare realtà non più esistenti già scomparse.

Il teatro contemporaneo crea sia dei "prototipi" (gli spettacoli) che le pratiche e i procedimenti tecnologici per costruirli: uno spettacolo è un modello artificiale creato in laboratori specializzati secondo particolari tecnologie, capace però di porsi come equivalente di fenomeni reali, di

creare una nuova realtà che è oltre la distinzione natura-cultura, arte-vita. Sia l'esistere dell'attore fuori dallo spazio recintato del teatro, che il suo esistere in scena, fanno parte di un unico spazio artificiale e naturale, costruito con tecniche di simulazione per dare forma a stati e fenomeni non più esistenti o mai esistiti.

L'effetto di simulazione è anche più efficace dell'effetto di realtà, perchè manda uno stimolo percettivamente rinforzato. La simulazione cancella le differenze fra dal vivo e riprodotto: l'arte che "recupera" l'esistente e l'arte che "inventa" nuovi mondi usano gli stessi segni, le identiche tecnologie: è una rappresentazione che non rende presenti gli oggetti assenti, ma pone in essere oggetti inesistenti, non presenti, non posti dinanzi, bensì calcolati matematicamente, disponibili, memorizzati, compresenti.

La simulazione è il dispositivo codificatore dominante l'esperienza estetica attuale, l'insieme dell'arte e della cultura che conforma sia la vita quotidiana che la sfera artistica, è il percorso al quale è arrivato il procedimento di astrazione nel suo incontrarsi con le istanze espresse dalle varie tendenze dell'arte delle neo-avanguardie.

La descrizione di questa nuova categoria che è emersa in quest'ultimo decennio è ancora da fare: rilevare come funziona il suo dispositivo e i tratti con cui si manifesta nei vari ambiti artistici.

LA DRAMMATURGIA DELLO SPETTACOLO

"Un autore il quale ha scritto un unico lavoro teatrale che non doveva essere messo in scena se non un'unica volta in quello che a suo giudizio era il miglior teatro del mondo e soltanto da colui che, sempre a suo giudizio, era il miglior regista del mondo, si era appostato, già prima che si alzasse il sipario per la première, nel punto della galleria più adatto alla bisogna ma assolutamente invisibile al pubblico, e aveva puntato la sua mitragliatrice, espressamente fabbricata a questo scopo dalla casa svizzera Vetterli, e dopo che si era alzato il sipario aveva sparato un colpo immancabilmente mortale in testa a quello spettatore che a suo giudizio rideva nel momento sbagliato" (Bernhard, 1978).

Ai primi del Novecento la figura del letterato, chiamato in causa per nobilitare il teatro come arte, diventò sempre più importante e con esso il testo, contro le libertà dell'attore-mattatore, dominatore assoluto, fino ad allora, dell'intero sistema produttivo del teatro. La letteratura drammatica, assumendo il ruolo di dispositivo codificatore dello spettacolo, ha trovato una mediazione nella regia e nel procedimento della "messa in scena", divenuto un vero e proprio modo produttivo, ovvero un insieme di convenzioni regolatrici di tutto l'apparato teatrale, quale ancora oggi

sono trasmesse nelle scuole di arte drammatica e praticate nei teatri maggiori.

La tradizione del nuovo, a partire dalle Avanguardie Storiche, si è caratterizzata per il suo rifiuto di subordinare lo spettacolo al testo drammatico. E' a questa tradizione che si sono riallacciate le neo-avanguardie, facendo dello spettacolo la realtà del teatro, immettendolo in una proficua rete di scambi intertestuali con le arti visive, la danza, il cinema, la musica.

La messa in scena di un testo drammatico pone il problema della sua "transcodificazione": come convertire le istruzioni verbali in altre e differenti materie espressive, come passare dal linguaggio letterario a quello pluricodico dello spettacolo? Che l'operazione sia praticamente impossibile è comprovata pragmaticamente dai suoi esiti: raramente un autore di un testo drammatico si è dichiarato soddisfatto della messa in scena del medesimo, valga l'apologo raccontato da Thomas Bernhard, dell'autore che uccide tutti gli spettatori che assistevano alla messa in scena di un suo dramma. Il teatro contemporaneo ha accantonato infatti la pretesa di transcodificare un testo verbale in un testo spettacolare e si prende la libertà di trattare il testo preesistente come un "materiale" da comporre con gli elementi spaziali e plastici, senza nulla compromettere della autosignificatività del testo letterario fuori da quel contesto. Ciò significa

innanzitutto che lo spettacolo non porta a compimento nessun "destino" inscritto nel testo drammatico e che questo non aspetta compimento dallo spettacolo. Se il senso è nel testo letterario, non c'è bisogno di affidare allo spettacolo il compito di attualizzare le sue istruzioni nella direzione preordinata dalle didascalie. "Non è possibile realizzare l'opera secondo la visione dell'autore", sostiene Richard Schechner, "il lavoro di produzione consiste nel risceneggiare l'opera, non come l'autore avrebbe potuto immaginarla, ma come le circostanze del momento la rileggono" (Schechner, 1973: 86).

Gli studiosi che nello scorso decennio si sono accinti all'impresa di fondare una scienza del teatro – la semiotica – hanno tentato di identificare la natura del rapporto fra testo letterario e spettacolo. Il merito degli studi di Jansen (1978), Ruffini (1978), Serpieri (1977), De Marinis (1982) e molti altri, è stato quello di aver portato l'attenzione sulla polarità testo – immutabile, persistente, tramandabile – e spettacolo – evento unico e irripetibile –, invitando a riconsiderare la categoria di "testo", non più applicabile soltanto in riferimento al testo letterario, ma altrettanto legittimamente riferibile alle altre materie espressive di cui si compone lo spettacolo teatrale.

In questa opera di revisione epistemologica si sono trovati in opposizione due differenti punti di vista: quello di

parte letteraria che sosteneva la dominanza del testo drammatico – che conterrebbe virtualmente lo spettacolo – e quello di parte teatrale che, viceversa, sosteneva la sua subalternità nei confronti dello spettacolo. Le teorie dei “drammaturgisti” si fondano sul riconoscimento della specificità del linguaggio drammatico che considerano fonte primaria dell’evento teatrale, “fabula agenda”, nei cui confronti lo spettacolo si pone come “fabula acta” (Serpieri, 1977): affinché l’attualizzazione sia possibile è necessario che il testo drammatico sia condizionato da convenzioni sceniche (intonazione, mimica, gesti, movimenti di scena) inscritte nel testo attraverso le didascalie. In una posizione di equidistanza da “drammaturgisti” e “spettacolisti” si pone Pagnini (1980) nel rifiutare l’idea che il testo drammatico sia una invariante rispetto allo spettacolo e nel porre come oggetto d’analisi la “rappresentazione scenica”, unica e globale manifestazione teatrale. Ciononostante lo studioso ripropone una sorta di dualità quando attribuisce all’operazione di transcodificazione solo alcune delle possibilità di attualizzazione del testo, recuperando una disparità fra testo e spettacolo, l’uno infinito e l’altro finito, il primo inteso come “struttura profonda” che in qualche modo influenza la costruzione dello spettacolo, anche se non la istruisce. Posizione opposta e simmetrica è quella di Ruffini (1978) e De Marinis (1981) di considerare il testo verbale

destinato a dissolversi insieme agli altri testi parziali, *testo di scena*, che non sopravvive allo spettacolo. Lo studio di Ruffini rivendica l’autonomia e la primarietà dello spettacolo, nei cui confronti il testo verbale è ridotto al rango di “copione”, che può anche manifestarsi come didascalia, descrizione condensata, contrassegno metatestuale del genere drammatico. Il destino del copione è quello di annullarsi, “ritestualizzarsi” nella dinamica delle interferenze dei singoli testi che entrano nella composizione dello spettacolo. Ruffini propone il concetto di *riscrittura*, procedimento mediante il quale il regista compone un proprio testo, che è lo spettacolo, in cui si rifondono tutti i testi preesistenti; nega un rapporto di dipendenza causale fra testo letterario e spettacolo; afferma un modello unitario e autonomo, lo spettacolo; fa emergere come legittimo alter ego dello scrittore il “riscrittore”, colui che è l’unico vero autore dell’opera. In un testo del 1980, Keir Elam sostiene la reciproca autonomia fra testo drammatico e spettacolo: non è vero, scrive Elam, che un testo scritto preceda ogni performance, anche se la potenzialità scenica è il suo movente. In effetti il rapporto fra teatro e dramma è di tipo intertestuale, ma testo drammatico e testo spettacolare appartengono a campi di ricerca semiotici diversi fra i quali è complesso elaborare un progetto unitario.

In uno studio più recente, Ruffini (1985) procede a una

revisione dei termini della questione affrontata dalla semiotica del teatro: la colpa dei semiotici degli anni 70 è stata quella di aver assimilato i segni della scena a quelli del testo, stabilendo un rapporto di equivalenza. Il contrasto fra “drammaturgisti” e “spettacolisti” era inevitabile, date queste premesse, perché ugualmente fondate le ragioni degli uni e degli altri, nel sostenere i primi l’inferiorità della scena nei confronti dell’organizzazione narrativa (che ha come modello quella letteraria), i secondi l’inferiorità del testo (letterario) nei confronti della composizione degli elementi dello spettacolo. Nel saggio in esame Ruffini propone di utilizzare il concetto di *drammaturgia dello spettacolo* come categoria unificante della realtà dell’evento teatrale, pur distinguendo la letteratura drammatica dal teatro: “Si può dunque affermare, non metaforicamente, che esiste una *drammaturgia del testo* e una *drammaturgia (di tutte le componenti) della scena*. E che esiste una drammaturgia complessiva, *drammaturgia dello spettacolo* potremmo denominarla, in cui ad intrecciarsi sono sia le azioni del testo sia quelle della scena” (ibidem: 27). Si recupera, così e si traspone nella nozione di drammaturgia – un termine che è stato sinonimo finora di letteratura drammatica – quella di drama e di testo, inteso il primo come azione *ed ergon* (energia), il secondo come tessitura (Barba, cit. in Ruffini, 1985). Testo e drammaturgia nel teatro contempo-

raneo si riferiscono dunque a una tessitura di azioni sceniche – siano esse prodotte da attori, oggetti, luci, suoni, immagini – messe in moto dall’energia e che mettono in moto energia.

C’è inoltre da aggiungere che, la semiotica del teatro, assumendo come modello una categoria di dramma determinata storicamente, ha ignorato sia la drammaturgia letteraria contemporanea che quella dello spettacolo; quest’ultima non stabilisce più relazioni fisse fra i singoli testi, mentre i semiotici del teatro hanno considerato esclusivamente il testo letterario nel ruolo di dispositivo codificatore dominante dello spettacolo.

La difesa della dominanza del testo si spiega come la difesa dell’organizzazione narrativa e delle convenzioni drammatiche di sviluppo consequenziale delle azioni dei personaggi e dei dialoghi. Sul lato opposto, si difende la libertà di comporre segni eterogenei secondo una coerenza costruttiva interna che si scopre durante il processo di produzione dello spettacolo e non secondo un disegno già tracciato dal testo.

Autonomia e specificità del “genere drammatico”

Nel teatro contemporaneo, fra testo letterario e spettacolo non c’è più conflittualità: la tendenza recente, sia sul piano teorico che artistico, è di considerare la drammaturgia

letteraria e quella dello spettacolo nella loro reciproca autonomia.

Gli sviluppi recenti di quel repertorio di testi letterari che finora ha formato il "genere drammatico", conferma questa tesi. Sono caduti infatti i presupposti di una sua specificità, perché i testi scritti per il teatro, pongono essi stessi le condizioni "letterarie" della loro autonomia nei confronti della scena.

Agli inizi del secolo, il testo ha subito una perdita degli elementi drammatici (dialogo, interazione fra i personaggi, funzionalizzazione delle azioni in ordine a un loro svolgimento unitario) a favore di quelli epici (il monologo, l'io narrante, il passato come tempo del ricordo che supera i limiti dell'azione presente, etc.). L'epicizzazione, ha significato innanzitutto trattare liberamente spazio e tempo, liberarli dal presente dell'azione scenica e disancorarli dalla successione temporale e logica delle azioni, ovvero narrativizzare il testo drammatico.

Finora gli studiosi che si sono interrogati sulla specificità del testo drammatico, hanno confrontato e contrapposto *drammatico* e *diegetico*. I tratti pertinenti del testo drammatico sono stati individuati: nel contesto pragmatico di riferimento; nell'abbondanza di deittici (gli indicatori di spazio e tempo del discorso in situazione), nell'uso del tempo presente dell'occorrenza teatrale; nel rapporto intrasce-

nico fra gli attori ed extrascenico fra l'attore e lo spettatore; nell'interrelazione fra atti di enunciazione e dinamica dell'azione; nel dialogo legato ai personaggi.

L'opposizione fra genere drammatico e genere narrativo è equivalente a quella fra *mimesis* e *diegesis*, secondo la *Poetica* di Aristotele, alla differenza fra una rappresentazione diretta e una indiretta. Genette (1969), nel suo studio sul racconto, rifiuta una siffatta contrapposizione e mette sullo stesso piano *mimesis* e *diegesis*: tutto è racconto, che può essere tanto di rappresentazione di azioni e avvenimenti (narrazione), che di personaggi e oggetti (descrizione): "C'è da osservare che tutte le differenze che separano descrizione e narrazione sono differenze di contenuto, che non hanno, propriamente parlando, esistenza semiologica: la narrazione s'interessa d'azioni o d'eventi considerati come puri processi, e perciò pone l'accento sull'aspetto temporale e drammatico del racconto; la descrizione, invece, indugiando su certi oggetti e certi esseri colti nella loro simultaneità, e anzi, considerando i processi stessi come spettacoli sembra sospendere il corso del tempo e contribuisce a dilatare il racconto nello spazio" (ibidem: 33). Il saggio di Genette verifica la caduta delle frontiere fra i generi letterari, fra dramma e racconto, fra poesia e diario, fra discorso e storia, prende atto cioè del compimento di un processo storico avviato agli inizi del secolo. L'opposizio-

ne fra dramma e racconto coincide con quella fra narrazione e descrizione: è possibile, si chiede Genette, costruire un racconto fatto di sole descrizioni?

La letteratura drammatica degli ultimi venti anni, da Samuel Beckett a Peter Handke, da Sam Shepard a Heiner Müller, da Harold Pinter a Spalding Gray, è il luogo dove con estrema evidenza si registra uno sconquassamento totale nei confronti del modello drammatico convenzionale, in quanto le coordinate che lo rendevano "specifico" e lo identificavano si sono dissolte: il dialogo è quasi sempre assente, e dove c'è è ridotto al suo simulacro, a una griglia che non sostiene nulla; le didascalie sono concepite come narrazioni condensate o come introduzione della voce dell'autore, che commenta il testo e lo accompagna. Nel vasto repertorio dei testi letterari, è difficile distinguere i tratti pertinenti del testo drammatico.

Uno degli ultimi drammi di Harold Pinter, *Betrayals* (1978, *Tradimenti*) si compone di nove scene allineate secondo una successione invertita per cui l'inizio del dramma coincide con la fine della storia e viceversa, utilizzando il procedimento del flashback. L'opera manifesta la dissoluzione strutturale della forma drammatica, proprio quando sembra mantenerne le sembianze (dialoghi, personaggi, plot) perché i fatti e i personaggi non agitano conflitti, non provocano tensioni, non scambiano un dialogo finalizzato

all'analisi di sé o allo svolgimento della storia, perché l'inizio e la fine sono interscambiabili, così come le battute dei personaggi, che è possibile distribuire differentemente.

Nell'analizzare *La funzione del linguaggio nell'Acte sans paroles I* di Samuel Beckett, Cesare Segre (1974), si pone il problema se il testo – che è tutto una didascalia – sia stato scritto in funzione della scena o sia autonomo da essa. L'assenza dell'elemento più caratteristico del genere drammatico, il dialogo, e la riduzione del testo a didascalia – qualcosa che è scritto perché sia eseguito in scena – farebbe pensare a un copione la cui destinazione unica è lo spettacolo. In realtà, cercare di rispondere all'interrogativo che Segre pone: "come è possibile che il testo sia destinato alla scena e nello stesso tempo soddisfi la lettura", apre prospettive interessanti. *Acte sans paroles I* (1957) è un testo letterario autosufficiente, modellizzato dalla scena teatrale che ha agito nei suoi confronti come dispositivo codificatore dominante. Beckett ha infatti spazializzato il contenuto concettuale del testo e ha stabilito una equipollenza fra testo (lettura) ed esecuzione della pièce (spettacolo), cosa che si evince dal fatto che c'è corrispondenza costante fra gesto e parola e fra azione e frase. Il testo letterario è codificato dal teatro, ma non nel senso di una sua destinazione alle scene, quanto nel senso di una sua compiutezza performativa che non attende attualizzazioni. E' proprio la

sovraabbondanza e l'esorbitanza della descrizione di gesti, suoni, movimenti che esautorano l'attore dall'eseguirli, manifestando un tratto significativo della perdita di specificità del genere drammatico: le didascalie sono descrizioni di azioni che nella loro successione svolgono un racconto e portano a una conclusione. Nel testo non c'è opposizione fra valori drammatici e valori descrittivi, anzi, in conseguenza della sua modellizzazione spaziale, l'elemento mentale, trova espressione oggettuale. *Acte sans paroles I* raggiunge, a livello di drammaturgia letteraria, risultati che solo di recente la drammaturgia dello spettacolo ha ottenuto, partendo da premesse analoghe: gestualizzare il pensiero, lavorare sull'equipollenza di parole e azioni, rendere il mentale visibile.

Con quest'opera si inaugura una fase in cui sarà il teatro a funzionare da codificatore nei confronti del testo letterario e non viceversa, la letteratura a dominare il teatro. Di per sé questo ribaltamento di ruoli non implica impoverimento né del teatro, né della letteratura, quanto un reciproco distanziamento in cui ciascuno reinventa e iscrive l'altro in sé.

La situazione che si presenta allo studioso che prenda in esame sia il racconto drammatico che narrativo, è quella dell'esaurimento della forma rappresentativa letteraria e del "suo ripiegarsi sul mormorio indefinito del proprio discor-

so". Infatti, nel romanzo, la tendenza è quella di "riassorbire il racconto nel discorso presente dello scrittore intento a scrivere", in quello che Michel Foucault chiama "il discorso legato all'atto di scrivere, contemporaneo al suo sviluppo e chiuso in esso" (cfr. Genette, cit.).

Due testi equivalenti

Il processo di destrutturazione a cui si è sottoposto il teatro nel periodo concettuale, ha operato per cercare le equivalenze fra linguaggio verbale e linguaggi della scena, a partire dal ruolo di intermediario assunto dal dispositivo spaziale, il vero dominatore della drammaturgia sia del testo letterario che dello spettacolo, a partire dagli anni 70.

La ricerca di autonomia del teatro dalla letteratura, in concomitanza con la perdita di specificità del "genere drammatico", si è manifestata, nella concreta pratica teatrale, non tanto come programmatico rifiuto né della parola, né della letteratura – che ha continuato a fornire alla scena, anche se in modo sotterraneo, temi e suggestioni poetiche – quanto come istanza di pareggiamento, attraverso l'individuazione di strutture minime comuni fra i diversi linguaggi della scena.

Acte sans paroles I aveva stabilito un'equivalenza fra frasi e azioni eliminando il parlato; invece *Selbstbeziehung* (1968, *Autodiffamazione*) di Peter Handke ha elimi-

nato sia l'attore che le sue azioni per lasciare solo la voce-parola, la cui origine concreta di emissione non è visibile. Handke individua il teatro come il luogo originario della parola, dove il dire si manifesta: l'avvento della voce è un evento e il teatro è il luogo elettivo dove si può sperimentare l'avventura del linguaggio verbale. La destinazione dei "pezzi vocali" è il luogo teatrale perché pongono in essere l'atto originario del linguaggio come oralità, in quanto richiedono un altro che ascolta e non un dialogo. L'opera stabilisce un rapporto extrascenico fra la voce dell'oratore invisibile e colui che si pone in ascolto; oltrepassa la finzione del dialogo fra i personaggi per interpellare direttamente lo spettatore la cui risposta, però non è dato attendere.

La caduta della distanza platea-palcoscenico, che nelle esperienze di teatro ambientale avviene fisicamente, ponendo uno accanto all'altro attore e spettatore, nella drammaturgia letteraria si dà come interlocuzione diretta dello spettatore, che non può celarsi nel buio della sala ad assistere all'evento, ma è chiamato da una Voce invisibile. Il teatro è il luogo del linguaggio, il linguaggio è il mondo, per cui il teatro è il luogo dove si manifesta il mondo, "non nella forma di immagini bensì nella forma delle parole". E che si tratti di un teatro fondato sulla lingua parlata, non su quella letteraria, è esplicitamente dichiarato: dire e ascolta-

re è un'esperienza originaria rispetto alla quale la scrittura interviene solo per fissare il detto. La frase con cui si chiude l'opera, infatti è: "Sono andato a teatro. Ho sentito questo pezzo. Ho pronunciato questo pezzo. Ho scritto".

Selbstbeziehung propone un teatro concettuale e analitico, antispettacolare, che vuole produrre esperienza, in cui le azioni sono atti di parola che portano impresse gli stadi della conoscenza del mondo attraverso il linguaggio, essendo esse stesse verbi di moto, di connessione e modali.

Autodiffamazione (1976), lo spettacolo realizzato da Simone Carella al Beat 72, è stato un approccio "simpatico" all'opera di Handke, una "scrittura equivalente". Anche nel caso di Carella, i contenuti personali – le dichiarazioni di trasgressioni che costituiscono la trama dei "pezzi vocali" di Handke – appartengono alla visione del mondo-teatro – dell'autore dello spettacolo. La pratica teatrale di Carella, autore e non regista-mediatore fra il testo e lo spettatore, è volta a costruire dei luoghi dove dar forma alla sua soggettività. Le equivalenze strutturali fra il testo di Handke e lo spettacolo, si ritrovano nell'aver annullato entrambi la divisione scena-platea per investire tutto lo spazio. Lo spettacolo di Carella accadeva sin dall'ingresso del teatro dove si proiettavano immagini del funerale dell'artista Pino Pascali: "Per entrare nel teatro si doveva attraversare il funerale, la morte, per entrare in un luogo che non rappresentava

che se stesso, la mia voglia di fare certe cose, e quindi una dichiarazione di intenti” (Carella, 1988). Il velo sul quale si proiettavano i filmati (oltre che del funerale di Pascali, immagini di Majakovskij, del musicista La Monte Young e una seduta di allenamento del danzatore Steve Paxton), impediva l’accesso alla platea, ostruita, mentre due file di sedie per gli spettatori e una sedia vuota, disegnata dalla luce, erano sistemate in uno spazio centrale. Gli attori, ridotti a voci invisibili emesse da amplificatori nel testo di Handke, erano esclusi anche dallo spettacolo di Carella, che giocava sulle luci, la musica, lo spazio e il tempo, elementi manipolabili e componibili molto più duttilmente dell’attore. Lo spettacolo di Carella denunciava la morte del teatro di rappresentazione mimetica con le sue convenzioni, e la sua rinascita come evento spaziale, sonoro, visuale, una dichiarazione di poetica che l’autore porterà avanti nei suoi successivi spettacoli. In *Morte Funesta* (Carella, 1979), il testo di Dario Bellezza, il cui tema era la morte del teatro, veniva riscritto sulle pareti di una stanza della Galleria d’Arte Moderna di Roma, con la tastiera di un calcolatore per le luci in modo che, battendo un tasto, si metteva in azione un fascio luminoso che sagomava la singola lettera. Non veniva in questo modo restituito il testo (anche se all’inizio i fonemi proiettati erano quelli del testo), perché la velocità di successione delle lettere era tale da vanificare

qualsiasi tentativo di lettura da parte dello spettatore. Del testo scritto si scopriva invece la fisicità, la consistenza plastica dei fonemi verbali trasformati in fonemi luminosi, che avvolgevano lo spettatore in una babele di segnali. L’operazione di Carella non consisteva nel mettere in scena un testo scritto, interpretandone il significato, ma nell’inscriverlo fisicamente nel luogo scenico e nel fare di questa iscrizione l’evento stesso. Sia il testo di Peter Handke che lo spettacolo di Simone Carella si offrivano come riflessioni sul teatro, in quanto ciascuno si poneva un’analoga domanda: cos’è il teatro e come può rinascere? Entrambi rispondevano con una personale professione di fede, dichiarando passioni e avversioni: lo scrittore vuole guardare in faccia, non visto il suo lettore, recuperare il rapporto diretto del racconto orale e ritrova tale possibilità nell’evento teatrale, a patto però che sia evento di parola e di ascolto. L’autore dello spettacolo, per ritrovare “l’originarietà” dell’evento, per fare dello spettacolo il luogo dove l’inerte si anima, deve mettere a morte le convenzioni e battere la strada delle equivalenze strutturali, cercare gli elementi minimi comuni fra i diversi linguaggi.

Da testo drammatico a materiale sonoro

La pratica teatrale degli anni 70 ha sperimentato una drammaturgia non dominata dal testo letterario, ma da altre

materie espressive che fanno parte dei codici spettacolari del teatro. Il testo drammatico da dispositivo codificatore si è ridotto a una componente, un testo fra altri testi parziali, precipitato al ruolo di semplice materia verbale dello spettacolo, e come tale ha assunto vari aspetti: narrazione didascalica, metatesto semplicemente pensato e non proferito, testo cifrato, fatto di linguaggio indecifrabile. Il teatro degli anni 70 ha eletto a soggetto l'*environment*, assumendolo come veicolo esso stesso dell'agire dell'artista nella performance; ha scomposto la scena in singole inquadrature, interrompendo lo svolgimento delle azioni come flusso continuo di eventi; ha spazializzato il tempo, lavorando fuori dai principi di durata, origine, fine.

L'inizio del viaggio verso la drammaturgia dello spettacolo è segnato da uno spettacolo silenzioso, *The Deafman Glance* (*Lo sguardo del sordo*, regia di Robert Wilson, elaborazione di R. Wilson e R. Andrews, 1971) uno spettacolo che veicola per immagini un pensiero affiorato attraverso un ascolto interiore. Come nella musica di John Cage è l'intervallo silenzioso fra un suono e un altro che rende possibile la percezione sonora, così in Wilson l'assenza di testo verbale e sonoro (essere privati dell'udito), magnifica gli altri sensi (la vista): "Lo spettacolo è quello di una guarigione, la nostra, dall'arte fossilizzata, dall'arte appresa, dall'arte dettata. Attinge a una scienza particolare, quel-

la delle probabilità (vorrei dire delle improbabilità). Ci guarisce, noi che stiamo nei palchi e in platea, dall'essere come tutti, dal non avere i doni divini del sordo, ci fa sordi tramite il silenzio (...)" (Aragon, 1971: 433).

Nel modo produttivo di Wilson il dispositivo codificatore è un *visual script*, una serie di immagini, disegni e schizzi messi in sequenza, come uno *story board* cinematografico. In *Edison* (Wilson, 1979) il testo verbale racconta una storia diversa da quello visivo e lo spettacolo si compone per giustapposizione di molteplici e differenti sistemi testuali combinati sul criterio della scissione anziché della reciproca integrazione. Il testo verbale non dice né ciò che si vede, né ciò che si fa in scena; le battute sono slegate dal personaggio e sono invece legate alla persona che le dice, nel senso che ogni attore crea un proprio racconto, che si aggiunge al testo verbale preparato e incluso nello script. Infatti il testo del personaggio, differito in play-back, è affiancato dal "parlato" della persona che fa quel determinato personaggio, quasi un dialogo interiore, fluido e variabile sera per sera, perché verbalizza ciò che l'attore sta pensando in quel momento. I testi verbali, quello previsto dall'autore – fissato e registrato – e quello affidato all'attore – fluido e a voce nuda – sono senza rapporto con la partitura delle azioni. La rottura del rapporto spazio-tempo, azione-narrazione, ha reso possibile concepire uno spettacolo in cui ope-

ra la scissione fra dire e pensare, vedere e sapere, persona e personaggio.

La pratica teatrale di Richard Foreman ha cercato l'equivalenza fra testi visuali, spaziali e verbali, interessata a rendere simili lo spazio scenico con quello letterario ed entrambi con i ritmi quotidiani (non a caso il suo maestro è Mekas, il teorizzatore dell'*expanded cinema*). Per Foreman lo spazio scenico non deve essere diverso dalla pagina, tant'è che con gli attori tenta di riportare sulla scena il procedimento di scrittura, di ritrovare la densità autografa del suo testo di partenza. La scrittura sulla pagina e la scrittura sulla scena sono per Foreman due espedienti equivalenti, sono entrambi funzionali a "guardarsi vivere", "un modo per segmentare la mia vita", per trattare di sé in terza persona (Foreman, 1977).

Il testo verbale, una volta liberato dal problema di dover trasportare l'azione scenica, ha potuto sperimentare rapporti differenti con gli altri testi dello spettacolo, alla pari e sullo stesso piano di possibilità combinatorie. La funzione drammaturgica è stata assunta di volta in volta dalla musica, dalle immagini, dallo spazio, ma non più per convenzione dal testo drammatico.

Un testo come *Tongues (Linguaggi, 1978)* di Sam Shepard e Joseph Chaikin, nasce codificato dal ritmo di strumenti a percussioni (suonare la batteria fa parte della psi-

cotecnica di Shepard scrittore), che crea in scena l'habitat dove vivono le diverse voci evocate dall'attore. Testo letterario e spettacolo sono entrambi modellizzati dalla partitura musicale. La produzione di Sam Shepard, scrittore affermato di testi per il teatro, attore e regista, sceneggiatore di film di successo, testimonia della ricca trama di interferenze che sono attive nella drammaturgia contemporanea: "Shepard ha unito la tradizione orale della poesia, alla tradizione drammatica, cancellando (momentaneamente) la differenza fra dramma (letteratura) e teatro (letteratura eseguita)" (Marranca, 1984).

Nel contempo, l'indifferenza verso il testo drammatico, nel decennio scorso, è stata pari alla rimozione della dimensione "narrativa", dal momento che nella costruzione dello spettacolo si privilegiava il linguaggio – verbale e non verbale – come significante. Le storie non trattano più vicende di personaggi, ma sono percorsi, attraversamenti, dove è lo spazio scenico stesso in azione, non qualcosa d'altro che lo spazio contiene e che si può raccontare.

Non più dispositivo ordinatore del racconto drammatico, il testo verbale si è trovato liberato dalla funzione di dover svolgere l'azione o portare a un chiarimento sui personaggi tramite il dialogo, per cui ha potuto assumere qualsiasi forma (voce narrante, voce fuori campo, voce pensiero), passando dal ruolo di testo letterario drammatico a

semplice materia verbale. I materiali verbali usati negli spettacoli sono stati sia testi preesistenti che scritti per l'occasione, in maggior parte testi poetici, in cui rilevante è il trattamento fonico, non l'informazione che contengono.

Per tutta la prima fase del lavoro teatrale de I Magazzini, il testo verbale ha funzionato come elemento del paesaggio dello spettacolo (sfondo, tono cromatico, particolare di una figura), come ordito sonoro: "Ne *La Donna stanca incontra il sole* (testo e regia degli attori, Il Carrozzone, 1972, oggi I Magazzini) c'era un testo lunghissimo che veniva pensato dalla Donna stanca e solamente alcune didascalie venivano poi effettivamente pronunciate. Negli altri spettacoli del primo periodo il testo era sempre una specie di narrazione didascalica fatta sotto forma di indicazione di paesaggio, esterna all'azione. Fino all'abolizione totale di qualsiasi testo verbale. I *Presagi del vampiro* (studi per ambienti, 1976), hanno un testo, ma non è un testo verbale. Più che un testo, quello sul taglio dei diamanti di *Rapporto Confidenziale* (1979), è una colonna sonora. Anche quello di *Crollo Nervoso* (1980) è un testo ma nello stesso tempo è una colonna sonora". In *Ebdomero* (1979) per la prima volta appare un testo... in inglese però, come lingua degli intermondi" (Tiezzi, 1987).

T E A T R O D ' A U T O R E

Nella Performance Art coincidevano in una sola persona i ruoli di autore, attore e regista e contemporaneamente si erano azzerate le specializzazioni nella tensione all'interscambiabilità dei ruoli e alla reinvenzione creativa delle differenti abilità tecniche. Al gruppo come autore collettivo, corrispondeva un modello produttivo basato sul *progetto* in quanto possibilità di controllo delle fasi di elaborazione ed esecuzione dell'opera che, nel contempo, acquistava una valenza di processo continuo di attività. Intorno all'idea dell'arte come progetto, ha lavorato una generazione di intellettuali (che si negavano come poeti, musicisti, scrittori, pittori, attori, etc.), attirata dall'ideale di trasformare i processi artistici in processi scientifici, secondo una prassi razionale che prendeva a modello il laboratorio sperimentale, basato sul procedimento dell'acquisizione di conoscenza per "prova ed errore" e di investimento sociale del proprio lavoro. L'opera era sottoposta ad analisi autoriflessiva perché si cercava di rinvenire nella difformità del reale elementi essenziali originari e comuni. Anche le differenti figure artistiche venivano omologate sulla base di un denomina-

tore comune: quello minimo di concepire un'idea ed eseguirla, al di là della mastery specifica di ciascuna arte, evidenziando in questo modo la componente filosofica-concettuale e critica connessa alle pratiche artistiche.

Contemporaneamente, l'artista – sia esso attore, regista o poeta – aspirava ad esprimersi nella pienezza del suo essere persona, al di là delle specificità professionali, riconoscendosi come *performer*, colui che può prestarsi ad eseguire qualsiasi azione, da quella più elementare a quella che richiede più abilità, liberandosi del peso delle tecniche settoriali: il personaggio, la dizione, la recitazione, etc. Ciascun componente del gruppo teatrale si considerava un artista che lavorava con il corpo e lo spazio, che partecipava a un lavoro d'insieme, ma a partire dalla sua individualità.

La figura e l'idea del performer, ha contribuito, dal canto suo, ad azzerare la divisione del lavoro e dei ruoli fra attore, regista, scenografo, per mettere tutti in un'analogia condizione, quella di creatori assoluti dello spettacolo. Fino agli inizi degli anni 80, infatti, la dizione e il ruolo di "regista" sono stati assorbiti dalla pratica di gruppo e recuperati solo di recente, nonostante nel frattempo siano intercorsi slittamenti rilevanti di funzioni.

Il ruolo di regista storicamente ha coinciso con la funzione di modernizzazione del teatro e di mediazione fra tutti gli elementi dello spettacolo; è servito a conciliare l'attore

con lo scrittore, il testo con la scena, a trovare un equilibrio per funzioni contrastanti. Il teatro contemporaneo è "d'autore" e non più di "regia", perché ha solo originali e non repliche, perché non si pone nei confronti di un testo letterario – qualora presente nello spettacolo e preesistente ad esso – in termini di interpretazione critica, ma di presentazione. La messa al bando della funzione tradizionale della regia corrisponde all'esaurimento della messa in scena come modo produttivo.

Heiner Müller, scrittore che spesso ha messo personalmente in scena i suoi testi, è convinto che la funzione del regista sia decorativa e parassitaria nei confronti dell'attore e dello scrittore, perché il suo compito, nella maggior parte dei casi, consisterebbe nel museificare il testo con un rivestimento vistosamente spettacolare. L'opposizione nei confronti del modo produttivo della regia è proceduto in parallelo con il rifiuto della dominanza del testo letterario nei confronti dello spettacolo, ma va anche letta come espressione di un più profondo contrasto fra immagine e parola, come reazione all'uso dell'immagine in funzione di ammorbidimento della parola.

La tesi di Schechner (1973, trad it.1985) in merito ai rapporti fra dramma, script, teatro e performance, è che il lavoro dell'avanguardia degli anni 70 si sia fondato sul principio della scissione fra dramma e script, sulla loro re-

ciroca indipendenza che ha provocato un processo di de-figurazione che ha portato verso un teatro astratto che né rappresenta il testo né si confronta con esso. Lo spettacolo contemporaneo è un'opera autografica e d'autore perché strutturata da uno script che è trasmesso oralmente ed è irriproducibile, in quanto interno al processo produttivo dello spettacolo. Infatti c'è una sostanziale differenza fra il procedimento della messinscena – il regista dà esecuzione alle istruzioni dello scrittore – e il modo di lavorare della drammaturgia dello spettacolo, che si basa sullo script, il lavoro con gli attori nello spazio scenico: “Dopo un certo tempo”, dice Wilson, “non sono più capace di lavorare da solo in uno spazio, non posso stare a lungo in una stanza a lavorare astrattamente, con i disegni (il visual script) – devo andare a farlo e vedere come e cosa è; solo questo mi dice cosa dovrò fare subito dopo. Non posso analizzare, devo uscire dalla stanza e stare con la gente che lo porterà in scena. In questo modo scrivo uno spettacolo, si crea con chi lo rappresenta” (Wilson, 1984: 103).

Carmelo Bene non “riferisce” il testo di Shakespeare, ma lo ri-scrive, reinventa completamente l'azione scenica, elimina i personaggi e inserisce brani presi da altri testi: “(...) Questo procedimento si oppone radicalmente all'ostinata drammaturgia dell'a priori che non intende comprendere una buona volta per tutte il concetto di *scrittura di*

scena, esaltante linguaggio teatrale nel suo farsi (avvicinarsi di suono-buio-luce-canto-silenzio-musica-voce-gesto-fonema-etc.(...))” (Bene, 1982: 24).

Il metodo di lavoro, diventato ormai classico, della drammaturgia dello spettacolo, è quello sperimentato da Jerzy Grotowski e da Eugenio Barba, da Robert Wilson e Pina Bausch: l'ossatura dello spettacolo è data dal lavoro che si fa con gli attori, dalle loro improvvisazioni che si sviluppano fino alla fase della selezione e del montaggio (messa in sequenza) dei singoli elementi. Grotowski racconta che per la realizzazione di *Akropolis* (Teatr Laboratorium, 1962-67), il testo (di L. Flaszen da Wynspiński), lasciato da parte fino al momento in cui non furono costruite le sequenze delle azioni, era stato memorizzato dagli attori fino al punto tale che avrebbero potuto ripeterlo meccanicamente, senza coloriture emotive. Questo metodo implica un lavorare separatamente su ciascun elemento dello spettacolo, a partire da una idea, da una forma totale, procedendo simultaneamente a penetrare sia nell'insieme della rappresentazione che nelle sue singole parti.

La figura dello scrittore, nel teatro contemporaneo è sempre più implicata con situazioni concrete di elaborazione dello spettacolo: dalla collaborazione con l'attore Joseph Chaikin, sono nati alcuni testi di Sam Shepard, fra cui *Tongues* (1978), una serie di frammenti affidati a una voce

solista e a un percussionista (lo stesso Shepard). Nel teatro d'autore il testo verbale viene fuori dall'interno del processo produttivo dello spettacolo, dopo aver attraversato una serie di passaggi, dall'oralità alla scrittura e viceversa. Jean-Claude Carrière, ha riscritto il testo del *Mahabharata* durante le prove a partire da un racconto orale. I testi per lo spettacolo *Cantos* (regia di Cesare Ronconi, Teatro Valdoca, 1988) elaborati da Mariangela Gualtieri nascono come un diario per immagini (la serie dei tappeti) e parole dove l'autrice ha impresso le sue meditazioni durante un viaggio in Africa.

Il "teatro d'autore" si accosta ad altri testi né per interpretarli né per attualizzarli, ma per una sorta di "memoria poetica", di risonanza interiore che provocano nell'attore, il quale riassume nell'identità dello scrittore quella delle sue opere. L'opera viene a coincidere con la persona dell'autore stesso che l'ha creata e dell'attore-autore che la fa rivivere in scena, in una mescolanza sincretica ed empatica dove immaginario, biografia e autobiografia, concorrono alla estetizzazione del vissuto soggettivo. Di conseguenza anche l'attore è liberato dal fare opera di mediazione fra sé, il testo e il personaggio, per essere colui che porta in sé "poeticamente", la memoria di quel testo e di quell'autore.

Forme e modi del teatro d'autore

Il teatro contemporaneo esprime senza ambiguità l'inaltuitività delle due forme maggiori, la tragedia e la commedia, sia la capacità dell'eroe di integrarsi alle norme sociali che la sua ribellione e l'estromissione dalla società con la sua successiva mitizzazione. In realtà non più attuale è il "genere drammatico" in sé: il dramma che si agita sulla scena è proprio quello "che non si può più fare".

Passando in rassegna un repertorio significativo di spettacoli e testi prodotti nell'ultimo decennio, ho individuato, fuori dai generi drammatici tradizionali, delle forme espressive e dei modi costruttivi ricorrenti.

La forma parodica

L'estetica attuale si preoccupa di conservare il mondo e di museificare le forme del reale, salvandole dal pericolo che, ridotte in immagine, immagazzinate nelle memorie dei computer, svaniscano; concepisce l'opera come un frammento riconoscibile estrapolato da una enciclopedia planetaria. La tendenza alla citazione negli anni 70, alla ricostruzione e al remake negli anni 80, esprime l'accomodamento dell'artista al mondo esistente e la sua rinuncia a crearne di nuovi (cfr. Valentini, 1988).

La riproducibilità parassita anche l'evento teatrale, producendo documenti che rendono possibile il remake, che è

espressione di una memoria fisicizzata che punta a colpire sensorialmente piuttosto che intellettualmente, che si appropria del fatto artistico-culturale e instaura con esso un rapporto familiare, che non bada più al rispetto filologico, quanto al fascino di resuscitare ciò che è scomparso. Ma, più che sul remake, il teatro ha una felice tradizione sull'arte dell'appropriazione parodica (cfr. Hutcheon, 1985). Negli anni 70, con l'assunto "l'opera sono io", il performer ha legittimato qualsiasi processo di appropriazione, estendendo vertiginosamente anche alla personalità dell'autore. L'imitazione parodica non investe più soltanto il testo letterario, ma anche la performance dell'attore e la composizione scenica. Da un'arte senza memoria, il teatro, come repertorio di spettacoli, sta passando a una forma di memoria che è resuscitazione dell'evento passato.

L'attore contemporaneo lavora sull'assimilazione di stili di recitazione e tecniche provenienti da altri media e da altre culture, studia la sua parte (espressioni, posizioni del corpo, gesti, trucco) in riferimento a modelli già codificati artisticamente, come i repertori iconografici e quelli filmici; imita atteggiamenti del corpo presi dai cantanti rock come dai divi del cinema. La sua recitazione vocale ha assunto un mimetismo insospettabile finora, capace di riprodurre la variegata tipologia dei parlanti, dagli speaker televisivi ai commentatori sportivi, e di rifare le voci delle persone con

le quali si ha un transfert.

La differenziazione più macroscopica che si rileva nel passaggio fra gli anni 70 e gli anni 80, riguarda l'atteggiamento dell'autore nei confronti della fonte di cui si è appropriato. Mentre nel decennio scorso la pratica della citazione, della manipolazione di opere preesistenti, era un'operazione da cannibale felice, negli anni 80, non appaga più. Emerge una tensione a voler creare un'opera che non si limiti a giocare con il meccanismo scompaginato di quella originale, ma sia nuova e integra, che nasca dalla vittoria sulle ombre del passato.

Questa istanza si manifesta più radicalmente nella drammaturgia letteraria contemporanea che soffre dell'impotenza di creare nuove opere, che si dibatte nel tentativo di voler far agire eroi, dialogare personaggi, ma è impedita dai fantasmi dei repertori drammatici forti del passato, frustrata dal concepire un dramma che abortisce nello sforzo di rivendicare la dissimiglianza da quello originario e preesistente. Il teatro, come tutta l'arte contemporanea, è oppresso dall'invadenza della tradizione che ostacola una igienica smemoratezza. Non a caso, le figure ricorrenti (nel *Mahabharata* di Brook e in altri spettacoli), sono i ciechi e i sordi, gli ignoranti e i ciechi psichici, coloro che hanno la facoltà di sottrarsi al clamore delle voci e delle immagini.

In una sceneggiatura di Pasolini, *Che cosa sono le nu-*

vole?, che Mariangela Gualtieri ha utilizzato come fonte per elaborare la drammaturgia di uno spettacolo del Teatro Valdoca, *Otello e le nuvole* (1987, regia di Cesare Ronconi), il personaggio inventato da Shakespeare esce dalla camicia di forza del suo tragico destino letterario e viene rimesso in libertà. Lo spettacolo situa la tragedia shakespeariana, in una zona fra il sonno e la veglia, come se fosse l'oggetto del sogno di un Pulcinella-Otello da cui il maestro – un personaggio inserito da Pasolini – tenta per tutto il tempo di svegliarlo, solleticandolo con un giunco. Il maestro vuole strappare Otello dalla sua non esistenza letteraria, dalla pagina, per farlo esistere come attore, persona fisica che parla e agisce realmente sulla scena. Lo spettacolo drammatizza il conflitto che nasce dal rapporto fra testo e scena, racconta l'avventura di un non-ancora-Otello che non riesce ad accettare la storia tragica che è chiamato a interpretare, che cioè non sa darsi ragione del suo sogno. Ecco perché chiede di continuo spiegazioni “al sor maestro” sulle azioni che il testo ha previsto per lui, che interroga la trama “per poterla deridere” e quindi liberarsene. La stratificazione delle fonti letterarie (Shakespeare e Pasolini) utilizzate dallo spettacolo, corrisponde al “desiderio di voler raccontare una storia e all'impossibilità di farlo”, dal momento che Otello si rifiuta di volgere la sua azione verso la tragedia, di farsi interprete di una storia già

scritta. La favola di Otello diventa un commento parodico all'opera originale che libera il personaggio dalle maglie del testo, in modo che un altro autore possa farlo agire, altrove, sulla scena. Ma una volta fatta saltare la trama originaria, ecco la difficoltà di tesserne un'altra, e la strada obbligata che il nuovo autore si trova davanti, è quella di provare tante possibilità diverse di “raccontarla”, (dal “cuntu” al cantastorie al monologo), non potendo fare altro che interrogarsi sul suo destino.

Effetto della pratica parodica è infatti la tendenza a trasformare lo spettacolo e il testo in un repertorio di modi di raccontare e di stili. *Hamletmaschine* di Heiner Müller (trad. it., 1988), passa dal monologo al dialogo, dal flusso di coscienza al racconto storico e al dramma epico, per l'indecisione del testo ad assumere la sua forma. Müller esprime l'incrinatura dello spazio di identità dello scrittore – come costruttore di personaggi e plot drammatici – dello spazio d'identità dell'attore che dovrebbe farsi interprete del personaggio di Amleto; del teatro, come luogo della coincidenza di pensiero e azione; l'impotenza desolata dell'intellettuale al quale manca il coraggio della rivolta, “sta troppo a lungo seduto a leggere”.

La realtà dell'opera è uno slittamento continuo da un piano di realtà a un altro, dal ricordo al sogno, alla confessione, in una sovrapposizione di identità e di travestimenti.

La serie di tentativi di far coincidere l'interprete con il personaggio, di arrivare all'identificazione, è destinata al fallimento, a scivolare su una molteplicità di maschere che vanificano qualsiasi identità. Questa scorrevolezza, non permette neanche alla forma drammatica di solidificarsi, tant'è che, nei testi di Müller, e in *Hamletmaschine* in particolare, assistiamo al raggiungimento di una sequenza drammatizzata come ad un culmine del testo, piuttosto che alla sua forma base: il culmine sarebbe quando lo scrittore riesce a far agire Amleto, a "metterlo in scena" e a farsi fuori come voce narrante, a raggiungere l'impersonalità drammatica.

La forma drammatica è diventata nel teatro contemporaneo, una meta che sfugge: il dramma non si può più fare, scrive Müller, perché il manoscritto è perso e il set televisivo ha preso il suo posto, il piano dell'impersonalità è stato messo da parte dalla prima persona del soggetto autore e attore.

La drammaturgia dell'io

La drammaturgia dell'io, domina la scena del teatro contemporaneo. Questa forma espressiva che assume come soggetto "l'io che si guarda agire", fa affiorare il mondo all'esistenza e alla conoscenza attraverso il linguaggio parlato: ciò che vivo diventa reale per me, afferma Spalding

Gray solo quando lo racconto ad un altro, il che equivale ad affermare che, l'esperienza personale si realizza come tale, solo spettacolarizzandosi, quando riesce a istituire uno "spectator".

Questo modo solitario di presentarsi in scena, basato sul flusso verbale-gestuale del performer, occupa uno spazio incerto fra l'autobiografia e il monologo, perché come l'autobiografia "non racconta avvenimenti in cui lo scrittore esce di scena per presentare i personaggi in terza persona", e come il monologo "l'evento non è se non lo svolgersi stesso del monologo, indipendentemente dai fatti riferiti che divengono indifferenti" (Starobinski, 1961: 280).

Come per il mondo antico, in quello dei performer post-televisivi, interno ed esterno fanno un tutto unico, in quanto esiste solo ciò che si manifesta sonoramente e visivamente. Le identità di autore, attore e spettatore coincidono in un soggetto che non attinge la sua legittimazione "a dire" nella rilevanza o nella veridicità della propria esperienza, perché il tema del suo discorso è meno l'esperienza in sé che il presente dell'atto performativo-scenico o scritturale. L'esorbitanza dell'io del performer, conforma lo stile della sua recitazione, fornisce gli argomenti del discorso, è matrice e forma del suo stare in scena. Ma non c'è da farsi ingannare dall'irrefrenabile uso della prima persona nell'esposizione che il performer fa di sé in pubblico, perché la forma auto-

biografica non è riservata a una comunicazione intima, come quella dei diari, ai quali si affidavano le confessioni delle fragilità e dei mancamenti del soggetto, la sua contemplazione interiore del mondo. L'io del performer che esorbita sulla scena, in effetti, come quello infantile prelogico, non distingue sé dall'altro da sé, denuncia una mancanza di identità, non la pienezza: "Sembra dolorosamente evidente che la ripetizione ossessiva della prima persona, possa equivalere all'ostentazione di una non persona" (ibidem: 209).

Anche laddove lo spettacolo attinge a testi scritti da altri, questi sono svuotati e riempiti di soggettività. La drammaturgia dell'io si esprime come lirica pura, in una prima persona che estetizza il vissuto, aspira all'assoluto sentire, vuole competere con tutto ciò che è vivente.

Il track writing

Stratificare diversi piani di realtà, combinare la prima con la terza persona, il ricordo personale con il documento storico, la testimonianza con la rappresentazione, la citazione letteraria con il vissuto, i linguaggi della scena teatrale con quelli dei nuovi media, è una strategia adottata da quegli autori che non rinunciano a dialogare con il mondo.

Brechts Aske (Le Ceneri di Brecht. Lehrstück, sceneggiatura e regia di Eugenio Barba, realizzato dall'Odin Tea-

tret fra il 1978-80), faceva intersecare linee di racconto parallele, la biografia di Brecht con le vicende dei personaggi dei suoi drammi, la storia del nazismo e il vissuto degli attori dell'Odin: in scena si vede Brecht che offre a Iben Nagel Rasmussen (l'attrice dell'Odin) una tazza di tè, Mecie Messer che parla di Brecht, Brecht che viene processato negli Stati Uniti... La tecnica del *track writing* (far scorrere simultaneamente piani di realtà differenti nel tempo e nello spazio), contraddistingue quei "teatri" che cercano forme efficaci per confrontarsi con il mondo e per riflettere sui molteplici sistemi di potere. Nello spettacolo *Route 1 and 9* (1982, regia di Elizabeth Le Compte per il Wooster Group), il tema è "l'American life and death", raccontata interpolando la storia dell'avanguardia teatrale nordamericana con una carrellata parodica sugli stili di recitazione vigenti – *acting e performing* – il tutto espresso contaminando azioni dal vivo (teatro) e immagini proiettate. La simultaneità delle vicende è risolta con la compresenza e l'alternanza, insieme all'attore, di video, filmati e voci registrate che immettono piani spaziali e temporali fuori dal presente scenico.

Il romance

Il *romance* per Lukàcs (1911-15, trad.it.1982) è la forma che assume il dramma moderno, che è epico: c'è la

figura del narratore, un prologo e un epilogo, la funzione didattica e ideologica e rappresentava, a primi del Novecento, il tentativo di superare i "sistemi cosali", il mondo dell'alienazione. Come nella fiaba, la struttura a episodi del dramma epico racconta avventure avvincenti in uno spazio temporale frantumato dove la massima superficialità corrisponde alla massima profondità e dove la magia prende il posto del destino. La presenza del caos, dell'assurdo, del fortuito, si giustifica creando un mondo fuori e oltre quello reale, un piano di assoluta alterità, progettando tante realtà possibili per evadere da una realtà angusta. Veicolo di questa virtualità è l'allegoria, secondo cui ogni cosa può significarne un'altra qualunque, fissata intellettualmente.

Il modo del *romance*, indagato da Lukàcs come la forma di dramma non tragico pertinente ai mutamenti avvenuti nella visione del mondo del primo Novecento, trova un riscontro d'attualità nella scena contemporanea, popolata di figure piatte e sfuggenti, dove i confini dell'io sono assenti, dove viene presentato – attivando, come nella fiaba, un piano di trascendenza – un mondo già redento, che è espressione della disintegrazione del reale.

L'*epopea* permette al Wilson del recente *The Forest* (1988) dove racconta le avventure di un re guerriero in cerca di immortalità, come a Handke di *Über die Dörfer, Dramatisches Gedicht* (1981, *Attraverso i villaggi, poema*

drammatico), di sollevarsi dalla temporalità storica, per quella mitica. Nel *Mahabharata* (regia di Brook, realizzato dal CICT, testo di Carrière, 1986) la soggettività è trascesa nelle vicende dell'eroe che trascorre da un'avventura a un'altra, nelle quali si adombrano le peripezie che appartengono alla storia dell'uomo. Nello spettacolo c'è un narratore che racconta la storia dei Pandava a un giovinetto affinché ne tragga beneficio e insegnamento. Le verità che il racconto drammatico enuncia sono semplici: non c'è soluzione al dolore e alla violenza del mondo, che va accettata; l'idea di destino non si oppone all'azione e alla lotta, anche se non si comprende perché bisogna combattere. Come i poemi epici, il testo verbale è un "ready made", un collage di testi presi dalle fonti più diverse.

Quasi tutti gli spettacoli attuali denunciano un bisogno di distanziamento dal recente passato del teatro e, per poterlo guardare (e archiviare), lo si proietta in una lontananza mitologica tale che diventa racconto delle origini, riportando il problema – cos'è il teatro, il racconto, l'immagine, la parola – alle sue cause prime. Il *Mahabharata* racconta la nascita del teatro, il passaggio dall'epica al dramma, in quanto il *vyasa*, il narratore, è anche il padre dei personaggi che agiscono nello spettacolo (letteralmente fa all'amore con due principesse per mandare avanti la storia che lo spettacolo racconta). Infatti, quando viene chiamato per

prendere parte all'azione, il vyasa si rifiuta, dicendo a un personaggio: "stai vivendo, non posso fare niente per te", perché una volta creati i personaggi, il narratore e creatore si ritira per lasciarli agire secondo le regole drammatiche dell'impersonalità.

Anche *Prologo a diario segreto contraffatto* (Studio Azzurro-Corsetti, 1985), è un racconto delle origini, attualizza la credenza che dentro la scatola televisiva ci siano veramente le persone che appaiono sullo schermo del monitor, ed è una favola in cui la tecnologia ha un ruolo positivo, favorisce la meditazione e la visione di paesaggi interiori.

Uno spettacolo come *Santa Sofia, Teatro Khmer* (Società Raffaello Sanzio, testo di Claudia Manikon Castellucci, 1986-87) racconta del mito della scissione fra immagine e verbo: il biblico "Fiat lux" prevedeva un isomorfismo fra parola e immagine, ben presto divenuto scontro fra sapienza del Verbo – visione dell'invisibile e dell'irrappresentabile – e mondo della visione prospettica, della realtà, dell'immagine. Lo spettacolo è una sorta di demitologizzazione degli elementi primari della rappresentazione teatrale.

I DISPOSITIVI DELL'ORALITÀ

"Il linguaggio inteso nella sua vera essenza, è realtà in continuo e perenne divenire. Perfino la sua conservazione per mezzo della scrittura è sempre e soltanto una conservazione incompleta, mummificata, che chiede a sua volta di realizzarsi nella parola vivente. Il linguaggio non è un'opera (ergon), ma un'attività (energeia)" (Humboldt, 1936 cit. in Heidegger, 1959:193).

Con l'adesione all'ideologia del Postmoderno, alla fine degli anni 70, nel teatro era penetrata una estetica dell'epidermico, che valorizzava un pensiero come capacità immediata di giudizio e di azione. La stagione della Performance Art era da tempo finita e alcuni dei suoi protagonisti reagivano ad essa affermando istanze che negavano radicalmente la sua estetica: finitezza formale, prospettiva centrale, figuratività, compiutezza, spettacolarità, competenze tecniche specifiche erano i nuovi valori. Nella drammaturgia dello spettacolo dei primi anni 80, si è verificato un mutamento di gusto e di forme, di modi compositivi ed espressivi che non è possibile guardare come fenomeno a sé, senza radici nel teatro del passato decennio. Ristabilire una distanza nei confronti dello spettatore, propendere verso una

composizione modellizzata da un ritmo fluido, che si scopre come una nuova possibilità di trattare la discontinuità e la frantumazione, trovare un centro, un punto di fuga che ordinasse le figure e gli eventi nello spazio-tempo, un nucleo intorno a cui costruire, che non fosse però dato dall'antico racconto drammatico, erano le nuove istanze che accomunavano le ricerche degli autori di teatro, al principio degli anni 80. In questo periodo la comunicazione verbale acquista un diverso rilievo in quanto testo letterario autonomo e non flusso verbale estemporaneo; la nuova sfida è di poter cercare il nucleo tematico e costruttivo anche nel testo letterario, senza dover recuperare l'antica sua funzione di dispositivo codificatore dominante dello spettacolo.

Il problema dell'esprimersi attraverso il linguaggio verbale, investe aspetti complessi della cultura contemporanea. La più giovane generazione degli attori-performer è quella post-televisiva per i quali, Shakespeare, Woodie Allen, telenovela, si equivalgono e per i quali il medium più nuovo è senza dubbio il testo scritto: infatti l'attività di lettura e scrittura, viene da essi "scoperta" come la possibilità espressiva più recente. David Cale, un giovanisso performer della scena newyorchese dichiara: "Anche se posso sembrare acculturato, non ho letto fino a qualche anno fa. Conosco altra gente, come me che non ha mai letto un libro. Ora leggo. E scrivo i miei testi. Prendo appunti ai tavoli dei

bar. Osservo e scrivo..." (Cale, 1988).

L'attività di scrittura, praticata con nuovo impegno dai più giovani autori, viene assimilata a un'attività motoria, come era alle origini, un'attività gestuale, e ricondotta alle sue matrici foniche, di parola parlata, ma non è la voce paterna del logos con le sue differenze, quanto la voce materna delle pulsioni, la vocalità indifferenziata che pone in ascolto col suono del cosmo.

L'attore del teatro contemporaneo parla in scena per dare voce al pensiero e non tanto per scambiare informazioni con un altro. Contraddice l'assioma di Leroi-Gourhan: "se non si scrive si verbalizza male", perché le sue performance verbali sono il risultato di un'attività che è innanzitutto motoria: "Pensieri che nascono per troppa ossigenazione, non dall'asfissia di camere, teatri, metropolitane, uffici. Bisogna di muovere le gambe, di formulare pensieri secondo il ritmo dei passi (l'endecasillabo non ha forse il ritmo del camminare?)" (Gualtieri, 1988). Praticare la scrittura per Mariangela Gualtieri, drammaturga-attrice del Teatro Valdoca, è come ammalarsi, condannarsi all'immobilità, privare il corpo di movimento, che è lo spazio vitale per l'attore. Per poter esercitare la scrittura bisogna riscoprire la sua natura gestuale: la mano che scrive come se adoperasse uno strumento, come se scagliasse una pietra o lanciasse una freccia.

Spalding Gray – l'attore e scrittore nordamericano che ha lavorato con il Performance Group e poi con il Wooster Group – propone come forma di spettacolo, degli "a soli", una forma che è diventata di per sé una tendenza teatrale vera e propria della scena newyorchese degli anni 80. Spalding definisce il suo atto di scrittura come un "action writing", una vera e propria attività muscolare ("Scrivo molto in fretta"). Ma all'origine dei suoi testi scritti c'è l'oralità, la registrazione delle sue improvvisazioni verbali e delle reazioni degli spettatori alle sue performance. Solo dopo averle ascoltate le trascrive, ed estrae la versione scritta dei suoi "a soli" solo dopo che hanno avuto una verifica con lo spettatore, "che funziona da produttore di energia, da superio, da assistente al montaggio, da padre e da madre" (Gray, 1985). Il suo particolare stile è fatto di flusso di coscienza, libere associazioni, gesti sonori, quel particolare linguaggio in cui la parola non si distingue dal suono e il suono dal gesto e tutto forma una miscela espressiva composita, dove il soggetto dell'enunciazione coincide con l'enunciato, un soggetto in stato di masticamento del mondo, non di comunicazione.

La dimensione orale dell'attuale drammaturgia tradisce una vivace interscambiabilità fra l'atto di discorso e di scrittura: si scrive per parlare e si parla per scrivere. La scrittura è diventata un momento di passaggio del processo comu-

nicativo che privilegia la performance verbale come l'autentico momento creativo. La voce, il ritmo del respiro sono i dispositivi che modellizzano sia la performance orale che quella scritta. L'arte di raccontare storie attinge a una memoria che non è più la voce anonima della collettività, ma è la propria voce riascoltata al registratore, la voce che più del testo scritto porta le tracce di una soggettività non distillata, impregnata di umori viscerali, "dell'energia e della potenza latente del corpo".

Il dispositivo dell'oralità che informa la drammaturgia contemporanea la organizza secondo un ordine paratattico anziché ipotattico: la ridondanza dell'oralità è provocata dalla difficoltà a dare una continuità logica serrata a ciò che si dice e si fa: "Nei miei lavori non c'è una storia vera e propria, si può andare avanti e indietro come un registratore, fare comparire i personaggi, eliminarli, dilatare la dimensione del tempo e dello spazio all'infinito, cominciare dalla fine, finire dal principio o cominciare in medias res. Non fa differenza" (Jesurun, 1987).

Oralità significa che lo spettacolo è strutturato per giunzioni di parti, per episodi che si sommano gli uni sugli altri. I poemi epici infatti prevedono la figura del narratore, colui che raccorda i vari pezzi che via via si aggiungono, senza un ordine stabilito in precedenza.

Infatti, nel *Mahabharata* di Peter Brook, che racconta

una serie di avventure secondo una struttura a episodi, determinante è la figura del *vyasa*, il narratore, nel tenere le fila del racconto e non farlo disperdere. E' lui che ha raccolto le tradizioni dell'India e le trasmette oralmente a un giovinetto, il testimone, colui che ascolta e fissa per scritto la tradizione. Con lo spettacolo, Brook ha voluto provare il piacere di raccontare, risalendo alle origini e invitando lo spettatore a lasciarsi andare, perché il miglior modo per capire il *Mahabharata* (il poema epico indiano), è seguire il suo intreccio, dal momento che il contenuto è la narrazione stessa. La frase che il *vyasa* ripete spesso nel corso dello spettacolo è: "Se presti ascolto a questa storia, alla fine sarai trasformato – solo ponendoti in ascolto potrai acquistare virtù (...)". Lo spettacolo vuole rivalutare il senso e le virtù del racconto: "Una cosa che è stata facilmente dimenticata è che la storia stessa è un linguaggio. Non comprendiamo che l'essenza del mito è raccontare una storia, essere curiosi di come sono i personaggi, di quello che faranno, di quello che accadrà" (Brook, 1986: 66).

Nella drammaturgia che si è formata fuori dalla letteratura, il pensiero intorno alla scrittura si manifesta con una forte componente magica, simile a quello delle civiltà primitive, dove il nome equivaleva alla cosa. In questo universo magico, in cui i tratti sensoriali sono reversibilmente intellettuali, in cui l'astratto è concreto, troviamo analogie

con il mondo delle rappresentazioni infantili descritte da Jean Piaget (1926), caratterizzato dal *realismo nominale* (i nomi sono proprietà delle cose, emanano direttamente dalle cose stesse); dal *pensiero egocentrico* (introiettare il mondo, non percepire la separazione fra sé e l'altro); dall'*artificialismo* (le cose sono fabbricate da una entità trascendente); dall'*animismo* (parlare significa agire direttamente sui corpi e questi sono animati di volontà). Al linguaggio si attribuiscono le proprietà del vivente, soggetto a nascita, deperimento e morte: quando muoiono, le parole diventano radici e terra, ridiventano organiche (Gualtieri, 1987). Ne *La Camera Astratta*, pensiero e voce si identificano, "Pensare è far rivivere una voce o un suono dimenticati".

L' afasia come strategia decostruttiva

Per Rudolf Steiner la parola come espressione verbale andava ricondotta alla sua radice corporea: "Nell'euritmia è l'uomo nella sua totalità che assume la funzione di laringe, fa esistere l'universo nell'aria" (Steiner, 1967: 34). Le lettere dell'alfabeto, in questa concezione sono entità animate, sonorità particolari a seconda se si tratti di consonanti o di vocali, se sono modellate dalle labbra, dal palato, dai denti.

Artaud prevedeva la rinascita del linguaggio attraverso "le onomatopée, segni, atteggiamenti e lente, copiose, appassionate modulazioni nervose (...). Non è affatto prova-

to”, scriveva, “che il linguaggio delle parole sia il migliore possibile. E sembra ovvio che sulla scena, la quale è innanzitutto uno spazio da riempire e un luogo dove accade qualcosa, il linguaggio delle parole debba cedere il posto al linguaggio dei segni, il cui aspetto oggettivo è ciò che immediatamente meglio ci colpisce” (Artaud, 1931, trad. it. 1968: 181). La parola del testo è portatrice dell’ordine del logos, mentre Artaud cercava la parola che precede l’articolazione del linguaggio, fisica come un gesto, efficace come la parola magica. La verbalità che immagina per il Teatro della Crudeltà è fatta di concretezza e astrazione nello stesso tempo, “un corpo diafano da manipolare come un oggetto solido”, valorizzando la dimensione plastica del suono e del soffio, nella sua radice di pneuma. E’ il soffio che libera la parola dalla pagina e l’attore deve “ripercorrere poeticamente la strada che ha condotto alla creazione del linguaggio” (Artaud, 1932, trad. it. 1968: 184).

La linea che congiunge la speculazione di Artaud con la neo-avanguardia teatrale passa essenzialmente attraverso un’operazione di destrutturazione del linguaggio verbale e, insieme ad esso, di scardinamento della scena. Nell’area dell’udibile e dell’esprimibile si immettono le sonorità basse del corpo, le sue patologie e disfunzioni, i suoi umori. Lo aveva mostrato esemplarmente il Living Theatre con il suo spettacolo ispirato ad Artaud, *Mysteries and Small Pie-*

ces (1964), che ha tanto influenzato la nascita in Europa dei gruppi di avanguardia, dove lo spazio sonoro era composto di gemiti, pianti, grida, gorgoglii, mormorii, rumori nasali, una espressività inarticolata il cui effetto espressivo sopravanzava quello logico. La scrittura teatrale del Living Theatre era basata sul corpo-gesto e il corpo-voce, influenzata dall’Action Painting di Pollock e dal Free Jazz, organizzata come interplay fra primi piani verbali e azioni minimali. Le loro erano coreografie sonore e gestuali che seguivano la strada indicata da Artaud, di una rinascita verbomotoria in cui si manifesterebbe la sensibilità viscerale e i ritmi biologici elementari, in cui la “voce di parola” e la “voce di canto” coincidono. Produrre un unisono monodico manifestava l’armonia collettiva raggiunta dalla comunità degli attori, ottenuta prestando attenzione sia ai ritmi del proprio corpo che mettendosi in ascolto del respiro dell’altro, fino a confondersi con esso.

L’estetica del nuovo teatro era contraria al parlato “naturale”, ricorrendo alla nasalizzazione, alla “voce in maschera”, ad allungare le vocali, alla spazializzazione della voce mediante uso di riverberi e ad altre distorsioni e manomissioni fonetiche. Si è fondata sul valore musicale del linguaggio, privato della sua “funzione di designazione”, qual è anche quello infantile e animale le cui radici affondano in uno stato affettivo e sensibile. L’ammutolire della

scena, la sua tendenza all'indecifrabilità e all'astrazione, ha coinciso con la subordinazione del linguaggio verbale nei confronti di quelli non verbali: spazio, immagine, gesto. In questo contesto, l'espressione verbale non si preoccupava affatto di farsi pensiero logico, in quanto l'opinione condivisa era che "La voce non è mezzo privilegiato di una comunicazione di tipo intellettuale, ma reazione fisica in rapporto con l'espressione corporea e con le parole. È la risonanza di un'azione fisica, 'l'immaginazione vocale dell'attore'" (Barba, 1986).

Non è stata tanto l'assenza materiale della parola, quanto il suo trattamento come "massa fonica", come ritmo musicale che non predeterminava percorsi di senso, che colpiva a suo tempo gli spettatori de *Il Principe Costante* (regia di J. Grotowski, realizzato dal Teatr Laboratorium, testo di J. Slowacki, 1965-68). Il testo verbale aveva una presenza considerevole nello spettacolo, ma passava come paesaggio sonoro, fitta trama di movimenti vocali in relazione alla plasticità imponente della presenza degli attori. I rumori naturali, il ritmo staccato delle frasi, le brusche interruzioni, le voci acute, le litanie corali, il ritmo da responsorio, le vibrazioni veloci e le frasi a strappi, le onomatopее, erano prodotti e sottolineati dal corpo, che funzionava come un gran vibratore. Le parole del testo erano meno importanti del ritmo e della melodia: "È la vita del corpo e della voce

che ha modellizzato il testo, la sua sonorità e ha dato l'impressione del linguaggio vivente (...)" (Grotowski, 1982).

L'eccezionale esperienza condotta da Peter Brook e Ted Hughes con *Orghast at Persepolis* (realizzato dal CICT, 1970), affonda completamente nell'ipotesi di superare la contrapposizione fra linguaggio verbale e non verbale, fra gesto e parola, cercando di risalire al tempo in cui non c'era ancora la parola, ma gesto e suono. L'ipotesi di lavoro era di inventare una lingua, l'*orghast*, fatta di suoni, fisiologicamente giustificati, che corrispondessero intuitivamente all'idea astratta da esprimere: "Quando ci si accosta a una nuova lingua, ogni lettera porta con sé tutto un mondo di significati che sono stati dimenticati. Risalendo alle fonti del linguaggio, ritorniamo alle origini del significato" (Brook in Smith, 1972: 67).

La ricerca di Brook mirava a scoprire un modo di comunicazione universale e preverbale, un linguaggio aperto ma preciso, "simile a una partitura musicale; voleva disseppellire una lingua inferiore a quella in cui vengono in luce le differenze, una comune coscienza tonale" (Smith, 1972). Il tema dello spettacolo era la lotta fra la luce e le tenebre condotta da Prometeo, per cui bisognava creare un mondo perduto, quello del mito, scavare nel linguaggio in modo da creare un ritmo continuo con l'espressività dell'azione fisica. L'*orghast* cercava un linguaggio organico che aves-

se come centro il corpo dell'attore, senza contrasto fra azione drammatica e sua visualizzazione, fra verbalità e immagine. Il nuovo lessico era fatto di suoni iconici, onomatopeici che in sé esprimevano l'azione corrispondente e che davano la sensazione di un mondo semibarbarico dove si mischiavano lingue sconosciute: il greco, il latino, l'avestico.

Nell'opera di Peter Handke, *Kaspar* (trad. it. 1969), i personaggi hanno la natura di voci, (perché il teatro è il luogo del dire e dell'ascoltare), anzi, Kaspar, il protagonista si sdoppia nelle voci dei sosia e dei suggeritori che sono udibili attraverso gli amplificatori. Le voci a loro volta interagiscono con gli effetti di luce: Kaspar parla nel buio della scena, in un interplay fra crescendo sonoro-luminoso e diminuendo verbale. Il nucleo drammatico dell'opera sta nella difficoltà di coordinare gesto e parola: il testo racconta come Kaspar impari a manipolare il linguaggio dei simulacri e dell'informazione, che è quello che permette l'integrazione nel mondo, e come nel contempo tenti di sfuggire alla riduzione del mondo a linguaggio la cui natura è ambivalente: assolve alla funzione di conformare l'individuo alla realtà, ma non è del tutto riducibile all'ordine, perché produce sempre un'eccedenza, "un magma fonico". Nel testo, l'ordine del logos e il disordine del linguaggio infantile non sono contrapposti: i Sosia e i Suggeritori in Kaspar non

sono i trasgressori, coloro che non si lasciano condizionare dalle convenzioni del linguaggio e del mondo, ma esprimono l'ambivalenza interna al linguaggio stesso, l'impossibilità di dominarlo, il che equivale a riconoscere la lateralizzazione del soggetto nel mondo e quindi il suo far posto, sulla scena, ad altri aspetti della realtà fenomenica, avendo perso l'attore e il linguaggio verbale la centralità che avevano nel sequenziale svolgimento dialogico del racconto drammatico.

La ricerca delle equivalenze gesto-parola ha portato a sovvertire i rapporti abituali: la voce è stata addestrata per agire come corpo fisico, come fare un buco in una parete, rovesciare una sedia, plasmare ritmicamente la materia scenica (secondo gli esercizi praticati dal Teatr Laboratorium di Grotowski). Scoprire sperimentalmente, mediante un rigoroso e complesso training, la fisicità della voce, ha significato riagganciarla alle sue sorgenti corporee, verificare che poteva essere usata come un'azione fisica e che tutto il corpo poteva diventare un risonatore.

L'attentato al testo letterario viene eseguito da Carmelo Bene sia scrivendo un testo di scena completamente autonomo dalle battute, che rendendo queste irriconoscibili, con il sillabare, masticare, scandire le parole, interrompere le frasi con risate isteriche, sovrapporre le voci con effetti di eco. "Balbettare il linguaggio", "parlare a se stessi, sotto-

voce in una pubblica piazza”, sentire la propria lingua come straniera, è la premessa del suo stile fatto di continue variazioni: cambiare tono non è un espediente espressivo, ma un passaggio di stato, un salto da un concetto a un altro. Il trattamento che Carmelo Bene riserva alla parola detta in scena, la phoné (recuperando la visione dell’attore delle tragedie greche che proferiva i versi coperto da una maschera), tende a ridare alla voce la capacità di attingere al “dire originario”, di ristabilire unità fra ciò che è stato spezzato, come il significante e il significato, la parola e l’immagine, l’interno e l’esterno, la filosofia e la poesia. L’afasia, la goffaggine a maneggiare il linguaggio, sono in ragione di una mancata identità del soggetto: articolare il linguaggio equivale a orientarsi nello spazio e nel tempo, riuscire a trovare una propria collocazione nel mondo.

Robert Wilson ha integrato nel suo lavoro (gli spettacoli degli anni 70), *la deficienza* come procedimento di conoscenza, come fonte di apprendimento per una nuova alfabetizzazione della percezione. I blateramenti, le ripetizioni, il linguaggio privo di affettività, diventano, nel dialogo del cerebroleso Christopher Knowles (*Dialog Curious George*, soggetto e interpretazione di R. Wilson e C. Knowles, 1980) la capacità di scoprire un universo nuovo, un modo privilegiato d’accesso a zone ignote alla sensibilità regolata dai codici di apprendimento ordinari.

La pratica di scardinamento del significato, si è manifestata variamente negli spettacoli dello scorso decennio: come occlusione della vista e dell’udito, sia mediante l’iperfetazione visiva e l’assordamento sonoro che lo spegnimento della scena nel buio e nel silenzio. La malattia del linguaggio ha aperto il teatro al regno dell’*impenetrabile* e dell’*indicibile*, manifestando ciò che non è riducibile alla rappresentazione logica, le zone bianche della scrittura, il non detto del discorso.

La riproduzione della voce (l’avvento in commercio del magnetofono risale al 1950 e il testo di Beckett, *Last Krap-p’s tape*, che lo mette in scena è del 1954) ha avuto effetti altrettanto profondi (e insondati) della riproduzione del corpo in immagine (cfr. Krauss, 1986). L’effetto della voce amplificata e riprodotta procura una sorta di autoriflessività sonora, un rimbalzare da sé e ritornare a sé, con un leggero asincronismo che frantuma il continuum del testo verbale e dell’identità dell’attore, funziona come una riflessione in uno specchio sonoro dove il soggetto non coincide più con se stesso perché il suono di ciò che dice sta fuori dal suo corpo.

L’esperienza della voce che si separa dal corpo è centrale per la drammaturgia di quest’ultimo decennio, che ha disincarnato le parole dalle persone che le agiscono e le proferiscono; non si sa chi parla, non si sa da dove viene la

voce. A volte si tratta di una voce medium che mette in collegamento con un altrove: è la voce fuori campo – come ne *Il Lorenzaccio* (1986) di Carmelo Bene – che “designa ciò che esiste altrove, vicino o intorno; transpaziale e transpirituale, un’immagine mentale” (Deleuze, 1983: 29).

Negli ultimi drammi di Beckett, è scomparso l’attore ed è rimasta ad abitare la scena solo una voce senza corpo, che opera nello spazio. Disincarnata dal corpo del soggetto, attore e voce non coincidono. E’ la voce del pensiero, un dar voce a un senza voce, che finora ha abitato la pagina scritta, ma non il luogo scenico. E’ possibile quindi che alcune cose non si odano, che le parole si sovrappongano, scivolino. Ne *La Camera astratta* viene agito il mentale, quelle zone che la psicoanalisi ha reso verbalizzabile e che oggi esorbitano come voce che se ne va da sé, incontrollata come il pensiero, agevolata dalla musica che, come una pelle, avvolge il sistema nervoso dello spettacolo.

Lo scenario sonoro contemporaneo ha ampliato il campo dei virtuosismi e delle acrobazie vocali dell’attore mediante gli artifici tecnologici (playback, voce amplificata dal vivo, stereofonia, olofonia e altro). Dagli agglomerati di suoni informali – i collage fonetici dell’Art Brut di Dubuffet – all’uso del corpo come strumento musicale di Charlemagne Palestine, Meredith Monk, Laurie Anderson, fino alla voce-orchestra di Carmelo Bene, si è compiuto un percorso

che ha portato il corpo e lo strumento a una fusione simbiotica. Il microfono non è più una protesi della voce dell’attore, che la ingrandisce e la dilata, così il magnetofono non serve solo a trattenerla, quanto a cercare nuove dimensioni espressive, a liberare la voce dalle sue intonazioni naturali, renderla astratta e sensuale nello stesso tempo, una voce che ha captato i segnali del mondo e “l’eco interminabile di sé”, “che manifesta la presenza e l’aderenza del soggetto al concetto (...)” (Grande, 1985: 186). E’ con una “non voce” che viene da un magnetofono che Sandro Lombardi interagisce nel secondo atto del *Ritratto dell’attore da giovane* (testo e regia di F. Trezzi per I Magazzini, 1985), sono i fruscii e le scariche magnetiche che mediano la comunicazione con un altro mondo, con le voci di un oltretomba che l’apparecchio ha imprigionato. In questo caso, la voce registrata non è un’estensione della propria coscienza corporea, dilatata nel tempo, una memoria esterna che si può manipolare avanti e indietro, reificata come in una immagine fotografica (come in *Last Krapp’s Tape*), ma mette in contatto con un’altra realtà, evoca gli spiriti, è diventata un medium vero e proprio, non un supporto delle facoltà percettive dell’uomo. Infatti il magnetofono sta sospeso per conto suo e capta le frequenze sotterranee, non più specchio della voce dell’attore, ma organo di comunicazione con un altro mondo.

Nella terza parte dello spettacolo *Com’è (Dopo Pim)*

(regia di F. Tiezzi per I Magazzini, 1987, testo di S. Beckett, 1961), in cui protagonista assoluto è Sandro Lombardi, il testo di Beckett è affidato in gran parte alla Voce registrata, rispetto alla quale l'attore si mette in ascolto (della sua stessa voce): "Al centro sta la Voce, attorniata da micro-fragmenti di altre voci, che balbettano borbottii incomprensibili, singulti sonori sempre sul punto di farsi canto e mai lasciati liberi di farlo." Sono le voci di persone elettive, (Cage, Monk, Ginsberg, Stratos e altri), "frammenti incomprensibili, una sorta di magma sonoro strappato alla risacca delle onde magnetiche che vanno insieme alla Voce del testo di Beckett che parla anch'essa dal registratore, (...)" (Lombardi, 1987: 106).

Il teatro degli anni 80 sta cercando di guarire dalla malattia del linguaggio, dalla perdita delle facoltà di relazione spazio-temporale. Questa guarigione – il lento ritorno nel vecchio continente della parola – viene raccontata in un romanzo di Peter Handke, *Langsame Heimkehr (Lento ritorno a casa, 1979)*: Sorger, il geologo che studia le conformazioni del paesaggio, deve recuperare la capacità di soffrire e di amare, in quanto è un oggetto sordo, afflitto da un mutismo interno, abbandonato completamente dal linguaggio. Il lento viaggio implica una trasformazione nei modi di guardare il mondo e di percepirlo: smettere di descrivere il paesaggio visibile, l'immagine del mondo come si mani-

festa davanti ai nostri occhi, per ritrovare interiormente il sentimento del mistero del mondo, per reinventarlo attraverso colui che riesce a quietare il vociferare e ad ascoltare un silenzio carico di voci pronte a erompere, saturo di aspettativa.

Un racconto analogo a questo di Peter Handke è quello che Giorgio Barberio Corsetti affida alla voce autobiografica di colui che scrive un diario in *Prologo a Diario Segreto Contraffatto*: un passaggio dall'esterno all'interno, un salto da una qualità – lo spazio visuale e plastico della drammaturgia dello scorso decennio – a un'altra – lo spazio del pensiero della drammaturgia attuale. Questo spettacolo segna il momento in cui l'autore incomincia a costruire il suo mondo intorno ad una voce di cui si mette in ascolto, avendo anch'egli sofferto una forma di afasia. Ma la "guarigione" non è un recupero del linguaggio precedente alla malattia, in quanto porta con sé nuovi alfabeti e suoni appresi nel periodo dell'ammutolimento.

Nella drammaturgia contemporanea, agisce la doppia polarità della voce, segno di vita, che borbotta e si agita, e della voce che aspira al silenzio, della mente che si svuota, del respiro che cessa. La voce che ansima e mormora è legata al tempo: la vera vita è l'intervallo senza tempo quando il respiro non c'è più. Chiudersi la bocca con un lucchetto (Paolo Guidi ne *I Miserabili*, Società Raffaello Sanzio,

libro di Claudia Politikon, 1986), guardarsi nella cavità orale con la telecamera (Sandro Lombardi in *Com'è*), diventare roccia, oggetto sordo da cui sono evaporate le sensazioni umane, sono dimensioni raffigurate dall'attore contemporaneo, stati del soggetto. Ne *I Miserabili*, c'è una figura che sta per tutta la durata dello spettacolo, immobile al centro della scena: è l'araldo paralizzato, il grande muto che annuncia ed impone il silenzio per vedere meglio se stesso. In *Cantos* (regia di Cesare Ronconi, testo di Mariangela Gualtieri, Teatro Valdoca, 1988), il proferire dell'attore parlante è sostenuto dagli altri attori (corifei), nel senso che il suo corpo è piegato, esanime, come se fosse posseduto dal dio che gli spira dentro le parole da cacciare fuori. L'attore è concentrato con tutto se stesso in questa emissione, che viene dopo l'aver fatto il buio intorno, come il tessitore di tappeti, il narratore, che per far parlare la voce si è bucato gli occhi.

Al nuovo continente della parola, la drammaturgia dello spettacolo contemporanea, modellizzata dal dispositivo dell'oralità, è approdata dopo aver attraversato i territori dell'afasia, una strategia funzionale al lavoro di decostruzione dei linguaggi, il cui paradigma fondamentale è la scoperta della propria voce.

LO SFINIMENTO DEL DIALOGO

"L'attore del malessere si guarda bene del privarsi del vaneggio di che consiste. Anzi, è in lui congeniale la necessità di monologare anche la forma dialogica, per restituirla alla trama nullificante del proprio essere delirio. La voce onnivora è il tramonto temporalesco dell'insensato protagonismo delle parti. E infine il monologo non è un momento come un altro a teatro. E', al contrario, l'intero spettacolo. Monologo è teatro" (Benè, 1982: 21).

Per il progresso della cultura, scrive Lotman nel suo studio *L'asimmetria e il dialogo* (trad it. 1985), è indispensabile la presenza di un partner, un mondo estraneo con il quale dialogare in modo diretto, attraverso una lingua comune che permetta l'interiorizzazione dell'estraneo nel proprio mondo. Altra condizione fondamentale per il dialogo è che vi siano delle interruzioni, "un alternarsi delle condizioni di trasmissione e di ricezione", un interplay fra i parlanti e gli ascoltatori; che vi sia inoltre una identificazione del parlante, che adempiendo alla funzione della discussione vera e propria, nel tradizionale senso socratico, abbia come obiettivo la ricerca della verità. La scomparsa del dialogo, nel teatro contemporaneo, rimanda a un pro-

blema più generale, che è quello dei protocolli istituzionali che “il discorrere” ha istituito, come gioco delle parti sociali regolate da convenzioni giuridiche, un discorso fondato su un sistema complesso di norme in cui c’è un interlocutore che deve rispettare le regole stabilite dal locutore (cfr. Ducrot, 1972). L’istituto del dialogo, è un dispositivo che mira alla composizione dei contrasti attraverso il dibattito, è un modo retorico in cui si rappresenta la divisione sociale dei ruoli (non a caso nel teatro convenzionale c’è una distinzione fra parti grandi e piccole, assegnate a seconda il prestigio dell’attore): attraverso l’interazione dialogica si arriva a sancire un accordo fra le parti.

Il teatro delle neo-avanguardie ha esplorato nuovi modi di rivolgersi allo spettatore. L’interrogazione, la meditazione, la visione, sono stati i cardini del modo teatrale del Living Theatre, che ha inteso trasformare il teatro nel luogo in cui lo spettatore sia indotto ad agire, mediante l’instaurarsi di un rapporto rituale in cui la parola detta – anche sotto forma di interrogazione – ha sempre funzione altra rispetto alla consensualità a cui mira il dialogo. La forma della meditazione che uno spettacolo come *Paradise now* (Living Theatre, 1968-70) proponeva allo spettatore, si basava su un interrogare l’altro e un proporre all’altro dei temi su cui interrogarsi. Ma la domanda non inscenava un dialogo, non esigeva l’appagamento della risposta (“L’inter-

rogazione crea, la risposta uccide”, scrive Jabès nel *Livre des questions*), quanto un progredire verso la condizione di dubbio, verso l’erranza. Il dialogo rappresenta un modello lineare in cui è previsto il raggiungimento di una meta, il colmare una distanza, quella che separa la domanda dalla risposta: “Sembra che l’idea di una direzione del tempo sia strettamente connessa a un modello comunicativo nel quale si implichi che la risposta *debba* seguire alla domanda o che si pongano domande *soltanto perché* ci attendiamo risposte contenenti una quantità di informazione maggiore” (Cacciari, 1985:59). Ma domanda e risposta non fanno parte di un unico con-testo, né si collocano in una logica successione; non è possibile raggiungere la meta per una unica strada, ma esistono “le infinite possibilità dell’interrogare e dell’andare” (ibidem).

Negli anni 70 lo spettatore, dalla pagina è passato a occupare concretamente la scena, in un utopico tentativo di partecipazione rituale; il dialogo da intersoggettivo diventa extrascenico, esorbita fuori dal palcoscenico per stabilire un contatto con lo spettatore, responsabilizzarlo attraverso interlocuzioni pragmatiche dirette (ti chiedo di fare quello che io dico e quello che io faccio), chiamandolo a farsi attore esso stesso di nuovi comportamenti. Quello che nella drammaturgia brechtiana sono le allocuzioni dirette allo spettatore, espedienti della sua complessa strategia di rot-

tura dell'illusione scenica, nella drammaturgia dello spettacolo degli anni 70 sono esplose e trasbordate verso la platea. È avvenuto in teatro quello che in pittura si è verificato con l'Action Painting, la fuoriuscita dal quadro e l'invasione dello spazio da parte dell'artista. In scena non ci sono più personaggi sui quali lo spettatore può proiettarsi, né ha luogo una dinamica che oppone un protagonista a un deuteragonista, perché questi, se c'è, è un personaggio aprassico e afasico. Il dialogo persiste mascherato nella pura cornice vuota (come nelle conversazioni senza senso di Beckett o in quelle a forma di concerto di Wilson, in cui è utilizzata solo la forma astratta dell'interazione dialogica), per cui i personaggi non si scambiano più informazioni, ma si alternano sulla scena le battute, senza effettivamente dialogare, parlando ciascuno a se stesso.

L'insegnamento principale di Chris Knowles ai performer di Wilson per lo spettacolo *A Letter for Queen Victoria* (soggetto e regia di R. Wilson, 1974-75) è consistito primariamente nel fatto che proponeva una recitazione verbale astratta dal significato di quanto veniva detto, cancellava il tono interrogativo per le domande e quello affermativo per le risposte. Nello spettacolo, denotazione, asserzione, interlocuzione erano abolite a favore di una dizione monotona e meccanica che tendeva all'inespressivo e al senza enfasi, tant'è che le battute erano numerate e distribuite non secon-

do i personaggi, ma secondo un'alternanza progressiva e secondo combinazioni studiate astrattamente e modellizzate sulla cadenza, l'intonazione e il ritmo della musica da camera.

L' "a solo"

Nel passato decennio, il predominio della dimensione spaziale-visuale che è continua e globale, non ha favorito la divisione fra parlare e fare, fra sé e l'altro, fra domanda e risposta. La difficoltà attuale di una forma dialogica si manifesta come impossibilità di separare l'oggetto dal soggetto, perché avendo il soggetto introiettato il mondo, non è più capace di descriverlo, "metterselo davanti agli occhi". L'interlocutore diventa di volta in volta un punto di vista mobile, articolato dallo stesso soggetto che simula diverse presenze grazie al mimetismo della propria voce. L'a solo della drammaturgia contemporanea mette in scena un linguaggio fatto in parte di azioni e in parte di parole, che assomiglia al linguaggio egocentrico infantile studiato da Vygotskij (1934), non rivolto a terzi, un linguaggio per se stessi, è "un commento verbale il cui tema è essenzialmente un operare", qualcosa che non è nell'ordine del linguaggio. In *Otello e le nuvole* c'è la figura di un maestro al quale Otello-Pulcinella, candido e ignaro, si rivolge per sapere come va avanti la storia di Shakespeare. In effetti interroga

perché vuole cambiare l'inesorabilità del destino del racconto drammatico, per far scaturire altre azioni rispetto a quelle fissate dal testo. Sfuggire al destino di Otello significa poter sgaiattolare dalla fissità della successione delle battute e delle azioni, bloccate verso l'epilogo tragico. L'a solo testimonia come il regime del linguaggio verbale, attualmente viva in una dimensione paragonabile a quella dell'intelligenza sensomotoria del bambino nella cosiddetta fase prelogica. Non si tratta quindi né del monologo interiore letterario, lo stile "diretto libero", che è il tentativo di registrazione del pensiero, senza contaminazioni con l'esterno della coscienza, né di soliloquio, che presuppone che il personaggio sia solo sulla scena e che le sue parole non siano udite. Più pertinente al nostro discorso è la forma del *flusso di coscienza*, che libera "l'ordinamento casuale di pensieri e impressioni", che dispone gli elementi secondo il principio della libera associazione, senza tener conto della sintassi (Chatman, 1978).

Gli a solo, che presuppongono un ascoltatore il quale rende effettuale l'esperienza del performer nel momento in cui la verbalizza, sono differenti dai monologhi di ascendenza letteraria, sospensioni del flusso temporale del dramma e dello spettacolo in cui il personaggio dà voce al suo pensiero, perché nella drammaturgia contemporanea "il solista abita uno spazio diverso temporalmente; uno spazio

interno emotivo in cui gli altri non possono entrare perché è uno spazio personale" che riguarda l'esperienza del parlante (Marranca, 1984: 37).

In *The Deafman Glance*, l'a solo del ragazzo sordo – che ha colpito Louis Aragon – che danza per sé, è significativo del carattere mentale e autosufficiente della performance solista, sia essa verbale o coreografica: "(...) mentre in un angolo senza alcuna preoccupazione per la folla che si agita intorno a lui, solo per sé, un ragazzo seminudo danza controtempo rispetto agli altri, non controtempo di per sé, perché non ne tiene semplicemente conto e non si occupa né del posto in cui si trova sulla scena, né di coloro che passano, per danzare il suo piacere, per improvvisare continuamente laggiù, sulla destra, una specie di soddisfazione catturata a se stesso, come un riso che non si sentirebbe" (Aragon, 1971: 57).

Come nel dramma lirico, nella performance solista, soggetto e oggetto coincidono, nell'unica esibizione simultanea di sé e delle personali reazioni al mondo che il soggetto ha introiettato. Il performer solista è l'unico spettatore dello spettacolo che lui stesso ha creato, ma non destinato ad uno spettatore perché è un'attività solipsistica: "Questo monologo lo vedo come un sogno. Ogni sera mi preparo per andare a dormire in teatro. Vado a sognare con ordine ciò che voglio salvare. Come in un film: è una serie di immagini

intense che si srotolano, che devo sistemare. Se non visualizzo tutto, la performance si addormenta sulla faccia...” (Cale, 1987).

Gli a solo di Krapp in *Last Krapp's tape* di Beckett, sono narrativi perché variano i piani temporali, anche se ciò che avviene non riguarda il mondo esterno, ma esclusivamente quello del protagonista: in esso rientrano tutte le sue performance gestuali e fisiche, oltre a quelle verbali e vocali, anzi, nell'interplay fra voce emessa dal registratore e azioni di Krapp, avviene la destrutturazione del personaggio e dell'azione. L'a solo si connota come mescolanza fra dire e fare, fra verbale e non verbale, fra pensiero ed enunciazione, in una catena di reazioni in cui il presente di Krapp che ascolta la sua voce registrata, reagendo ad essa con azioni fisiche (chiude gli occhi, stacca il registratore, impreca, suscita, etc.), dialoga con il sé passato, testimoniato dalla voce del registratore. Beckett dà corpo al flusso di coscienza, allo sdoppiamento di un soggetto che si scinde in due, uno che emette messaggi e l'altro che vi reagisce. E' l'io diviso che si mette in scena, instaurando *dialoghi solipsistici* con se stesso o con altri da sé che però sono ascoltatori silenziosi, che non attivano un piano di comunicazione.

Si possono considerare una forma di a solo anche quei dialoghi che hanno luogo fra mezzi espressivi diversi, verbali e non verbali, come fra i gesti di Krapp e la sua voce

registrata. In *Tongues* di Sam Shepard e Joseph Chaikin, in scena ci sono due persone, un percussionista e un attore che resta per tutto il tempo immobile a evocare flash di innumerevoli esistenze: “Volevamo metter su un lavoro fatto di voci. Voci. Voci che viaggiano. Voci che diventano altre voci. Voci di vivi. *Voci di morti*. Voci ipnotizzate. Voci lucide. Voci al lavoro. Voci in tormento, etc” (Shepard, 1978). Shepard, che suonava la batteria, stava spalla a spalla con Chaikin e dialogava con lui attraverso i colpi che vibrava in contrappunto alle parole dell'attore. La parte del percussionista è didascalizzata con cura, e fornisce un vero e proprio ruolo non verbale che si esprime con mormorii, rimbombi, silenzi, pause, brusche interruzioni, colpi di maracas, una complessa struttura sintattica che sta alla pari con quella verbale. Suono e voce articolano le sensazioni e gli ambienti, gli stati d'animo, i frammenti di esistenza evocati, senza ridondanza, unendosi alla voce in una sorta di jam session in cui è il suono che lascia spazio alla parola. Contemporaneamente braccia, mani e polsi del percussionista lavorano a una coreografia gestuale che movimentata l'immobilità dell'attore.

La drammaturgia contemporanea si esprime anche in forma di un dialogo evaso, tradito come gli a solo che si svolgono fra un personaggio parlante e un altro silenzioso, muto, sordo, borbottante: l'uno intenzionato a portare avan-

ti il racconto e l'altro indifferente, estraneo, succube, ostile. Non si sa chi parli e a chi; il parlante è spesso qualcuno che osserva un evento in presa diretta o che racconta un evento a cui ha assistito o che ha a sua volta ascoltato raccontare.

L'a solo di Sandro Lombardi in *Hamletmaschine* (1. Album di famiglia) è un dialogo mentale con battute dirette rivolte ai personaggi principali (Ofelia, Polonio, lo spettro, Gertrude), fatto di domande alle quali sono amputate le risposte degli interlocutori, che non sono presenti in scena ma evocati dall'interprete di Amleto (l'io ero Amleto) e inframezzato da descrizioni di azioni delle scene rievocate.

L'a solo è una forma di monologo deragliato, perché manifesta una forma "egocentrica" che non mira al dibattito, a confutare ed affermare "visioni del mondo", se non il proprio esistere attraverso il flusso verbale-gestuale, avendo il vuoto intorno.

In *Minetti. Ein Portrait des Künstlers als alter Mann* (Bernhard, 1977, *Minetti. Ritratto dell'artista da vecchio*), il protagonista è un attore che, scacciato dal suo teatro perché si era rifiutato di recitare in repertori classici, ha vissuto per trent'anni relegato in una soffitta a recitare solo per sé davanti a uno specchio, *King Lear*, "l'opera drammatica più importante della letteratura universale". Il testo ce lo presenta nella hall di un albergo, mentre aspetta di poter recitare la parte per la quale si è così solitariamente e per lungo

tempo preparato. Minetti inganna la sua attesa raccontando di sé agli ospiti che passano occasionalmente per la hall, ai quali carpisce cenni di astensione guardinga, che non diventano però diretto ed esplicito rifiuto. Mentre lui parla, questi passanti, che con il loro agitarsi sottolineano l'isolamento di Minetti, fanno altro che prestargli attenzione: bevono, salutano, annuiscono, scuotono la testa, alzano il volume del transistor, non capiscono, si allontanano. La mancanza di rapporti dialogici diretti, dà al testo la sua conformazione di universo chiuso in cui c'è un movimento che non porta nessun esito, perché il deus ex machina (colui che Minetti attendeva nella hall), non compare. La sua speranza di rimettersi in contatto con il mondo viene crudelmente castigata di nuovo dalla sua assoluta incongruenza con l'ambiente circostante. Minetti chiede ascolto perché ha qualcosa da dire, custodito con cura da lungo tempo, vuole instaurare una relazione con il mondo, ma i tipi che passano per la hall, evitano il dialogo.

Veri e propri a solo sono quelli messi in atto dall'attività spettatoriale dello scrittore e del performer. Infatti, il manifestarsi della crisi dell'istituto del dialogo è legata all'iscrizione del ruolo del narratore nel testo drammatico – già con il dramma epico – che viene a coincidere con la figura dell'autore che dispone i personaggi, li fa agire e li osserva. Lo scrittore si mette nel ruolo di un io spettatoriale che

ostacola il dialogo diretto fra i personaggi – che lo costringerebbe all'impersonalità – e privilegia il monologo interiore, le azioni non verbali. Nella drammaturgia contemporanea, la coincidenza fra l'io-narrante e l'io spettatoriale, priva il dramma di reciprocità e alterità per lasciare il campo al dominio assoluto dello scrittore che ha performativizzato il suo atto di scrittura: “Nella mia esperienza il personaggio è visualizzato, appare, non so da dove, in tre dimensioni e parla. Non è a me che parla, perché io non sto nell'opera. *Io sto osservando* (corsivo mio). Parla a qualcun'altro o anche a se stesso” (Shepard, 1977: 50).

In *Ohio Improptu* di Beckett (1981), protagonista è un lettore, che legge seduto a un tavolo, e un ascoltatore, vestito allo stesso modo del lettore, silenzioso. Beckett usa il dispositivo teatrale per mettere in scena il drammaturgo all'opera, che fa parlare personaggi assenti, tornati dalla terra dei morti, richiamati in vita grazie alla capacità di simulazione della voce. Per Beckett scrivere è ascoltare la propria voce. Nel mettere in scena l'atto di scrittura, prima persona e terza persona combaciano: lo scrittore, al pari dell'attore, vive il limite del tentare di *mettere in azione* un dramma, e resta impigliato nell'operazione di autoriflettere lo scrittore che lo sta scrivendo.

Nella drammaturgia dello spettacolo degli anni 80, lo spettatore è stato introiettato come condizione della perce-

zione di sé dell'autore-attore-performer.

Spalding Gray, in *Swimming to Cambodia* (Nuotando verso la Cambogia, testo e interpretazione dell'attore, 1981), si presenta seduto a un tavolo sul quale è poggiato un bicchiere d'acqua e alle spalle una carta geografica e da lì ininterrottamente parla per tutta la durata della sua performance – non meno di tre ore – seguendo il ritmo dell'afflusso delle sue associazioni mentali, in cui il discorso politico sulla guerra in Cambogia e in Vietnam (il tema del film *The Killing Fields* di Roland Joffé) si coniuga con la sua esperienza di attore sul set del film e con il suo diario di viaggio. Il suo parlare a uno spettatore venuto per ascoltarlo, ha qualcosa in comune con la pratica psicoanalitica di verbalizzazione del sé privato, che si è spettacolarizzata nei film di Woody Allen. La necessità di raccontarsi in pubblico, di esibire non la Voce dell'altro, ma il proprio sé biografico, è il sintomo di una deficienza di esistenza che richiede, per diventare effettuale per lo stesso soggetto, una separazione, un guardarsi guardare: “l'esperienza si forma solo nel linguaggio, raccontandola o scrivendola” (Gray, 1985).

L'immediatezza del discorso di Spalding Gray non mira a interpellare l'ascoltatore, a dialogare con lui. La forma del suo discorso è un *Talking* che si distingue dallo *Speaking*, come il linguaggio performativo e operativo di Spalding

Gray dalla recitazione di un attore in una commedia brillante in un teatro di Broadway.

La drammaturgia contemporanea esprime uno stadio infantile della conoscenza in cui la domanda "perché", "cos'è" manifesta un atteggiamento "aurorale" di scoperta del mondo, con la differenza che non ci sono adulti che possono fornire risposte.

FIGURE DELLO SPAZIO E DEL TEMPO

"Il fatto umano per eccellenza forse non è tanto la creazione dell'utensile quanto l'addomesticamento del tempo e dello spazio, vale a dire la creazione di un tempo e di uno spazio umani" (Leroi-Gourhan, 1964: 364)

In poco meno di un secolo si è passati dalle orbite personali dell'individuo, regolate dal passo e dal cavallo, a una struttura di integrazione spaziale planetaria: nonostante ciò, o proprio in virtù di cambiamenti così rapidi, la percezione abituale del tempo resta ancora quella preeinsteiniana, di un tempo vissuto come forza fisica posta accanto alle cose: "Tutta la mia inquietudine nasce dal fatto (...) che pensiamo al tempo in modo lineare, probabilmente perché la linea, senza dimensione, ci sembra a torto, qualcosa di contrario allo spazio e di analogo al tempo. Quindi la storia ci sembra disegnata come una curva, continua e discontinua, crescente o decrescente, dritta o a zig-zag e così via" (Serres 1977: 170).

Separare lo spazio dal tempo è una convenzione secondo cui la durata viene afferrata come la distanza necessaria affinché qualcosa ritorni. Il tempo è simbolicamente rap-

presentato come un reticolo nel quale gli individui sono racchiusi; domina sullo spazio, che esiste solo come tempo necessario a percorrerlo.

La possibilità recente di collocarsi da un punto di vista extraterrestre, da un satellite, permette di guardare la terra dal di fuori di essa: immaginare un tale stato provoca una perdita dell'orientamento spaziale abituale, alto-basso, dentro-fuori, l'assenza della forza di gravità, il galleggiamento nello spazio, la simultanea coesistenza delle forze centripete e centrifughe. E' uno spazio curvo, spiraliforme, circolarizzato, reversibilizzato dalla destra alla sinistra: è lo spazio della satellizzazione, la terra vista dal di fuori della sua orbita (cfr. Baudrillard, 1978). Fondamentale, per la modellizzazione in senso astratto della categoria di spazio nell'arte contemporanea, è la nozione di *frontiera*, che implica concepire uno spazio non come contenitore di oggetti, ma come estensione continua al di là del limite visibile.

“Lo spazio elaborato in un testo artistico esprime non solo le relazioni spaziali, ma è un modello artistico del mondo: spazio artistico coincide con il modello del mondo di un dato autore, espresso nella lingua delle sue concezioni spaziali” (Lotman, 1968: 193).

Il tempo della scena teatrale finora è stato il presente in divenire, contemporaneo al tempo reale dello spettatore, capace di dare l'illusione di un presente continuo in uno

spazio circoscritto. Gli eroi della drammaturgia contemporanea sono, invece, eroi dello spazio e del tempo virtualmente aperto, che non si muovono verso una direzione fissata. L'attuale mancanza di demarcazioni dello spazio-tempo della scena teatrale è inversamente proporzionale alla libertà di movimento delle figure che lo abitano: quanto più lo spazio è illimitato, tanto più il gesto si fissa e gli individui si immobilizzano. Il teatro contemporaneo trasporta in un senza tempo e in un senza luogo, in un passato assoluto, extrastorico, dove lontano e vicino sono categorie senza più significato, perché il racconto è stato sospinto fuori dalle orbite terrestri, in uno spazio dove muoversi coincide con lo star fermi, dove l'attività è pari all'attivismo iterativo senza scopo.

Pertinente a questa dimensione esistenziale è la categoria di *antispazio* che è sia l'infinito, il fluido, il mondo cosmico, che il torpore immobile e meccanico dell'inerte. Il baratro e la fessura, il precipizio e il foro, sono le figure opposte ed equivalenti attraverso cui si manifesta l'attuale distruzione della rappresentazione spaziale, sia con il suo ampliarsi illimitatamente, che con il suo restringersi, entrambi esprimono l'annientamento della dimensione umana (cfr. Lotman, 1968).

Robert Wilson, elabora dimensioni spazio-temporali sofisticatissime, che prescindono dal “qui ed ora” dello spazio

e del tempo dell'evento teatrale, moltiplicando i luoghi scenici, distanziandoli nello spazio e facendo accadere lo spettacolo – parcellizzato in luoghi diversi e lontani fra di loro – simultaneamente nel tempo, come nel progetto di *Die Goldenen Fenster* (*Le Finestre d'oro*, 1982).

L'elaborazione spazio-temporale degli spettacoli di Giorgio Barberio Corsetti, manovra le polarità dello spazio aereo e ascensionale con lo sprofondamento in uno spazio sotterraneo e interstiziale che tende a mimetizzare il corpo dell'attore nella materia plastica. Ne *La Camera astratta* non c'è più un "qua" e un "là", un fuori e un dentro, un lontano e un vicino, ma uno spazio immateriale attraversato dagli attori, la cui distanza non è colmabile. Si tratta di uno spazio mentale, vuoto, il cui soggetto è lo spettatore, dove rapidamente balzano alla coscienza e scompaiono elementi che provengono da un altrove non identificato (cfr. Studio Azzurro, Corsetti, 1988).

Il teatro di questo ultimo decennio ha affrontato le opposte polarità, di una durata continua spazio-temporale e di uno spazio connotato ma qualsiasi, non delimitato dalla cornice scenica; di un presente assoluto e di un senza tempo e senza spazio.

La spazializzazione del tempo e la temporalizzazione dello spazio

Protagonista del teatro degli anni 70 è stato lo spazio, divenuto matrice dell'evento teatrale. Dall'Environmental Theatre che ha rimesso in discussione il rapporto attore spettatore, allo spazio organico e animato degli spettacoli di Barberio Corsetti, si riscontra una vera e propria rivoluzione dei modi di rappresentazione che hanno definitivamente messo in crisi la forma di svolgimento lineare, il presente in divenire del racconto drammatico, per una rappresentazione spazializzata del tempo e una temporalizzazione dello spazio.

Si è verificata nel decennio scorso la parallela rimozione del linguaggio verbale e del tempo, che è stato vivisezionato e scomposto in microunità, privato dei suoi cursori e indicatori di inizio, culmine e fine, oggettualizzato e reso feticcio, espulso dagli eventi e reificato come corpo esterno ad essi. Il naufragio del futuro e le rovine del passato hanno reso ineffettuale "la grande narrazione" (cfr. Lyotard, trad. it. 1982) e quanto mai attuale, invece, "quell'accelerazione della storia" che Walter Benjamin aveva raffigurato come l'angelo atterrito con lo sguardo rivolto al passato e le spalle al futuro ignoto, che rovescia rovine su rovine. La spazializzazione del tempo portava alla negazione di una storia possibile con un senso unitario ed evidente: tempo, narra-

zione, comunicazione verbale, tradizione, rimosse nel periodo dell'ammutolimento della scena teatrale, riemergono negli anni 80 come istanza di reintegrazione del tempo e della narrazione, che prende però forma di sentimento della sua evanescenza, di drammatizzazione dell'assenza di luogo del racconto tradizionale e dell'impossibilità del suo recupero.

Segnali evidenti, negli anni 70, dell'opera di modellizzazione dello spazio sul tempo, sono stati: la presenza del tempo presente; il procedimento dell'iterazione che produce la perdita dei collegamenti fra le cose; la iscrizione del linguaggio verbale come segno spaziale (nelle performance di poesia, come nel lavoro di Richard Foreman); gli incipit ripetuti, le interruzioni brusche e il tornare sempre da capo (i colpi di fischiello in *Acte sans paroles I*) al punto di partenza perché non c'è origine e fine, ma si ripete all'infinito il precipitare nello spazio-tempo reversibilizzato. Si è verificata contemporaneamente una perdita di efficacia delle convenzioni simboliche, sia nei riguardi della comunicazione verbale che della rappresentazione spazio-temporale, precipitata nei ritmi caotici naturali, nella fluenza libera del tempo reale.

Beckett è stato il vero iniziatore della drammaturgia dello spazio, nel senso che la sua scrittura letteraria, modellizzata dal dispositivo spaziale, ha oltrepassato i limiti che

distinguevano il romanzo dal dramma, la storia dal vissuto e ha portato la confusione fra i registri del passato e del presente. Il teatro di Beckett mette in scena categorie astratte: il tempo, lo spazio, la memoria, la percezione, in una profonda azione autoriflessiva e metalinguistica. Ne *Last Krapp's Tape* il presente è ripetizione infinita; nel "qui ed ora" di Krapp che festeggia il suo compleanno, si interpola un altrove spazio-temporale ma, dal momento che è sempre la sua voce che parla sia dal vivo che dal registratore, l'anteriorità ha lo stesso trattamento del tempo presente. Il tempo passato si fa "personaggio" attraverso il ruolo attoriale attribuito al magnetofono, il dispositivo che permette a Krapp quella scissione – che diventerà un elemento portante della drammaturgia beckettiana – fra il proprio corpo e la propria voce. Nel dramma agiscono e interagiscono tre esistenze e tre tempi: quello presente di Krapp che mangia la banana e borbotta, quello di Krapp che sta per compiere un'azione (ripetizione di un'azione che non riuscirà ad eseguire) e quello passato, restituito dalla sua voce registrata molti anni fa. Il ricordo di sé, in questo caso, è sia raccontato – come nel romanzo – che rappresentato sulla scena da Krapp che ascolta e reagisce alla sua voce, venendo così a creare un dialogo fra tempi diversi, fatto di parole (quelle registrate) e di azioni e gesti sonori, quelli presenti e attuali. In Krapp è agita la tragedia di un uomo che vuole addome-

sticare il tempo, possederlo e resuscitarlo a intervalli regolari.

L'elaborazione di spazi e tempi plurimi e stratificati è passata, a partire dagli anni 70, a conformare oltre che la drammaturgia letteraria anche quella dello spettacolo, dove coesistono svariate tipologie di modellizzazione spazio-temporale operanti tutte fuori dalle unità di tempo e luogo, fuori dallo svolgimento del prima e del poi.

Il viaggio e il paesaggio

"Ho passato la mia vita a viaggiare. Quando incomincio un lavoro sento che sono più un viaggiatore che fa teatro piuttosto che un regista che viaggia per arricchimento personale" (Brook, 1986).

Cardine della poetica della Performance Art è stata la rimodellizzazione delle percezioni primarie di tempo e spazio implicanti processi di attivazione sensoriale. Lo spazio era inteso come il luogo dove si sprigiona l'energia del performer, in uno scambio di influenze fra animato e inanimato, fra spirito del luogo e sensibilità del soggetto che lo abita, da cui partire per ricostruire un'identità, per sapere "dove mi trovo e chi sono". (Le *locations* del gruppo californiano dei Soon Three sono un esempio "di genere"). *The Red House Animation* (testo di Lee Breuer, spettacolo realizzato nel 1968-78 dai Mabou Mines, *L'animazione della*

casa rossa) racconta come un cavallo, impari a riconoscere la sua forma, il paesaggio del suo corpo: *form, shape, line, circle* sono i termini che il cavallo ripete nel tentativo di tracciare nello spazio le sue geometrie di emozioni. Ma, alla fine, il cavallo perde il senso di sé, non riesce a comporre la sua immagine, e precipita in un abisso. Nella drammaturgia di Sam Shepard, la storia è sostituita dalla geografia, il passato è oggettivato come un luogo geografico ideale, un paesaggio immaginario, il West è uno stadio primordiale, fuori dalla realtà, un mito.

Il paesaggio, sia quello naturale che quello ricreato artificialmente in scena, è una figura di una drammaturgia dello spazio che si è espressa pienamente nel teatro degli anni 70: lo spettacolo è un evento che accade in risonanza e in armonia con il luogo scelto, come nella celebrazione di un rito; contemporaneamente prende forma teatrale una dimensione immaginaria, onirica, mitologica, un paesaggio mentale.

Brook, per i suoi spettacoli, da *Orghast* al *Mahabharata*, sceglie dei luoghi naturali, valli, cave, luoghi segreti e inaccessibili, che sono strutturali all'evento che accolgono, nel suo fluire dal tramonto all'alba, non elementi decorativi e suggestivi. I suoi viaggi, intrapresi per fare conoscenza con culture diverse in Africa, in India, in Iran, funzionano come terapie di svuotamento dagli stereotipi culturali, mirano a

disintellettualizzare, a dimenticare quanto si è appreso per poter accogliere altre storie, idee, ritmi, immagini. Anche nel modo di lavorare dell'Odin Teatret fondamentale è l'incontro e lo scambio con il diverso culturale, e alcuni spettacoli sono stati costruiti come diari di ciò che si è visto e provato nel corso del viaggio, come *Il Milione. Primo viaggio* (creazione collettiva dell'Odin Teatret, 1978).

Nel lavoro de *La Gaia Scienza*, da *La rivolta degli oggetti* a *Cuori Strappati* (1975-1983), l'attore interagiva con lo spazio, sia esso scena teatrale o strada cittadina, lasciandosi assorbire dal luogo e impregnandolo di sé. I loro spettacoli prendevano forma come processo, in un ambiente che si trasformava abitandolo, costituendosi come spazio dell'identità dei singoli componenti del gruppo. C'era il tentativo di trasferire al luogo scenico la carica di energia prodotta dal corpo, impegnato in percorsi spaziali indeterminati, ad esercitare differenti dinamiche motorie: correre, cadere, saltellare, fino allo sfiancamento. La trasformazione continua dello spazio scenico scandiva la geografia emotiva di uno spettacolo come *Cuori Strappati* (*La Gaia Scienza*, 1983) che è un racconto di eventi spaziali, dove la diegesi è condotta da una fete dinamica di energie che si trasformano incessantemente l'una nell'altra. Attraversare paesaggi sempre diversi, aerei, terrestri, acquatici, fessure che si aprono nelle pareti, reagire ad essi, ribaltare

di continuo il ritmo mediante coup de théâtre, come le poltrone che si animano, le rocce che diventano corpi umani, costituisce l'itinerario di questo spettacolo, ricco di imprevisti e di vedute.

L'erranza come impossibilità dello spettatore di fermarsi su una posizione fissa, "essere sempre in procinto di partire per luoghi lontani" come i personaggi dei romanzi di Peter Handke, corrispondeva a un topos filosofico, al relativismo concettuale e al sentimento della perdita di certezze e di identità. L'idea originale da cui nasce il teatro di Wilson è spaziale: "disporre di uno spazio grande e di molte persone". Egli incarna quel viaggiatore dello spazio e del tempo di cui parla Victor Segalen (1904-1918, trad. it. 1983) nel suo saggio sull'esotismo, che raccoglie oggetti curiosi nei luoghi che visita per assemblarli in una scena che mantiene il fascino dell'incontro imprevedibile. L'esotismo delle sue performance è l'attitudine a *spaziare*, a "comprendere il mondo e i mondi", attraverso il suo potere di concepire il diverso. Il ritorno dal viaggio è assicurato dalla tensione alla discesa nel luogo calmo e notturno delle sue immagini familiari, dal porsi in ascolto dei propri fantasmi catturati nelle zone *Duic* del proprio io. Costruisce i suoi mondi popolati da *razze diverse* (serpenti a sonagli, dinosauri, uomini, orologi, foreste tropicali, mostri) oltrepassando le leggi della gravità (sospende il generale Lee con la testa in giù

nella navicella spaziale), i rapporti grande-piccolo, lontano-vicino; altera la percezione del tempo dilatando la durata della performance attraverso il susseguirsi dei giorni e delle notti (*KA MOUNTAIN and GUARDenia TERRACE, a story about a family and some people changing*, di R. Wilson, 1972, *KA MOUNTAIN e GUARDENIA TERRACE, una storia su una famiglia e alcune persone che cambiano*) o contraendola come una meteora il cui passaggio è atteso e scrupolosamente preparato (*The Civil warS, a tree is best measured when it is down*, di R. Wilson, 1984, *Le guerre civili, un albero si misura meglio quando sta per terra*).

Il contatto di Wilson con il diverso, lontano nel tempo e nello spazio, con le altre tradizioni culturali, con lo sconosciuto (la percezione patologica, la disfunzione della macchina percettiva che produce deformazioni, sia ingigantimento dei dettagli che la *gulliverizzazione del mondo*), è attuato mediante procedimenti e calcoli rigorosi. Nella cosmogonia wilsoniana, e in *The Civil warS* in particolare, "la geografia del mondo", il suo concreto incontro con altre culture, razze, lingue, è un rischio e un'avventura perpetua alimentata dal gusto di percepire la distanza. Wilson rappresenta il viaggiatore del tempo che si rivolge al passato, al futuro, all'immaginario. "Il meraviglioso di domani" che Aragon aveva visto come la cifra di *The Deafman Glance*, il suo costruire mondi ipotetici ricavandoli dal passato re-

moto, compone lo stile esotico della sua scrittura. Il suo montaggio "surrealista" della storia opera la compresenza scenica e temporale del passato e del futuro nella percezione del tempo oggetto come "perpetuo ritmo", nello svuotamento dell'"elemento storico" (il personaggio di Lincoln o di Stalin, di Freud o di Edison) a paesaggio, in cui dispiegare non il dato ma la reazione emotiva-fantasmatica evocata dal dato. Il tempo, nella sua presentificazione del *qui ed ora* della scena e nel suo trascorrere come tempo oggetto, contrae e condensa passato e futuro; contemporaneamente il trattamento operato nei confronti dell'evento storico va a prelevare quei microeventi nascosti che fanno parte dell'aneddotico, della coincidenza, degli accostamenti arbitrari. La trasfigurazione che Wilson fa nei confronti della storia, adotta il criterio del lapsus, dell'improbabile e imprevedibile che rende insolito e sconosciuto ciò che è familiare. Così Federico il Grande, Stalin, Edison, la signora Curie, trascorrono il sentimento del tempo possibile, un tempo senza scansioni di durata, mantenendo una familiarità inquietante di figure richiamate a trascorrere sulla scena come sé e altro da sé, conosciute e straniere nello stesso tempo.

Il rytmos matematico, il mutamento continuo che contrassegna la scena di Wilson, eufemizza e addomestica la sostanza del tempo. Non più i valori diurni misurati dall'alternarsi di buio e di luce, sole-notte ma una quieta variazio-

ne di intensità cromatica che ritma l'inafferrabilità di un tempo percepito come flusso cangiante.

Il topos del viaggio e del paesaggio come scena assoluta informa i lavori teatrali di Giorgio Barberio Corsetti, da dopo *Cuori Strappati* (La Gaia Scienza, 1983) in poi, in una composizione che diventa sempre più complessa, in cui il mito e la fantascienza, il passato remoto e il futuro, la città a venire e la necropoli, si fondono in un viaggio che tende a riportare l'autore nel suo luogo d'origine, nella città dei padri, a trasformarsi in un viaggio nella coscienza, in un paesaggio mentale dove il pensiero solitario vaga. Esso ha un suo proprio tono, che è quello contemplativo di colui che scrive un diario, il ritmo di un passo che cammina senza fretta, in modo da permettere di sprofondare nell'opera.

La reversibilità fra vivente e inerte

Il procedimento del montaggio ha prodotto effetti rilevanti nella drammaturgia contemporanea, fra cui quello di favorire il principio di reversibilità, lo scambio di proprietà fra il vivente e l'inerte. Una volta operata la segmentazione del continuum spazio-temporale della scena in unità componibili, si rendeva necessaria la omogeneizzazione delle diverse materie espressive: trattare l'attore allo stesso modo dell'oggetto scenico. Questo era il problema con il quale Sergej M. Ejzenštejn si era scontrato, nella sua pratica di

regista teatrale (1934, trad. it. 1964): quello del rapporto fra tempo e spazio, fra azioni degli attori e scena, fra movimento e staticità. Il suo obiettivo era quello di rendere lo spettacolo una macchina del movimento, un organismo che respira all'unisono con lo spettatore; pensava a un ritmo continuo e coinvolgente la scena, la platea, l'edificio intero, che dalle singole parti si potesse trasmettere all'intero corpo del teatro. Il suo pensiero era più avanti delle possibilità tecnologiche del periodo, le sue idee e aspirazioni ("tutto cangiante che si esprime nel movimento"), si scontravano con l'irriducibilità fra elementi mobili e immobili, lo spazio e il tempo, la scena e l'attore, coagenti in un insieme discontinuo. La soglia sulla quale si è proteso Ejzenštejn implicava un trattamento omogeneo dello spazio e del tempo, ovvero, dinamizzare gli elementi spaziali e ridurre lo scarto fra animato e inanimato, trattando indifferentemente l'oggetto e il soggetto attore. Il suo progetto estetico e teorico era teso a raggiungere un continuum spazio-temporale effettivo (secondo le parallele indicazioni della fisica einsteiniana) capace di produrre svariate combinazioni di piani e di azioni, una volta disancorate le funzioni di figura e sfondo e temporalizzati gli elementi spaziali. La ricerca di Ejzenštejn a teatro si è bloccata intorno a questi problemi, riversandosi nella sua attività cinematografica, mentre una effettiva organicità della scena si è raggiunta solo in anni

recenti. Il lavoro condotto nei laboratori teatrali e le nuove tecnologie, permettono di realizzare gli screen mobili di Gordon Craig, così come le geometrie plastiche di Oskar Schlemmer, le sinestesie sonoro-luminose di Kandinsky e altro non immaginato dai riformatori del teatro del Novecento. La drammaturgia dello spettacolo contemporanea ha raggiunto un effettivo pareggiamento fra corpo vivente e materia inerte. Infatti ha elaborato uno spazio organico, traforato, praticabile, attraversabile, corpo-città, corpo-dimora, abitato negli interstizi e nelle fenditure. Si dà anche come stanza del pensiero, finestra su un paesaggio mentale, ovvero spazio virtuale, (lo spazio elettronico de *La Camera Astratta*) che si forma con la stessa velocità del pensiero, dove è possibile, ricomporre l'unità di fisico e psichico, dove i corpi sono esentati dalle leggi della gravità, dove la materia diventa leggera e i corpi trasparenti, dove avvengono continui balzi fra qui e ora, dentro e fuori, presente e assente.

Evanescenza del racconto

"Oggi non si desidera più alcun tempo culminante, alcun ritardando, si vive tiepidamente, tenendosi ad una certa altezza (o bassezza). Niente più tempi eccelsi, ormai. Solo tempi che mirano ad esigenze in piccole dosi, disseminate nella vita. Ogni giorno qualche cosa, non, come prima, una volta nella vita una cosa d'eccezione (...)" (Kempny, 1928; trad. it., 1987: 335).

Nella pratica teatrale di questo ventennio, si è esaurita l'interdipendenza unitaria spazio-temporale che ha prodotto percorsi narrativi unidirezionali, dinamiche fra il tutto e le parti, capace di dare "una rappresentazione soggettiva dell'oggettività", e il teatro ha assunto il tempo come modello spaziale, lavorando fuori dalle convenzioni di inizio e fine: "Non so mai quando far finire una commedia. Io non farei finire mai niente, ma ad un certo punto bisogna fermarsi almeno per permettere al pubblico di lasciare il teatro. Una soluzione non è mai un finale, è uno strangolamento" (Shepard, 1985b).

Il procedimento del montaggio, introdotto nella letteratura drammatica per condensare e comprimere una serie di episodi in funzione narrativa, nella drammaturgia contemporanea, viene utilizzato non soltanto in funzione antidrammatica, ma anche antinarrativa, per comporre spazialmente elementi diversi, lontani nello spazio e nel tempo, per renderli compresenti e compossibili, non più indipendenti (lo spazio statico e il tempo dinamico). La scena, fra gli anni 70 e i primi anni 80, è diventata un luogo di assemblaggio di materiali eterogenei e di loro spaesamento, frantumazione e ricombinazione attraverso cui trova accostamento la difformità e varietà del mondo. Il montaggio procede per cesure – potremmo chiamarlo con Ejzenštejn, *a trame grosse* – in cui gli stacchi sono percepibili e sottolineati da in-

termittenza di buio e di luce, di forte e di piano, il cui ritmo esclude i tempi medi, per darsi lento o veloce, secondo la nuova estetica elettronica degli spot pubblicitari, come in *Tango Glaciale* (regia di Mario Martone, Falso Movimento, 1983). L'accelerazione e il rallentamento, entrambi contraddicono la percezione abituale del movimento, che è stato fermato per cogliere il dato minimo percettibile. Le durate sono suddivise in intervalli piccolissimi, allo scopo di oggettivare il tempo e poter osservare il suo funzionamento. "Ho passato il mio tempo a dormire. Ho cercato di fermare il tempo. Di accelerare il tempo. Sono stato in contraddizione con il tempo", confessa Peter Handke in *Selbstbeziehung*.

Nella drammaturgia contemporanea, la contraddizione fra il presente drammatico e il passato tematico (il problema che si è affacciato con Henrik Ibsen) viene drasticamente azzerata perché tutti i tempi, quello della memoria, del ricordo, del progetto, diventano presente, tempo del puro trascorrere, svuotato di senso e di direzione, dove presente assoluto e lontano assoluto si equivalgono perché entrambi indicano la perdita di compiutezza del mondo.

Lo spettacolo del Living Theatre, *Paradise Now* era scandito come un percorso di elevazione, come viaggio rituale verso la luce e la gioia. Il tempo presente dell'evento teatrale era costruito come passaggio al tempo futuro della

conquista dell'identità nuova e della attualizzazione della visione: "Caro pubblico, il Paradiso ora è possibile: se non ci credete state un po' a guardarci", declamava Julian Beck. Il tempo presente del rito di iniziazione, passando attraverso l'assenza di tempo della meditazione-visione, si proiettava nel futuro dell'azione, al di fuori del teatro e del suo tempo, e si installava come virtualità presente.

La dominanza della spazialità ha ribaltato il rapporto fra descrizione – rappresentazione di oggetti e avvenimenti – e narrazione – rappresentazione di azioni – sbilanciandolo a favore della descrizione, tradizionalmente in un ruolo ancillare e ornamentale nei confronti della narrazione, cosa che ha prodotto nel romanzo, quanto nella drammaturgia, la distruzione del racconto. Prevalendo la descrizione di azioni e la loro compresenza simultanea, la narrazione si è minimalizzata e la descrizione drammatizzata, ovvero gli attributi del tempo si sono manifestati nello spazio. *Acte sans paroles I* di Beckett è un racconto fatto di descrizioni di azioni dove la diegesi è data dalla mutazione delle posizioni degli oggetti nello spazio.

Nel teatro contemporaneo il racconto non ha sede, perché il racconto è mythos, un modo per contenere il mondo in una immagine, fare ordine, scegliere un tracciato fra i tanti possibili, è tempo che passa, mentre descrivere è di uno spazio che si percorre con la vista. Il teatro del decennio

scorso ha bandito il racconto, perché dal mondo che descriveva, il mutamento era assente, per cui non è stato più possibile mettere in scena una unità tensionale fra piani differenti di realtà, funzionalizzare l'energia verso uno scopo. Incapacità di tensione è assenza di conflitto, come assenza di mutamento equivale a una realtà che si ripete reiteratamente, che si accumula, senza crescita e salti fra un piano e un altro. Il racconto struttura uno spazio in cui mostrare la metamorfosi delle cose, è anche capacità decisionale, assunzione di responsabilità di fronte al tracciato che si è scelto di seguire in mezzo all'inafferrabile pluralità del reale, mentre l'estetica teatrale delle neo-avanguardie si è poggiata sull'indifferenziazione, la casualità, l'indeterminazione, la modularità processuale. Il pensiero postmoderno ha aderito al "qui e ora" dell'esperienza, bandendo la progettualità dei mondi possibili e quindi anche i circuiti delle storie in cui si evidenziano connessioni che secondo una logica rigorosa non sarebbero pensabili o presentabili.

Lo spettacolo contemporaneo non rappresenta il tempo come in trasformazione e in sviluppo, ma un tempo incommensurabile, assoluto, come quello epico, dove non si fa altro che contemplare o riprendere quanto già ha avuto luogo, dove solo voltarsi indietro è possibile (mentre il racconto è destino, catena che obbliga a procedere per raggiungere la meta). I soggetti contemplano la morte, le macerie, le

ombre, in una scena sepolcrale, buia e dissanguata, senza corpi vivi, popolata di voci per le quali sembra che l'unico movimento possibile sia quello di evocare un *è stato*, di collegarsi a un già avvenuto, che ha però la presenza di un presente. La drammaturgia contemporanea ha cancellato la relazione fra passato e presente, ha fatto cadere anche i limiti fra memoria, ricordo, pensiero, discorso e avvenimento: il ricordo non serve più come espediente per far entrare il tempo passato nel presente drammatico.

Il tempo come dimensione cosmica e insieme personale è diventato il soggetto di molti spettacoli: la memoria è chiamata in soccorso nei confronti di un futuro che si prevede catastrofico (*Recent Ruins* di Meredith Monk, 1979, *Nuove macerie*); in *Games* (Monk, 1984, *Giochi*), i discendenti dei superstiti della guerra nucleare celebrano dei riti in ricordo dei loro antenati, i *games*, appunto, le uniche tracce rimaste del passato. Il tempo futuro porta a una rappresentazione dematerializzata, in cui il corpo e l'immagine perdono terreno a favore del suono e della luce. Il tempo presente, invece, viene raffigurato a forti tinte iperrealiste, (donne squartate come animali in *Through the Leaves* di Joanne Akalaitis, 1984, *Attraverso le foglie*), claustrofobico in *North Atlantic* del Wooster Group (regia di Elizabeth Le Compte, 1984, da un testo di Jim Strahs, *Nord Atlantico*) dove c'è una pedana che incombe sul pubblico sulla quale

gli attori sono costretti a salire, scivolando di continuo; in *Black Maria* (testo, regia e scene di John Jesurun, 1987, *Maria Nera*), lo spazio è un luogo senza uscita, un cubo invaso di proiezioni su tutte le pareti, compreso soffitto e pavimento. In questi spettacoli si parla di azioni che i personaggi o hanno già compiuto e rievocano o pensano di compiere: in essi c'è l'aspirazione alla forma drammatica che rappresenta una dimensione di pienezza, una capacità di azione in cui il narratore vorrebbe potersi dissolvere. Nei testi di Heiner Müller, i tempi storici si alternano con il tempo presente da cui si staccano ictus di sequenze di discorso diretto congiunti dal presente storico. Il parlante di *Hamletmaschine* cancella l'ascendenza del dramma di Shakespeare con il passare, nel testo, dal tempo passato a quello presente, dall'essere stato Amleto, all'"io non sono Amleto".

Il Frattempo

La voce dell'interrogazione metafisica, della domanda assoluta, è anche una voce dell'*attesa*: che la casa crolli, che l'amante uccida l'amata per amore e per salvezza, che la città sprofondi nella terra o nel mare, che al sonno succeda il risveglio (*Il Cavaliere azzurro*, Solari-Vanzi, 1985), che arrivi l'alba, che arrivi la morte per mano di un rivoluzionario, che i rivoluzionari brucino i teatri, che il fantasma

evocato dal regno dei morti, l'ombra dell'attore sullo schermo, spente le luci, ritorni nel suo regno notturno (*Ritratto dell'attore da giovane*), che l'Arcangelo diventi portatore di vita oltre la vita o di morte, di martirio o di gioia (*Atlante dei misteri dolorosi*, regia di C. Ronconi, drammaturgia di M. Gualtieri, Teatro Valdoca, 1986). Questo tempo dell'*attesa* esprime la tensione verso la trascendenza del quotidiano, il desiderio di una globalità che si sperimenta come *intervallo* incolmabile e che l'attore riempie di parole-atti che non sono altro che l'impotente farneticare di un visionario il cui pensiero ormai è stato così accelerato che non potrà mai essere in accordo con il suo agire. E' l'attesa di un momento finale e risolutivo, la bella morte, la morte eroica che non è però né immolazione (*Ifigenia* evocata dalla Valdoca), né compimento di un destino tragico profetizzato, ma pura seduzione visionaria, aspirazione ideale, menzione della "morte tragica". Un momento finale che non progredisce, la cui attesa è ingannata con *spazi di attività* e con *spazi di visioni*. Infatti, sulla scena si compiono "gesti sensati" (irrorare piante, versare dell'acqua, accendere dei fuochi, abbracciarsi, arrampicarsi, dormire, ballare etc.), consumati inutilmente, fino allo "spreco di sé", al dispendio energetico allo stato puro. La *visione*, rappresenta lo stato di contemplazione dove il vuoto d'azione lascia percepire il puro accadere della mente e del corpo dell'at-

tore che si svuota del divenire del tempo, del passato e del futuro, che perde la memoria e vive “tranquillo e seduto / a far niente, gli basta l’eterno presente del sé” (Tiezzi, 1986: 87).

Il *frattempo*, è lo spazio vuoto dove tutto è possibile che accada, è la vertigine del senza tempo e del senza luogo, dell’Aperto, l’attesa di potersi introdurre nel tempo reale, dove smettere di pensare e incominciare ad agire. E allora la dimensione (tragica) di questa nuova drammaturgia si legge come l’impossibilità o la vanità di raggiungere una pienezza e immediatezza di sé, dell’io come coscienza e azione, come adesione irriflessiva all’esistenza. Lo spazio del teatro diventa lo spazio di questa sempre verificata scissione ed esilio da un evento e da una storia, da un atto che è già avvenuto, che sta fuori dal soggetto e che il soggetto può solo rievocare. L’esilio dall’azione coincidente con il pensiero, della domanda con la risposta, è la tensione all’*istante* “l’eterno presente del sé”, l’abolizione, in ultima analisi, della frontiera che unisce e separa il regno dei vivi e il regno dei fantasmi, delle evocazioni e degli spiriti senza corpo, spazi infiniti dove non succede nulla.

In *Minetti. Ein Portrait des Kunstlers als alter Mann* di Thomas Bernhard, il suo dramma si ricostruisce alla fine, riordinando i frammenti che l’attore sciorina disordinatamente alle persone che transitano per la hall dell’albergo.

Nel flusso verbale e gestuale di Minetti passato e presente coabitano nella speranza di un futuro che significherebbe la sua reintegrazione nella vita e nel tempo: poter ritornare a essere quello che è stato, un attore. Lo spazio-tempo del dramma è sospensione temporale, attesa che venga concessa la possibilità di farsi evento teatrale, non più rievocare un “è stato”, ma essere Lear, ancora.

La sospensione del tempo dell’attuale drammaturgia, il suo essere senza tempo, è figura simmetrica al presente assoluto, al tempo reale, della drammaturgia degli anni 70.

L' ATTORE - PERFORMER

Il tema dello spettacolo *Ritratto dell' attore da giovane* è l'interrogazione sull'attore: cos'è l'attore? "Un santo, un pazzo, uno senza memoria, una coscienza passiva, un appestato, un assetato, un condottiero feroce?". Qual è la sua azione efficace? Marion, l'attrice protagonista del primo atto, aspetta la bella morte, di essere uccisa dai rivoluzionari che contemporaneamente bruceranno anche il teatro, il luogo pieno di cadaveri marciti che l'accoglie. Aspetta di recitare l'ultima scena del suo ultimo dramma da grande attrice. Sandro, l'attore protagonista del secondo atto, inganna il tempo blaterando storie avventurose, indeciso se ripescare o meno un quadro che si è inabissato nel fondo di una piscina che occupa tutto lo spazio scenico. (Si tratta de *Il naufragio della Speranza* di Caspar David Friedrich). Nessun evento interviene a modificare la sequenza dei pensieri di ciascuno dei due attori sul bordo della piscina, se non le loro dinamiche interattive con l'altro attore in scena – il Muto e la Muta, lo Spirito Vegetale e lo Spirito Animale – che si esprimono attraverso tutta una gamma di gesti sonori trivialmente organici: scorregge, sputi, soffi, strilli,

mugugni, "mugolii da mongoloide", borbottii. Nello spettacolo i due personaggi in effetti sono uno solo, scisso in due, con due corpi e due anime: il muto, capace solo di gesti e mugugni, e il parlante, l'anima animale e quella intellettuale, entrambi però agenti sulla scena, non metafore di una unità in conflitto, ma entità sfasate i cui movimenti sono ritmati secondo un'armonia dissonante. Perché l'attore contemporaneo incarna delle idee astratte (la Follia, la Solitudine, il Tempo, lo Spirito dell'Arte) attraverso cui modella il proprio universo poetico, dà forma alla propria soggettività. Sandro Lombardi è l'attore che si è addestrato a svuotarsi per poter incorporare i personaggi mitici con i quali ha una intensa frequentazione immaginaria. La sua voce è immateriale, disincarnata, come se fosse il testo a dirsi attraverso di lui, cosicché la parola raggiunge plasticità descrittiva e ritmo narrativo, si fa medium di altri mondi dove astrazione e concretezza si fondono. Giorgio Barberio Corsetti è l'attore che dà voce al pensiero, colui che in scena "parla di sé come di un altro". È un soggetto, quello che raffigura, ritornato in uno stato pre-natale, immerso in una camera iperbarica in cui reinventa il mondo, in cui il corpo, si mette a repentaglio, sfidando la verticalità della posizione eretta. La sua figura in scena prende la forma di mostri astratti, gelidamente goffi e crudeli nel loro essere sorridenti, nel fare il contrario di quello che dicono. Il soggetto

raffigurato da Santagata e Morganti è lo straniero che ha attraversato la desolazione, lo scemo del villaggio intriso della crudeltà tragica e oracolare delle civiltà arcaiche della Magna Grecia, la cui solitudine però è affollata di fantasmi minacciosi e misteriosi del presente. L'attore di Mariangela Gualtieri è un "corpo morto" che emette parole e suoni da profondità profetiche, da zone dove il dolore è tangibile, ma senza nome; la sua natura è di vegetale e animale, è sasso e roccia, angelo e diavolo, malleabile e duro; attinge la sua espressività sonora in un universo prelinguistico.

La riflessione sull'attore ancora fino a pochi anni fa era contrassegnata dal conflitto fra "immedesimazione" e "straniamento", fra i seguaci delle teorie stanislavskiane e i seguaci di quelle brechtiane. I modelli che hanno alimentato un nuovo pensiero sull'attore e dei nuovi percorsi di training, sono stati offerti, a partire dagli anni 70, dalle esperienze di Jerzy Grotowski – dal "Teatro Povero" al "Teatro delle Sorgenti" – e dall'insegnamento pedagogico e antropologico di Eugenio Barba attraverso l'attività dell'Odin Teatret e dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), dal loro lavoro parateatrale soprattutto. La rifondazione dell'idea di attore ha incominciato a lavorare in quella zona liminare che separa e congiunge l'*actor* e il *performer*, il sé dell'attore e quello del personaggio, che Richard Schechner ha identificato come la zona in cui l'at-

tore è né "io", né "non io", né persona, né personaggio.

L'attore degli anni 70 è l'attore speculare che vive la scissione fra l'essere persona e l'essere interprete; colui che, secondo la illuminante definizione di Grotowski, anziché rivestirsi e nascondersi nel personaggio, fa del suo lavoro un processo di rivelazione di sé a se stesso: anziché uscire fuori di sé, entra più profondamente in sé. Il passaggio fondamentale dall'estetica dell'*actor* a quella del *performer*, ha significato una radicalizzazione del principio estetico della BodyArt: l'artista che si autoesponde, "io sono l'opera". Il rifiuto delle tecniche tradizionali dell'attore (dizione e interpretazione), confondendosi con il rifiuto della tecnica tout court, è stato funzionale a rompere i limiti che definivano le pertinenze attoriali e a creare una condizione di radicale apertura verso i campi più lontani dal suo mestiere.

Un ventennio di ricerche ha istituzionalizzato le pratiche di laboratorio attraverso cui si sono ricercate i fondamenti di *una scienza del corpo* che ha permesso all'attore di eliminare resistenze mentali e ostacoli corporali che gli impedivano di attingere alle sue forze vitali. Il senso delle azioni progettate dagli artisti della BodyArt come Vito Acconci, Marina Abramovich, Chris Burden, Gina Pane, era quello di stanare le energie vitali del performer e dello spettatore, recuperare un agire vero in scena, e con esso il senso del

rischio e dello sforzo fisico. L'erosione del corpo, vissuta ed espressa da Artaud nella sua esistenza di uomo e di artista, lo aveva portato a prefigurare una scienza del corpo che intuiva possibile ma ancora sconosciuta, capace di raggiungere l'ideale del corpo puro e spirituale. Il suo sentimento del corpo eroso, era provocato anche dal non avere gli strumenti adatti a governarlo, da uno scompensamento fra il desiderio di nuove dimensioni del lavoro teatrale e i limiti filosofici e tecnologici.

In *Le jet du sang* (*Il getto di sangue*, 1925), uno dei suoi primi progetti di messa in scena, un atto unico, Artaud immagina un corpo che va in frantumi e precipita come una cosa sconquassata, in un paesaggio scosso da cataclismi improvvisi, dando espressione a quel profondo conflitto che ha agitato il pensiero e l'arte dei primi del Novecento, quello fra corpo e spirito, che si manifestava come collisione violenta di forze opposte. La sua riflessione successiva è un superamento di questa polarità fra visibile e invisibile, parola e immagine. Comprende cioè che non può esserci un puro spirito che non sia prodotto dal corpo battuto, martorizzato, purificato dal fuoco, e che l'astrazione non implica una perdita di materia, ma al contrario, un suo riassorbimento. Il suo ideale di purezza, il corpo piatto, senza orifizi (in modo da impedire la fuoriuscita della sostanza vitale e l'infiltrazione dei flussi velenosi), lo pensava rag-

giungibile non mediante amputazione, ma trasmutazione di una materia in un'altra, da quella bassa, fecale, sottoposta alle leggi di gravità, a quella fosforica, in perpetua ebollizione che è del corpo glorioso. È il superamento della plastica tragica al quale tendeva il pensiero di Malevich e il grande realismo di Kandinsky.

Ma, in ambito teatrale, l'apporto delle Avanguardie Storiche, Artaud compreso, è stato soprattutto progettuale e teorico: la scienza del corpo che Artaud intravedeva come essenziale all'*atletica affettiva* dell'attore, il lasciarsi abitare dalla forza evocata, la capacità di essere subitaneo come il pensiero, ha compiuto il suo percorso solo con la pratica teatrale delle neo-avanguardie. Infatti, l'attore, nel passato decennio si è sottoposto, insieme agli altri "testi" dello spettacolo, a un duro processo di destrutturazione e ricostruzione dei propri statuti. Insieme al testo letterario è stato l'elemento più mortificato: ridotto a sagoma, sostituito con dei "tipi" presi dalla strada, (Wilson nella sua prima fase di lavoro), privato del linguaggio verbale, costretto a ripetere ossessivamente lo stesso gesto o la stessa frase e a eliminare dalla sua voce le coloriture espressive.

La macchina euforica

Nell'attuale drammaturgia il soggetto attore ha raggiunto una sofisticata mastery che gli permette prestazioni ade-

guate alle sue visioni del mondo. Nei laboratori sperimentali del teatro del passato decennio, si è declinata una scienza del corpo le cui applicazioni specifiche hanno elaborato tecniche per diversissimi stati: l'assenza di peso nello spazio come la malleabilità e la resistenza agli impulsi; l'attore si è allenato a spiccare il volo, a fare a meno di altri supporti (parola, costume, luci, colore), a scomporsi in parti, dotate ciascuna di espressività (far piangere un piede), non più attore recitante, interprete di una parola già detta, ma attore ritmo che trova nello spazio l'armonia del verso poetico.

L'attore contemporaneo ha accentuato l'elemento corporeo e quello astratto, l'aspetto dell'organico (lo spirito animale) e quello dell'immateriale (il pensiero, la vita mentale). Questi due poli non sono più in conflitto ma convivono come energie che traggono alimento reciproco. Quello che per Artaud rimase una prefigurazione – l'annegare il corpo individuale, purificarlo dalle incrostazioni culturali – da programma poetico-esistenziale è diventato una realtà testuale.

Nella lettera esaltante che Louis Aragon indirizza idealmente al suo amico scomparso André Breton, coglie lucidamente lo sfondo teorico e concettuale da cui è nato uno spettacolo come *The Deafman Gance* di Wilson: la libertà di sperimentare "una scienza senza nome" che è quella del corpo, dove non è possibile definire confini. Il performer,

in scena, osserva Aragon, esegue la sua parte "per il proprio piacere", ossia non pretende che gli spettatori condividano il significato da attribuire alla sua performance: tanto meno l'attore si pone il problema di interpretare ciò che fa e dice, tanto più è libero di far affiorare e assaporare – lui stesso e lo spettatore – il mistero dello spettacolo. Vagare e ritornare a sé è l'esperienza che il teatro di Wilson propone, a partire da una regola "possiamo fidarci del corpo, il corpo non mente". Il soggetto degli spettacoli di Wilson paga la libertà di non essere vincolato su percorsi di senso predeterminati, con l'erranza ("l'irraggiungibile risposta alla continua domanda del soggetto amoroso", secondo Roland Barthes), un'esplorazione che è volontà di avventura e rischio di perdersi.

La macchina della libertà, di cui l'attore è parte determinante, funziona sulla base di calcoli rigorosi, in base ai quali lo spettacolo funziona, va bene. E' una macchina euforica che non vive l'angoscia di una umanità robotizzata, della sostituzione dell'arte con la scienza e la tecnologia. La macchina euforica degli spettacoli di Wilson, non solo concilia il mitologico con il fantascientifico, quanto ha la capacità di "produrre il meraviglioso di domani", creando dei mondi differenti, dove è possibile sperimentare stati e condizioni percettive inusuali.

Il tragitto che la fondazione di una nuova scienza del-

l'attore ha compiuto dai primi del secolo a oggi, dal sentimento del corpo eroso al brusio di una macchina ben funzionante, va inteso come inclusione nell'ingranaggio della disfunzione e del disordine. Il mutismo onomatopeico dell'attore – lo Spirito Animale – che non verbalizza, nel *Ritratto dell'attore da giovane*, è felice, appagato, non è sintomo di mancanza, è abilitato a occupare la scena con un comportamento da mongoloide, perché questo è divenuto un soggetto raffigurabile, non più scandaloso (come il mongoloide vero di Gino De Dominicis alla Biennale di Venezia del 1972), anzi una fonte di piacere maggiore procurata dalla particolarità della partitura vocale e gestuale, una partitura astratta, fatta di gesti sonori.

Lo spirituale del teatro contemporaneo non viene dalla punizione del corpo, ma dalla reversibilità e complementarietà fra corporeo e etero. Il punto di vista è quello dell'angelo che guarda in basso dall'alto e, simmetricamente dal basso si solleva a guardare la trapezista che sta in alto nel film di Wim Wenders *Der Himmel über Berlin (Il cielo sopra Berlino)*, sceneggiato da Peter Handke, (1987). Il motivo della trasparenza esprime la qualità dell'astrazione contemporanea, che non è la purificazione dal corporeo, quanto l'assunzione del corporeo come spirituale: l'angelo infatti sceglie, nel film di Wenders, di abitare sulla terra e di vivere un tempo finito.

L'attore contemporaneo raramente proviene da scuole di arte drammatica o da famiglie d'arte, più spesso si è formato un curriculum personale attingendo a discipline non teatrali, alle "Fine Arts" in particolar modo, costruendosi un proprio palinsesto di tecniche estratte sincretisticamente dalle sue culture d'adozione, le arti marziali giapponesi, il Kathakali, la Postmodern Dance, etc. E' un attore-autore, nel senso che nella sua figura coincidono i ruoli del regista, dello scrittore, dello scenografo. Come il regista non si pone più il problema di interpretare il significato di un testo, così l'attore non interpreta, ma espone, non si fa veicolo fonico e gestuale di una parola altrui, perché le parole che dice sono sue, il suo obiettivo è di creare un campo di energia fra sé e lo spettatore. Base comune per l'attore contemporaneo è il rifiuto del personaggio e dell'interpretazione: "sul palcoscenico sono io, non voglio vivere con la vita di un altro". "Scoprire chi sono", rientra nel processo di costruzione dello spettacolo, che si pone come un momento di ricerca del proprio sé. Il performer è colui che non può farsi interprete di un personaggio, recitare una parte, ma è impegnato ad autoriflettere la sua condizione esistenziale di attore scisso. E' l'attore deragliato che odia il teatro dei ruoli, ma aspira in segreto a recitare i grandi personaggi, anche se non ha più né un pubblico, né un teatro, come Minetti.

Le strategie attraverso cui drammatizza la scomparsa dell'attore-personaggio, e il suo darsi come performer, sono varie. Innanzitutto mette in scena la scissione: "esce continuamente di parte", in un dentro-fuori con il personaggio di cui dovrebbe farsi interprete, nel desiderio di una irraggiungibile coincidenza. In secondo luogo, dal momento che non coincide più con un suo personaggio, può farsi esecutore di tutte le parti, eliminando dalla scena gli altri interpreti per impersonarli lui stesso, evocandoli con la capacità di simulazione della propria voce, disincarnata dal suo corpo. Il performer ha introiettato il mondo in sé e abita solitario una scena vuota, popolata di fantasmi che lui stesso richiama in vita, come nel teatro di Carmelo Bene. In terzo luogo, il performer blocca l'illusione scenica, impedisce allo spettatore di farsi bambino per potersi abbandonare all'io del sogno, sospendere la sua incredulità, "so che non è vero ma ci credo" (cfr. Mannoni, 1957), e lo assume invece come testimone, colui che con il suo *esserci*, realizza l'evento, e lo chiama in causa nel costituirsi dell'atto di enunciazione: "è a te che sto parlando".

Nella drammaturgia degli anni 80 si manifestano due fenomeni di rilievo: insieme al personaggio scompare anche lo spettatore, l'alterità si dà come mancante e lo spettacolo quindi, si costruisce come un dispositivo in cui lo spettatore può installarsi, uno schermo bianco per un im-

maginario vuoto di immagini, un invito nei confronti dello spettatore virtuale-reale a balzarvi dentro. L'altro aspetto è che l'attore ha superato la fase della crisi, della scissione fra persona e personaggio vissuta come conflitto fra interpretare e essere. È l'attore che rinasce momentaneamente nel corpo e nella voce di un'altra persona, alla quale è destinato perché vi sono fra di loro dei vincoli che li legano. Si tratta di un processo di *re-incarnazione* in cui giocano funzioni determinanti il meccanismo della memoria affettiva, che permette all'attore di trasferirsi in un universo che è virtuale e reale, in cui si appropria dei tratti che connotano l'altro, assumendoli corporeamente: l'imitazione "in body" dell'attore fa sì che si diventi colui che si è imitato. Questo processo di re-incarnazione è possibile che si compia se l'attore ha abbandonato il proprio sé individuale, se si è svuotato, come Zelig, il personaggio del film di Woody Allen.

Marion, la figura dell'attrice del *Ritratto dell'attore da giovane*, si dà come un fantasma e un vampiro che sparge veleno, semina la morte per mangiare i cadaveri. La sua attesa dell'arrivo dei rivoluzionari fornisce la dinamica di un'azione che si dà come una sua visione segreta alla quale, come spettatori, siamo ammessi ad assistere. L'attrice aspetta di essere uccisa per mano dei rivoluzionari, di vivere un'azione reale, che verrà a spezzare il continuum senza

tempo delle sue visioni e delle sue estasi, che coincidono con i momenti in cui si trasferisce in un mondo notturno che la ispira e la fa parlare, in un flusso scomposto di desideri, rimorsi, imprecazioni. Non c'è coincidenza fra quello che dice e quello che fa perché è abitata dagli spiriti. Questo suo accesso ad un regno altro a cui appartiene, è comunicato attraverso le metamorfosi della sua voce, che evoca altre attrici con le quali ha un transfert, come il personaggio di Cabiria che si azzuffa con la prostituta, lasciandosi invadere da esso, come una posseduta da uno spirito. Sono presenze, quelle che Marion fa vivere nel suo delirio notturno, che popolano la scena, mentali e fisiche nello stesso tempo, evocate come oggetti d'affezione, depositati da lungo tempo nel suo immaginario, incarnate dall'attrice in una vera e propria messinscena del modo produttivo dell'attore (il proprio).

L'attore de *Il Ritratto* può ambivalentemente intercettare ed entrare in sintonia con le voci che abitano lo spazio interplanetario, con le voci che provengono dagli inferi, quella di Simon Mago che manda in catalessi Sandro ogni qual volta entra nel suo campo magnetico.

In presenza di un solo eroe, la scena si anima con una fantasmagoria di figure evocate che non hanno però la natura del riferimento culturale o psicologico, non sono *maschere* che contestualizzano la personalità del protagonista,

ma *presenze* che stanno loro intorno per un attimo, richiamate da altri mondi, con i quali però l'attore ha una intensa frequentazione e soprattutto possiede le tecniche per richiamarle in vita. Questo procedimento attoriale, che ho definito di re-incarnazione, fa sì che il mondo esista solo per simulazione e incorporato come *voce interiore*. Il performer attuale è un soggetto onnipotente che ha annullato il mondo e lo richiama, esclusivamente grazie ai propri poteri, non esistendo autonomamente, come alterità.

Il performer ha smembrato il suo corpo, l'ha reso attraversabile l'ha trasmutato in immagine-superficie, paesaggio, oggetto-reversibile con la materia inanimata. La sua realtà è *liminale*, vive sulla soglia del tempo (dove il già passato rivive nel presente sotto forma di reincarnazione provocata dalle memorie tecnologiche); sulla soglia della materia: le figure sono corpi che esplodendo irradiano energia e sono contemporaneamente energia pura di un corpo piatto che si è spiritualizzato. Abitano uno spazio astratto, in un paesaggio mentale in cui prendono forma le visioni che la loro contemplazione fa apparire. Un territorio in cui il limite fra le apparenze e le sostanze è incerto e oscillante: vive fra un mondo diurno e uno notturno, come se la sua performance fosse momentanea sospensione del suo stato di ombra, un *intervallo* che una potenza degli inferi temporaneamente gli ha concesso: apparire in una zona di limbo,

stare sospeso nel vuoto.

Lo spazio che occupa sulla scena è una zona franca dove le identificazioni sono bandite, consiste sulla soglia di una identità mai centrata.

LA PURIFICAZIONE DELLA SCENA

"Il teatro della crudeltà di Artaud era ancora il tentativo di una drammaturgia della vita in un sistema che voleva riassorbire tutte le tracce di sangue. Per noi il giro si è compiuto. Ogni dramma e persino ogni scrittura reale della crudeltà sono scomparse"
(Baudrillard, 1978 : 91).

L'ideale artistico di Artaud era Van Gogh perché la sua pittura infonde energia, esprime "quell'ordine represso di cui gli oggetti della vita reale suonano" (Artioli e Bartoli, 1978: 229). Artaud, mirava ad un'arte vera, che non coincideva con quella dell'avanguardia visualista e surrealista. La sua ricerca di verità non lasciava spazio né per la rappresentazione mimetica, né per il simbolo, "perché è l'antipodo della realtà, ciò che sottrae la concretezza materiale, il piano ribollente della physis" (ibidem: 228). La sua esaltazione della vita reagiva al *morto* delle immagini nel cinema e al testo preesistente nel teatro; la sua utopia era di poter generare l'ipervitalità del corpo danzante. Le pratiche artistiche degli anni 70 hanno portato avanti un processo di "sterminio simbolico" per dare all'opera una dimensione concreta, senza implicazioni e rimandi metaforici. La Per-

formance Art e la BodyArt, il Living Theatre, Grotowski e tutte quelle esperienze delle neo-avanguardie che hanno ricominciato da dove la ricerca di Mejerchol'd e Artaud si era fermata, hanno lavorato sull'ipotesi di attribuire trasparenza e pragmaticità alle pratiche artistiche. L'assioma di Laurie Anderson, "la cosa esiste solo se la provo", è valida anche per lo spettatore a cui viene richiesto non tanto di inferire significati secondi, ma di provare emozioni in grado di rimettere in moto le sue energie vitali. L'arte degli anni 70 ha bandito il simbolo come la figura più evidentemente incrostata di valenze distrattive nei confronti dell'accesso diretto e concreto all'evento, passando attraverso un procedimento di "letteralizzazione delle metafore" che ha a che fare con i presupposti stessi dell'arte concettuale: dare esecuzione a un'idea astratta, senza per questo rappresentarla oggettualmente.

Nel decennio scorso il teatro di ricerca è stato malato di afasia; in molti testi scritti per il teatro il tema è la malattia della parola come istituzione comunicativa: il dramma di Kaspar, raccontato da Peter Handke, svolge il tema dell'apprendimento del linguaggio come acquisizione della capacità di ordinare la realtà e di integrarsi nel mondo. L'afasia non è l'impossibilità di emettere dei fonemi, delle parole, quanto la capacità di connettere gli enunciati, di attivare il piano sintagmatico, di tessere delle trame, di formare e scio-

gliere dei nodi. Connessa a questa affezione e sua conseguenza, è la parallela perdita di qualità simbolica e di capacità di azione. Infatti nei casi di afasia viene distrutta, la "capacità di formare o intendere valori proposizionali", la facoltà di formare proposizioni predicative, "di dare forma alle cose e di rappresentarle", di stabilire dei giudizi di valore e ordinare l'insieme dei fenomeni sensibili in vortici spazio temporali complessi e dinamici in cui i singoli fenomeni trovino modo di collegarsi e di coesistere (Cassirer, 1923). L'afasia coinvolge anche la sfera dell'azione, che perde "l'idea di un fine" (aprassia), la capacità di anticipare con il pensiero un obiettivo verso il quale indirizzare l'agire, per cui si ha un agire meccanico, puramente motorio. L'aprassia si è manifestata, nel teatro, come assenza di concatenazione e funzionalizzazione delle azioni e presenza di iterazione, dispersività e vacuità dell'agire non diretto a un risultato, staticità e paralisi del corpo, ma anche il suo contrario, dispendio fortissimo di energia motoria fine a se stessa indirizzata al puro consumo e allo sfiancamento.

L'*afasia*, l'*aprassia* e l'*asimbolia* sono stati a fondamento dell'estetica degli anni 70 che ha combattuto l'astrazione in nome dell'arte come esperienza e non oggetto da interpretare, che ha esaltato quello che Cassirer chiama la condizione di "cieco psichico", colui che per orientarsi dispone

del nome concreto e dell'immediatezza della sensazione. Insieme all'attività simbolizzante è andata perduta anche la capacità di usare metafore e analogie, "possibile soltanto se lo sguardo non rimane fisso alla singola impressione sensibile, ma utilizza, per così dire, l'elemento singolo solo come guida che gli indichi la via che conduce all'universale, a determinati centri di significato teoretico" (ibidem: 301).

La malattia dell'afasia ha privato il teatro del pensiero della possibilità, ancorandolo ad esprimere "sempre soltanto ciò che è reale e presente, non già ciò che è semplicemente rappresentato o possibile" (ibidem: 343). L'incapacità di connessioni, tipica dell'asimbolia, si è manifestata sotto forma di tautologia e letteralità: il fissarsi dell'opera su un significato evidente e di immediata presa; la rinuncia a una tessitura unitaria intorno a un nucleo centrale; il prevalere del procedimento dell'assemblaggio di materiali trovati; l'esaltazione dei tratti non permanenti legati al gesto e al comportamento.

Cassirer distingue dalla categoria di *rappresentazione*, intesa come incarnazione nel presente di una idea generale che abbia in sé le note di riconoscimento, l'immagine e l'espressione, il magma sensibile e fenomenico, la "fisiognomia del mondo". Nel suo sistema la progressione va dall'immagine (il mondo mitico del fluttuante) al simbolo

(astrazione di una nota), alla rappresentazione, che è un'idea generale, un'operazione di concettualizzazione qualificante. I suoi attributi sono: l'equilibrio fra spirituale ed espressivo, fra sensibile e logico, fra singolarità e potenza universale. Racchiude in sé la concretezza della presenza "incarnata" dell'oggetto e nello stesso tempo è rivelazione. In questa veste, la rappresentazione (artistica) riassume in sé il simbolo in quanto "si manifesta ovunque è possibile prendere un contenuto sensibile non nella sua semplice presenza, nel suo essere attuale, ma come rappresentazione, come simbolo di qualche altra cosa" (ibidem: 148).

L'arte delle neo-avanguardie, autoreferenziale, tautologica, letterale, si sarebbe sottratta al dominio della rappresentazione, intesa in tale accezione, per iscriversi nella dimensione fenomenica, nel dominio dell'immaginario, nel paesaggio incerto della sfera del sogno, in un territorio *dell'al di là della rappresentazione*, sia mimetica che astratta.

Va considerato però che la categoria di rappresentazione, nel pensiero filosofico-estetico del Novecento, ha subito tali trasformazioni che l'hanno resa difficile da maneggiare. Nel concetto di rappresentazione, infatti, con Heidegger, viene identificata sia l'essenza spettatoriale dell'arte del Novecento: trovarsi davanti il mondo in immagine, già dato, preesistente, da contemplare, che quella in cui è il soggetto che fa esistere il mondo, nel momento in cui se lo

rappresenta. Infatti, in esso “il soggetto è il principio di ogni misura”, un mondo che esiste in quanto “esser rappresentato”, che si pone davanti, che si fissa affinché l’uomo possa contemplarlo e di conseguenza manipolarlo e impadronirsene. Nel teatro contemporaneo (e nell’arte), coesistono ambedue i tratti della rappresentazione nell’accezione heideggeriana: è ripresentazione, nel senso di porre qualcosa innanzi a sé, pro-durla, sia come già rappresentato (un’arte che ricicla il patrimonio esistente), sia come nuova creazione del soggetto.

Il teatro degli anni 70, e quello attuale che ha raccolto la sua eredità, non ha rinunciato a trovare un equilibrio fra “sensibile e logico”, “singolarità e potenza universale”. Esso non è antirappresentativo solo perché cerca, in accordo con la rivendicazione di Artaud, di darsi come esperienza fondativa, di creare *nuova realtà*. Il dato più rilevante delle esperienze teatrali contemporanee non è il fatto che ripresentino il mondo, lo duplichino, quanto soprattutto, il fatto che producano, mediante procedimenti sperimentati nei laboratori scientifici, fenomeni e stati più autentici e intensi di quelli naturali. Per esserci teatro, dice Brook, la vita deve essere presente in modo più forte. In questo senso “*l’al di là della rappresentazione*” di Lyotard, la fine della funzione dell’arte come simulacro, svela il progetto estetico del Novecento di accantonare l’idea dell’arte come esperienza vi-

caria nei confronti del reale, perché essa si pone come altrettanto reale.

Il teatro costruisce prototipi di “nature”

Il teatro della seconda metà degli anni 80 ha voluto guarire dall’afasia e purificarsi dall’afezione del visuale, la malattia di cui ha sofferto per tutto lo scorso decennio, liberarsi dall’ossessione del guardarsi guardare, dalla frantumazione delle identità provocate dal riflettersi nello specchio senza ri-conoscersi, dalla dimensione autoriflessiva, dal gioco spettatoriale di contemplare il mondo in immagine. Tutti gli spettacoli attuali fanno i conti con questo problema, raccontano il mito delle origini dell’immagine, manifestano il desiderio di liberarsi dall’ipertrofia visiva, di non lasciar scorrere sullo schermo immagini del mondo. Sono all’insegna della rarefazione, fatta di azioni elementari, di parola poetica e gesti che hanno un’alta definizione plastica.

Accanto a un teatro e a un’arte che non riesce ad andare oltre la superficie del visibile, che assolve alla funzione di museificare il mondo, emergono, più rare nella loro esemplarità, esperienze che non mirano alla ripresentazione ma alla invenzione di altri mondi, che non hanno accantonato l’utopia di Malevich: addensare la luce del sole per riuscire a vedere dal buio un altro mondo che la fantasmagoria del

reale impedisce di affiorare.

Nel *Mahabharata*, il risultato che l'ensemble di Peter Brook ha ottenuto, è quello di aver dato vita a uno spettacolo che accade con la tranquilla serenità di un fenomeno che si ripete da sempre, che ha la fluidità di un organismo armonioso in cui tutte le sue parti scorrono con l'agio di chi attribuisce importanza a ciò che fa e a ciò che dice. Lo spettacolo utilizza tutto il teatro finora esistito, da quello occidentale a quello orientale, trucchi sofisticati e trovate infantili, senza per questo essere sincretisticamente postmoderno, bruciando le citazioni al fuoco di una pratica teatrale desiderosa di confrontarsi con la varietà delle espressioni umane, delle differenti razze e culture. Anche qua ci sono ciechi e bendati, un profeta veggente, ci sono personaggi che sono funzioni (il messaggero, il guerriero, il ragionatore), ma anche esseri umani, ci sono tutti gli ingredienti che fanno spettacolo: la storia, la musica che drammatizza l'azione, le parole, i personaggi, le luci, i colori, le danze, le acrobazie, le scene d'amore e quelle di guerra, il tragico e il comico, momenti di riflessione dell'autore-narratore e intermezzi leggeri che sciolgono le tensioni. Gli attori sono veramente commossi dalle vicende e dai sentimenti che raccontano con chiarezza, dando importanza al testo che dicono, perché le parole hanno energia, come i colori, gli oggetti, i volti sorridenti. Lo spettacolo si

regge su un andamento alternato, su un principio di integrazione che armonizza temi mitici ed espressioni liriche, umano e divino, comico e serio, sfondo e primo piano, dove l'apparente semplicità è frutto di una lunga e complessa elaborazione.

La drammaturgia della seconda metà degli anni 80 è espressione di un lungo processo di purificazione, maturato nel decennio precedente, che si manifesta con una accentuata disposizione *aurorale*, ritenuta dalle menti scaltre fastidiosamente insopportabile. Chiamare le cose con i loro nomi, non avere inibizioni a trattare l'alto come il basso, i temi profani e spirituali, è frutto di una aderenza pura alle cose del mondo, di uno sguardo che si è lavato dal peso di tutte le immagini già viste e può posarsi sul mondo e meravigliarsi della sua potenza.

Nel testo di *Ruvido umano* (1987a), Mariangela Gualtieri esprime il suo afflato di immersione totale nella natura vegetale e animale; il suo perdersi in una memoria di luoghi antichi diventa inno panteistico, grido di affermazione (disperatamente dettato dalla volontà) della santità del mondo, senza distinzione fra male e bene. Questa dimensione aurorale, scopre la verginità di un mondo che può essere riplasmato, anche attraverso il linguaggio verbale, la sua capacità performativa di agire sul reale.

Il senso della parabola della Società Raffaello Sanzio,

espresso in uno spettacolo come *Santa Sofia* è la necessità dell'iconoclastia come bisogno di purificare il mondo (occidentale) dal linguaggio, dai codici prospettici, dalle immagini, dalla tradizione del visibile e "del realismo ottico". Il loro è un progetto di un teatro che tende alla edificazione di un luogo separato, sacro, il cui accesso è interdetto ai non iniziati, in cui autorecludersi nella "pratica della disinformazione e del pregiudizio", purificarsi attraverso il "digiuno degli occhi". Il loro teatro aspira a svolgere una funzione teofanica, analoga a quella delle icone nella tradizione ortodossa, congiungere il visibile con l'invisibile, mettere in comunicazione l'umano con il sacro, per cui deve inventare una liturgia efficace: la luce nasce dal nero, dalla santità e dalla solitudine, dallo sprofondare in sé, non dal ri-presentare il visibile, ma aprire al mistero senza svelarlo. In *Santa Sofia Teatro Khmer* (Società Raffaello Sanzio), si ha un doppio processo di svuotamento del reale e di rifondazione, un doppio movimento, di disgregazione e crescita attraverso il principio d'identità e di evidenza. C'è una scena in cui Leone III Isaurico affronta e apostrofa il bambino dell'Onu, dicendo: "Tu sei una metafora, tu sei pieno, ma io ti svuoterò", dopo di che lo uccide. La sua morte coincide con la sua *riattivazione*, muore per rinascere in un mondo capovolto.

Il teatro non è un luogo separato dal quotidiano, ma "il

luogo" dove coltivare un quotidiano più ricco, dove cercare l'integrità e la purezza, dove fare esercizio di ribellione nei confronti delle norme sociali; è la discesa nell'aldilà, dove continuamente si verifica e si mette a repentaglio l'ispirazione poetica; è *la tana* in cui cercare protezione dal sibilo minaccioso che non si sa da dove provenga in *Descrizione di una battaglia* (adattamento interpretazione e regia di G. Barberio Corsetti, 1988, dai *Racconti* di Kafka). E' la dimensione contemplativa del Teatro Valdoca da cui lo spettatore esce purificato. In *Cantos*, le storie che il guardiano dei tappeti espone, suonano come dei "misteri": ogni tappa è la contemplazione di un mistero (il dolore, il pentimento, la purificazione): "Templum e contemplazione sono due parole chiave del nostro lavoro. Perché appunto, ciò che si chiede a chi avvicina l'opera è un atto contemplativo, l'indagine di uno stato interiore che modifichi le modalità di visione e di ascolto" (Gualtieri, 1988b).

Il dato nuovo dell'attuale pratica teatrale, rispetto alla tradizione utopica-rivoluzionaria delle avanguardie e neo-avanguardie (da Artaud, al Living a Grotowski), è che il teatro ha sopravanzato in "coefficiente di realtà", la vita stessa. Non si è raggiunto tanto un impossibile pareggiamento fra spazio artistico ed extrartistico, quanto il teatro ha assorbito nel suo spazio virtuale l'efficacia dell'attuale e del reale. La contemplazione, come possibilità di godere

di un orizzonte al di là di questo mondo – immergersi nel cerchio (templum) che l'augure descriveva per osservare il volo degli uccelli – è la condizione indispensabile per mettersi in ascolto della propria voce. La pratica teatrale, in quest'ottica, alimenta la vita di forti emozioni, fa affiorare l'immaginazione di altri stati dell'essere che non si trovano quasi mai nella vita comune, che bisogna coltivare con cura e dedizione. La scena del teatro, lo spazio fittizio, mancante di verità, è diventato il luogo dove si sviluppano sentieri di conoscenza e di energia: il teatro è un luogo dove trova scampo il reale, dove si creano prototipi di fenomeni, molto più vicini alla natura che alla cultura.

Non più di ottanta anni fa Stanislavskij, costruiva il suo "sistema" basato sul "come se", sulla revivescenza dei sentimenti e delle azioni quotidiane; Mejerchol'd diceva che l'attore doveva essere un fotografo, osservare i dettagli del mondo, in modo da impregnarsene. Alla fine del Novecento il teatro ha superato in realtà la vita stessa, è diventato l'unico luogo di verità, l'unico luogo protetto dove poter dissotterrare il proprio io. Spettacoli come *Ritratto dell'attore da giovane*, *Mahabharata*, *Santa Sofia*, *La Camera Astratta*, *Cantos*, dichiarano oltrepassato il confine del "per finta e per davvero", perché la scena si iscrive in un piano di super realtà e super autenticità, dove le azioni sono efficaci e reali, dove il personaggio coincide con la soggettività

dell'attore, dove il tempo esplora il passato e il futuro nell'attimo di un presente istantaneo che lo mette in moto.

Il candore di molti spettacoli teatrali di questi ultimi anni deriva anche dall'aver appreso a considerare il linguaggio verbale come entità magica, capace di creare il mondo solo nominandolo, non strumento di raffigurazione di un pensiero preesistente, che esso disvelerebbe. La funzione "performativa" del linguaggio e non semplicemente "constativa" ha inciso profondamente nel teatro contemporaneo: dire per far fare, la parola equivale alla cosa, non è solo mezzo di dialogo per scambiare contenuti preesistenti.

Il programma della Società Raffaello Sanzio di inventare una nuova lingua, un nuovo dizionario *La Generalissima*, che nel suo ultimo stadio si riduce a quattro vocaboli, equivale a un programma di rigenerazione e trasformazione del mondo. Sostituendo al dizionario vecchio un dizionario nuovo, si attuerebbe quella rivoluzione sociale che solo qualche decennio fa invocava complesse strategie politiche. Il linguaggio verbale, in questo contesto, non è più una categoria sovrastrutturale, sopra e fuori la realtà, efficace solo a descriverla. La relazione oppositiva virtuale – teatro – attuale – realtà – si è stemperata e invertita: è realtà quella che il teatro crea, che condiziona sia l'opera che l'esistenza degli individui. In altri termini, se non ci fosse la convinzione di vivere la scena come "necessità", lo spettacolo non

esisterebbe, si frantumerebbe in mille pezzi e contemporaneamente precipiterebbe in un buco nero la vita degli attori che lo fanno esistere: "La scena è l'unico momento in cui riesci a identificarti, una delle poche possibilità che ci sono, oggi, di essere" (Corsetti, 1988).

Il teatro è diventato un luogo dove si esercita la vita, si fa l'esperienza del possibile, si esternano le proprie angosce in una sorta di rapporto paziente-analista eseguito in pubblico: il teatro è il luogo dove ho la prova che esisto, perché c'è l'altro (Spalding Gray, Dan Kelly, Eric Bogosian). Questo teatro "vero", svolge un'azione effettiva, lascia una traccia, innanzitutto sull'attore, che vive lo spazio-tempo del teatro come uno spazio più autentico rispetto a quello esterno, dove si ritrova il piacere della "stanza chiusa" di Valéry, dove conoscenza e intuizione si eccitano reciprocamente. Fuori dal teatro, l'attore vive il blocco della comunicazione e della fantasia. Il binomio finzione (teatro), realtà (vita) si è unificato, il virtuale coincide con l'autentico e l'attuale, mentre la realtà non detiene più il primato di ciò che è compiuto e vero (cfr. Perniola, 1988). Il recinto chiuso in cui si coltiva l'autenticità (l'esperienza del vero e dell'assoluto), richiede che l'attore sia "un atleta": l'autenticità (e già Barthes lo avvertiva) è quanto di più inautentico esista! La ricerca del vero, attraverso la disciplina dell'autopenetrazione e della contemplazione, ha fatto del teatro attuale

un laboratorio dove si conservano, come negli antichi monasteri zen, valori e pratiche, abilità che altrove non sono più esistenti. E' una coltivazione di modelli del reale, come le piante che crescono nei laboratori ecologici.

In questa drammaturgia aurorale si verifica il contrario di quanto sia i cantori che i detrattori del Postmoderno affermavano qualche anno fa: la "scena teatrale come patina di sensazioni", la sua banalizzazione e perdita di autonomia linguistica. Se il teatro ha sconfinato nell'extrartistico, imitando il reale nel suo darsi come simulacro, non ha perso per questo la sua "energia spirituale ordinatrice", la sua volontà di rappresentare, produrre, inventare nuovi mondi, ha invece conquistato statuti nuovi che collocano il fenomeno artistico accanto al fenomeno naturale, necessario in sé, come se fosse sempre esistito. Si sta compiendo nel teatro, quel processo che la pittura moderna ha avviato con l'arte astratta: "Certo non è più la natura considerata come quella a cui l'arte guardi per rigenerarla. Essa non è più nulla di esemplare e di ideale che valga la pena di riprodurre. Eppure, a partire dai suoi sentieri peculiari e bizzarri, l'Opera d'arte ha una natura. Il dipinto che si presenta chiuso in sé e cresciuto intorno a un centro, è caratterizzato da alcunché di regolare e di cogente. Si pensi al cristallo. Anch'esso non è altro che natura nella pura regolarità della sua struttura geometrica, ma, nel bel mezzo della pienezza del-

l'essere amorfo e polverizzato, esso si rivela come il raro, il solido, lo sfavillante. Il dipinto moderno, ha in questo senso, qualcosa della natura: esso non intende esprimere alcuna interiorità, non esige alcuna immedesimazione nello stato d'animo dell'artista, è in sé necessario e come da sempre esistente al modo del cristallo: "Corrugamenti prodotti dall'essere, disgregazioni, increspature e rune in cui il tempo diventa duratura" (Gadamer 1965: 141).

Il teatro della rinascita

"Le squadre vengono avanti in ordine, con sicurezza. Hanno la bellezza e la serenità dei giusti, evocano lo spazio da cui provengono. Un alone luminoso circonda ognuna di loro, come l'aureola dei santi. Si fanno avanti per recare un messaggio. Nel momento culminante dell'azione rimangono ammutolite, hanno dimenticato, sono colte da un oblio che le inchioda nelle loro posizioni plastiche facendole immobili, straniere (...). Una testimonianza muta perché stupita dall'esistenza nuova, ma non per questo assente dalle cose del mondo. Il mutismo non è rinuncia ad esistere, ma reticenza, preoccupazione (Pirri, 1988).

Nel teatro degli anni 80 il soggetto vuole recuperare le sue capacità di enunciazione, connessione e giudizio e manifesta una voglia di raccontare storie, senza rinunciare, però, alla riflessività; specula su come costruire un ponte con un "non ancora" che sia messaggio di speranza non conciliante fra il finito e l'assoluto; non vuole tenere sepa-

rate la funzione della Bellezza da quella della Conoscenza e della Verità, come valori dell'arte. A fianco di un'arte che si è ritagliata uno spazio di pura conservazione del reale (l'opera come luogo di rimemorazione del mondo com'è), emerge quella della "rinascita", una drammaturgia aurorale, che lavora sull'"Aperto", sull'edificazione di una strategia di resistenza all'inerzia e di possibile consensualità, che ha l'energia di interrogare sapendo che non riceverà risposte, di annunciare ottusamente la speranza e la morte insieme, l'angelo e il diavolo, che sceglie di essere imbecille per essere più libero ed estraneo al mondo.

Il teatro contemporaneo, in sintonia con l'interesse portato dal recente pensiero filosofico nei confronti della ridefinizione del simbolico, vuole darsi come rivelazione dell'originario del linguaggio e delle immagini, non attraverso la discorsività filosofica, ma la folgorazione lirica, un modo comunicativo che provochi lo stato di contemplazione dell'estasi e le vertigini della trance: "Un simbolo è un ponte che unisce le due sponde: il visibile e l'invisibile, il terrestre e il celeste, l'empirico e l'ideale, e li trasporta l'uno nell'altro" (Evdokimov, 1972: 100). Riesce in questo suo compito di congiungere le due sfere, solo però se non abbandona "la biosfera d'incarnazione", quando cioè non cade nell'astratto, quella zona in cui la "sofia ha perduto il suo corpo".

In reazione al pensiero decostruttivista e analitico del

passato decennio, si identifica nell'attività simbolica la fine delle dualità tragiche, la coesistenza dei poli opposti di inizio e fine, di primordiale e moderno; simbolico sarebbe il pensiero dell'altrove e del possibile. L'arte di fine secolo ha reso trasparente il pensiero, ha visualizzato i sogni, reso udibile l'assenza, ha reincarnato il passato, dato corpo all'immaginario e al mentale, affermato l'identità di idea e opera: ha attraversato lo stadio della trascendenza e l'immersione nel fango della materia. Lo "sterminio simbolico", oggi si presenta già compiuto perché si è superata la divaricazione fra segni e oggetti (attraverso il tirocinio delle pratiche decostruttive).

Una delle strategie del teatro contemporaneo, consiste nell'assunzione dell'*imbecillità* come stato dell'esistenza. Il soggetto attonito abita la scena, l'attore come "corpo morto", l'ispirato, *il tonto* nietzschiano invaso da una voce che lo fa parlare, che viene dal di fuori. La piattezza, l'assenza di prospettiva, la perentorietà della parola e delle immagini è il loro habitat, dove l'aperto e il chiuso coincidono. L'illimitatezza infinita del senso, la sua potenza non incatenabile, che è stata condizione epistemologica del pensiero postmoderno, assume nelle nuove forme artistiche la dimensione opposta, della definitezza e dell'evidenza. In opposizione al relativismo ermeneutico che recita che la verità del testo è il gioco infinito della sua decostruzione, si rista-

bilisce l'equivalenza fra parola e azione, parola e immagine: ciò che si dice si fa e si vede, si passa da un'immagine pensata a un'immagine reale, i pensieri si materializzano. Fra dire e fare, c'è coincidenza di identità, cosa che procura allo spettatore uno sbigottimento, come se avesse di fronte degli adulti che si comportano come dei bambini. In un universo estetico che dà corso all'ideale di Mondrian, di abolizione del tragico come assenza di contrasti, di mescolanze e di divenire, ma non per questo assenza di definitezza, acquista un nuovo valore la *superficie*, finora intesa come sinonimo di assenza di profondità, piano di scorrimento del molteplice, schermo di proiezione delle immagini del mondo, della seduzione incantatoria degli oggetti lucidi e piatti che affascinavano Andy Warhol. Perché la superficie esprime la dimensione dell'Aperto, in cui prende forma sia *l'ente*, il molteplice, che il *niente*, il non esistente, sia lo sguardo che scivola sulle immagini, malato di realtà, che lo sguardo di colui che cerca di arrivare a un punto di perfezione. Nello spazio della superficie soggetto e oggetto sono uniti sulla soglia di un illimitato senza referenti noti, ma concreto, nel quale contemplare e mettersi in ascolto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

La data che accompagna il nome dell'autore nei rinvii bibliografici si riferisce, generalmente, all'anno della prima edizione dell'opera in lingua originale, o a quello della sua stesura nel caso di testi inediti o di opere non contemporanee per le quali ci sono scarti notevoli. I testi in lingua straniera sono citati nella traduzione italiana, laddove esista, e ad essa si riferiscono i numeri di pagina.

Le traduzioni di testi non tradotti in italiano sono dell'autore.

Aragon L., *Lettre ouvert à André Breton. Sur Le Regard du Sourd, l'art, la science et la liberté*, 1971 in S. Brecht, *The Original Theatre of the City of New York. From the mid 60s to the mid 70s, Book I, The Theatre of Visions: Robert Wilson*, Suhrkamp, Francoforte.

Artaud A., *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Parigi 1964 (trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968).

Artioli U. e Bartoli F., *Teatro e corpo glorioso*, Feltrinelli, Milano 1978.

Bachtin M., *Voprosy literatury i estetiki, Izdatel' stvo in Chudozstvennaja literatura*, 1975 (trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979).

Barba E., *Il Brecht dell'Odin*, Ubulibri, Milano 1981.

Barba E., *L'uomo/donna o animus/anima*, in "Teatro Festival" n. 5, ottobre 1986.

Baudrillard J., *La précession des simulacres*, in "Traverses" n. 10, 1978 (trad. it. in *Simulacri e impostura*, Cappelli, Bologna 1980).

Baudrillard J., *La sparizione dell'arte*, Politi, Milano 1988.

Beckett S., *Comment c'est*, Les Editions de Minuit, Parigi 1961 (trad. it. *Com'è*, Einaudi, Torino 1965).

Beckett S., *Teatro*, Einaudi, Torino 1968.

Bene C., *La voce di Narciso* (a cura di Sergio Colomba), Il Saggiatore, Milano 1982.

Benjamin W., *Schriften*, Suhrkamp, Francoforte 1955 (trad. it. *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962).

Bernhard T., *Minetti*, Suhrkamp, Francoforte 1977 (trad. it. in *Teatro*, Ubulibri, Milano 1984).

Bernhard T., *Der Stimmenimitator*, Suhrkamp, Francoforte 1978 (trad. it. *L'imitatore di voci*, Adelphi, Milano 1987).

Brook P., *Talking with Peter Brook*. Intervista di Richard Schechner, Mathilde La Bardonnie, Joel Jouanneau, e Georges Banu, in "The Drama Review" n. 109, primavera 1986.

Cacciari M., *Icone della legge*, Adelphi, Milano 1985.

Cale D., *Intervista a David Cale* a cura di M. Nadotti e C. Scorretti, in "Teatro Festival" n. 10-11, aprile-maggio 1988.

Carella S., *Intervista*, inedita, a cura di M. Mearelli, 1988.

Carrière J. C., *Le Mahabharata. L'exil dans la forêt*, Centre International de Créations théâtrales, Parigi 1985.

Cascetta A. M., *La sfida del corpo sulla scena teatrale*, in *Il corpo in scena* (a cura di V. Melchiorre e A. M. Cascetta), Vita e Pensiero, Milano 1983.

Cassirer E., *Philosophie der symbolischen Formen III, Phänomenologie der Erkenntnis*, Oxford 1923 (trad. it. *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze 1966).

Chatman S., s.t., Cornell University Press, Ithaca-Londra, 1978 (trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche Editrice, Parma 1981).

Corsetti G. B., *Una galleria di ritratti d'attore*, programma radiofonico in sei parti di V. Valentini, RAI 1, Audio-box, 1988.

Deleuze G., *Image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Parigi 1983 (trad. it. *L'immagine movimento*, Ubulibri, Milano 1984).

De Marinis M., *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano 1982.

Derrida J., *Firma evento contesto*, in "Aut Aut (Margini dell'ermeneutica)" n. 217-218, gennaio-aprile 1987.

Ducrot O., *Dire et ne pas dire*, Hermann, Parigi 1972 (trad. it. *Dire e non dire*, a cura di P. Montani, Officina, Roma 1979).

Ejchenbaum B., *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968 (V ed.).

Ejzenštejn S. M., *Dal teatro al cinema*, in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964.

Elam K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, Londra-New York 1980 (trad. it. *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988).

Evdokimov P. N., *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Desclée de Brouwer, Parigi 1972 (trad. it. *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, Edizioni Paoline, Roma 1984).

Foreman R., *Richard Foreman's Review of Freud*, 1970, in S. Brecht, *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, Suhrkamp, Francoforte 1978.

Foreman R., *Plays and manifestos*, New York 1976.

Foreman R., *How I write my (self: plays)*, in "The Drama Review" n.76, inverno 1977.

Foster H., (a cura di) *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Washington 1983.

Gadamer H. G., *Vom Verstummen des Bildes*, 1965 e *Kunst und Nachahmung*, 1966 (trad. it. in *L'attualità del bello*, Marietti, Genova 1967).

Genette G., *Figures II*, Edition du Seuil, Parigi 1969 (trad. it. *Figure II*, Einaudi, Torino 1972).

Grande M., *La riscossa di Lucifero. Ideologia e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Bulzoni, Roma 1985.

Gray S., *Intervista con Spalding Gray* (a cura di M. Nadotti), in "On Stage" n. 1, luglio 1985.

Grotowski J., *Il principe costante*, in *L'attore, tradizione scenica e ricerca. La problematica antropologica dell'attore e del teatro di ricerca contemporaneo a confronto con le grandi tradizioni rituali e di spettacolo extraoccidentali*, dispense a cura di L. Tinti, Roma 1982-83.

Grotowski J., *Il Performer*, in "Teatro e Storia" n. 4, aprile 1988.

Gualtieri M., *Ruvido umano*, testo dello spettacolo, Comune di Modena, Edizione Teatro della Valdoca, Centro teatrale San Geminiano, San Geminiano 1987a.

Gualtieri M., *Otello e le Nuvole*, testo inedito, 1987b.

Gualtieri M., *Cantos*, testo inedito, 1988a.

Gualtieri M., *La scrittura tragica sotto il sole*, saggio inedito, 1988b.

Handke P., *Teatro*, Feltrinelli, Milano 1969.

Handke P., *Langsame Heimkehr*, Suhrkamp, Francoforte 1979 (trad. it. *Lento ritorno a casa*, Garzanti, Milano 1986).

Handke P., *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht*, Suhrkamp, Francoforte 1981 (*Attraverso i villaggi. Poema drammatico*, Garzanti, Milano 1984).

Heidegger M., *Holzwege*, Klostermann, Francoforte 1950 (trad. it. *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968).

Heidegger M., *Unterwegs zur Sprache*, Günter Neske Pfullingen, 1959 (trad. it. *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1984).

Hutcheon L., *Theory of parody*, Methuen, New York 1985.

Jabés E., *Le livre des questions*, Gallimard, Parigi 1963 (trad. it. *Il libro delle interrogazioni*, Elitropia, Reggio Emilia 1982).

Jakobson J., *O chudozestvennom realizme*, 1921 (trad. it. *Il realismo nell' arte*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968, V ed.).

Jansen S., *Problemi dell' analisi di testi drammatici*, in "Biblioteca teatrale" n. 20, 1978.

Jesurun J., *Shatterhand Massacree-Riderless horse*, testo inedito, 1987.

Kandinsky V., *Der Blaue Reiter*, s.l., 1912, (trad. it. *Il cavaliere azzurro*, De Donato, Bari 1967).

Kempny H. e Schnitzler A., *La ragazza dalle tredici anime*, Feltrinelli, Milano 1987.

Kirby M., *Reconstruction. An Introduction*, in "The Drama Review" n. 103, autunno 1984.

Krauss R., *The Aesthetic of Narcissism*, in (a cura di John Hanhardt) *Video Culture, a Critical Investigation*, Gibbs M. Smith Inc., New York 1986.

Leroi-Gourhan A., *Le geste et la parole. Technique et langage*, Editions Albin Michel, 1964 (trad. it. *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977).

Living-Beck-Malina, *Paradise Now*, Einaudi, Torino 1975.

Lyotard J. F., s.t., s.l., s.d. Union Générale d'Édition (10/18), 1973 (trad. it. *A partire da Marx e da Freud. De-costruzione e economia dell' opera*, Multipla Edizioni, Milano 1979).

Lombardi S., *Nella stanza del demone meridiano*, in *Per Beckett*, quaderni de I Magazzini, Ubulibri, Milano 1987.

Lotman J., *Problema chudozestvennogo prostranstva vproze Gogolja*, Tartu 1968 (trad. it. *Il problema dello spazio artistico in Gogol*, in *Semiotica della cultura*, Ricciardi, Milano-Napoli 1975).

Lotman J., trad. it. *La semiosfera*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985.

Lukàcs G., trad. it. *Scritti sul romance*, Il Mulino, Bologna 1982.

Magazzini Produzioni, *Nascita della Visione, verso un teatro di poesia*, Ripostes, Salerno 1985.

Malevich K., *Ecrits* (presentati da A. Nakov), Champ Libre, Parigi 1975 (trad. it. *Scritti*, a cura di A. Nakov, Feltrinelli, Milano 1977).

Mannoni O., *L'illusion comique*, in *Clefs pour l'imaginaire*, Seuil, Parigi 1969 (trad. it. in *La funzione dell'immaginario*, Laterza, Bari 1972)

Marranca B., *Theatre writings*, Performing arts journal publications, New York 1984.

Müller H., trad. it. *Teatro*, Milano, Ubulibri, s.d.

Müller H., *Hamletmaschine*, Edizioni dell'Obliquo, Brescia 1988.

Mura C., (ovvero C. Castellucci), *Il teatro dei murati*, in dépliant dello spettacolo *Alla Bellezza tanto antica*, 1988.

Nadotti M., *Il teatro di John Jesurun. Lucide geometrie della confusione*, in "Teatro Festival" n. 10-11, 1988.

Ong W. J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the word*, Methuen, Londra e New York 1982 (trad. it. *Oralità e scrittura. La tecnologia della parola*, Il Mulino, Bologna 1986).

Pagnini M., *Letteratura drammatica e teatro in Pragmatica della letteratura*, Sellerio, Palermo 1980.

Perniola M., *Virtualité et Perfection*, in "Traverses" n. 44-45, 1988.

Piaget J., *La représentation du monde chez l'enfant*, Presses Universitaires de France, Parigi 1926 (trad. it. *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, Boringhieri, Torino 1973).

Pinter H., *Betrayal*, Eyre Methuen, Londra 1978 (trad. it. *Tradimenti*, Einaudi, Torino 1982).

Pirri A., *Intervista* a cura di G. Di Pietrantonio, in "Flash Art" n. 147, novembre 1988.

Rorty R., *Di là del realismo e dell'antirealismo: Heidegger, Fine, Davidson e Derrida*, in "Aut-aut" n. 217-218, gennaio-aprile 1987.

Ruffini F., *Semiotica del testo, l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma 1978.

Ruffini F., *Testo scena: drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore*, in "Versus", 1985.

Schechner R., *Drama, Script, theatre and Performance*, in "The Drama Review" n.59, 1973 (trad. it. in *La teoria della performance*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 1985).

Segalen V., *Essai sur l'Exotisme (Une Esthétique du Divers)*, Editions Fata Morgana, Montpellier 1978 (trad. it. *Saggio sull'esotismo. Un'estetica del diverso*, Il Cavaliere Azzurro, Bologna 1983).

Segre C., *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974.

Serres M., *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Editions de Minuit, Parigi 1977 (trad. it. *Lucrezio e l'origine della fisica*, Sellerio, Salerno 1982).

Serpieri A., *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in "Strumenti critici" n.32-33, 1977.

Shepard S., *Visualization Language and the inner Library*, in "The Drama Review" n.76, inverno 1977.

Shepard S. e Chaikin J., *Tongues*, 1978 (trad. it. R. Duranti, in "Biblioteca Teatrale", 1981).

Shepard S., *True West*, 1981 (trad. it. in *Scene americane*, Costa & Nolan, Genova 1985).

Shepard S., *E Shepard prese il clarino*, (a cura di M. Agius), in "On Stage" n.2, luglio 1985b.

Smith A. C. H., *Orghast at Persepolis. An account of the experiment in theatre directed by Peter Brook and written by Ted Hughes*, s.l. Eyre Methuen, Londra 1972 (trad. it. *Teatro come invenzione*, Feltrinelli, Milano 1974).

Società Raffaello Sanzio, *L'incomparabile favola*, testo inedito, 1986.

Starobinski J., *L'Oeil vivant*, Editions Gallimard, Parigi 1961 (trad. it. *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975).

Steiner R., *Euritmia come parola visibile*, Baratto, Roma 1967.

Studio Azzurro, Corsetti G.B., *La camera astratta. Tre spettacoli tra video e teatro* (a cura di V. Valentini), Ubulibri, Milano 1988.

Szondi P., *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Francoforte 1956 (trad. it. *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino 1962).

Tiezzi F., *Niente rose per Magazzini Criminali Prod.* in (a cura di R. Bonfigli) *Frequenze barbare*, La Casa Usher, Firenze 1981.

Tiezzi F., *Perdita di memoria*, Ubulibri, Milano 1986.

Tiezzi F., *Search of lost stories. Italian performance in the mid '80s*, intervista a cura di V. Valentini, in "The Drama Review" n. 119, inverno 1988.

Valentini V., *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, vol. I, Bulzoni, Roma 1987.

Valentini V., *Il clamore e la voce* in (a cura di) *Cominciamenti*, De Luca, Roma 1988.

Vygotskij L. S., *Problemy psichiceskogo razvitija rebenka*, 1934 (trad. it. *Lo sviluppo psichico del bambino*, Editori Riuniti, Roma 1973).

Wilson R., *I thought I was hallucinating*, in "The Drama Review" n. 76, primavera 1977.

Wilson R. e Müller H., *Intorno all'opera. Dibattito a Colonia*, in "Catalogo della sezione italiana di The Civil WarS", Edizioni Teatro dell'Opera, Roma 1984.

INDICE DEGLI SPETTACOLI

Si fornisce l'indice alfabetico dei titoli degli spettacoli citati nel testo, con l'indicazione della pagina dove compaiono per la prima volta completi dei dati che li identificano: titolo in originale (con traduzione letterale), nome del regista, della compagnia che l'ha realizzato, anno della prima rappresentazione pubblica, nome dell'eventuale autore del testo. Nel caso di titoli di opere letterarie, accanto al titolo compare il nome dell'autore del testo e la data della pubblicazione, se edito.

Questi dati non sono ripetuti se lo spettacolo viene citato in seguito.

Acte sans paroles I (Atto senza parole I), p.33

Akropolis, p.49

Atlante dei Misteri dolorosi, p. 119

Autodiffamazione, p.37

Betrayals (Tradimenti), p.36

Black Maria (Maria Nera), p. 118

Camera Astratta La, p. 21

Cantos, p. 50

Cavaliere Azzurro II, p.118

Brecht Aske (Ceneri di Brecht Le. Lehrstück), p. 58

Civil WarS The, a tree is best measured when it is down
(Le guerre civili, un albero si misura meglio quando
sta per terra), p. 108
Cocu magnifique Le (Il magnifico cornuto), p.9
Com'è (Dopo Pim), p. 79
Crollo Nervoso, p. 44
Cuori Strappati, p. 106
Deafman Glance The (Lo sguardo del sordo), p. 40
Descrizione di una battaglia, p.147
Dialog Curious George, p. 76
Donna stanca incontra il sole La, p.44
Ebdomero, p. 44
Edison, p. 17
Forest The (La foresta), p. 60
Games (Giochi), p. 117
Goldenen Fenster Die (Le finestre d'oro), p. 100
Hamlet, p. 9
Jet du sang Le (Il getto di sangue), p.126
Hamletmaschine, p. 55
KA MOUNTAIN and GUARDenia TERRACE, p.108
Kaspar, p. 74
Langsame Heimker (Lento ritorno a casa), p. 80
Last Krapp's Tape (L'ultimo nastro di Krapp), p. 77
Letter for Queen Victoria A (Lettera per Regina
Vittoria), p. 86

Lorenzaccio II, p. 78
Mahabharata, p. 61
Milione II. Primo viaggio, p. 106
Minetti. Ein Portrait des Künstlers als alter Mann
(Minetti. Ritratto dell'artista da vecchio), p. 92
Miserabili I, p. 81
Morte Funesta, p.38
Mysteries and small pieces (Misteri e piccole
pieces), p. 70
North Atlantic (Nord Atlantico), p. 117
Ohio Improptu, p. 94
Orghast at Persepolis, p. 73
Otello e le nuvole, p. 54
Paradise Now (Paradiso ora), p.84
Presagi del vampiro I, p. 44
Principe Costante II, p. 72
Prologo a diario segreto contraffatto, p. 62
Rapporto Confidenziale, p. 44
Recent Ruins (Nuove macerie), p. 117
Red House Animation The (L'animazione della casa
rossa), p. 104
Ritratto dell'attore da giovane, p. 79
Rivolta degli oggetti La, p.106
Route 1 and 9 (Strada 1 e 9), p. 59
Rumstick Road, p.17

Ruvido Umano, p.145
Santa Sofia, Teatro Khmer, p. 62
Selbstbeziehung (Autodiffamazione), p. 35
Swimming to Cambodia (Nuotando verso la
Cambogia), p.95
Tango Glaciale, p. 114
Tongues (Linguaggi), p. 42
Through the Leaves (Attraverso le foglie), p. 117
Über die Dörfer Dramatisches Gedicht (Attraverso i
villaggi, poema drammatico), p. 60
Vzjatje Zimnogo Dvorga (La Presa del Palazzo
d'Inverno), p. 18

Nel licenziare questo libro che ho voluto agile, privo di note, prefazioni e apparati esplicativi, non posso fare a meno di dichiarare dei debiti nei confronti di alcune persone e situazioni che ho frequentato negli ultimi cinque anni durante i quali ho raccolto le osservazioni che sono entrate a comporre la materia di Dopo il teatro moderno.

Ferruccio Marotti, attraverso le concrete situazioni offerte dalle iniziative del Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma, alle quali ho collaborato in questi anni.

Adriano Magli, di recente scomparso, con il suo interesse vivo e perplesso per la scena più attuale che ogni anno mi invitava a tenere delle lezioni all'interno del suo corso di Storia del Teatro all'Università di Roma, "La Sapienza".

Fuori dall'ambito accademico, l'aver seguito il lavoro teatrale di alcuni autori-attori che si incontrano con frequenza nelle pagine del libro, e anche di altri di cui non parlo, ma che hanno costituito occasioni di confronto e di incontri in questo periodo, così frammentato e privo di riferimenti.

Valentina Valentini

Indice

6

La tradizione del nuovo

Una nuova categoria estetica: la simulazione

23

La drammaturgia dello spettacolo

Autonomia e specificità del "genere drammatico"
Da testo drammatico a materiale sonoro

45

Teatro d'autore

Forme e modi del teatro d'autore

63

I dispositivi dell'oralità

L'afasia come strategia decostruttiva

83

Lo sfinimento del dialogo

L'"a solo"

97

Figure dello spazio e del tempo

La spazializzazione del tempo
e la temporalizzazione dello spazio

122

L'attore-performer

La macchina euforica

137

La purificazione della scena

Il teatro costruisce prototipi di "nature"
Il teatro della rinascita

156

Riferimenti bibliografici

169

Indice degli spettacoli