

Titolo || Before and after the theatre  
Autore || Achille Mango  
Pubblicato || «Odradek i quaderni 1, omaggio a La Gaia Scienza», Roma, 1987  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 1 di 4  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

## Before and after the theatre

di Achille Mango

*Ogni pensiero è immorale.  
La sua vera essenza è distruttiva.  
Pensando una cosa la distruggete.  
Nessuna cosa sopravvive se la pensate.*  
(Oscar Wilde)

Mi viene fatto sempre più frequentemente di chiedermi quale sia l'essenza vera del teatro e sempre più spesso di rispondermi che essa si trova probabilmente collocata fra quel prima e quel dopo che costituiscono il progetto dello spettacolo e la riflessione su di esso. Mi rendo conto, allora, che la materia tutta del contendere, ciò che fa la differenza fra il pensiero sullo spettacolo e lo spettacolo stesso, risiede interamente nella contrapposizione, quanto naturale non so, fra ciò che noi immaginiamo e successivamente progettiamo e la resa effettiva sul piano realizzativo. Intendo dire che forse o senza forse l'idea dello spettacolo riesce a superarne la concretezza, che a una dimensione di grande contenuto ideale, speculativo, morale, quale l'idea e il progetto sono, non si riesce a sostituire la messa in scena, la quale in ragione diretta della sua natura di occasionale, di precario, di legato all'immediatezza dell'atto rappresentativo finisce troppo spesso per schiacciare o addirittura cancellare ogni forma di attività preesistente ed è, caso mai, finalizzata a quella forma di interpretazione più o meno strumentale che è la riflessione critica su quanto è avvenuto. Forse sto per dire che l'autentico avvenimento estetico è ciò che è legato alle strutture speculative e che lo spettacolo è il tentativo attraverso il quale viene negata validità a ogni forma di pensiero, ricacciando gli aneliti progressisti riconoscibili in ogni scatto della mente nella piatezza quasi burocratica e certamente fortemente conservatrice che lo spettacolo porta dentro di sé in maniera direi quasi congenita. Il teatrante di rispetto ha ritenuto di poter superare una così patente contraddizione facendosi a un tempo protagonista di momenti speculativi e di rappresentativi, realizzando, o cercando di farlo, quella figura unitaria: pensatore+realizzatore, produttrice di fenomeni artistici veri e propri, che è diventata il più delle volte quell'altra figura, duale questa: autore+attore, artificio meramente casuale, semmai tecnico e per ciò stesso incapace di essere portatore di eventi storicamente memorabili.

Se si pensa a personalità del calibro di Shakespeare e di Pirandello, per fare gli esempi supremi, ci si rende conto abbastanza facilmente del come e del perché continuo a rappresentare punti di riferimento irrinunciabili. Essi sono l'espressione assoluta di una identità creativa/ricreativa, in cui il primo elemento dell'equazione, quello riferito alla creatività, è un atto vero e proprio di pensiero, l'altro appartiene alla categoria del rappresentato ed è, nella migliore delle ipotesi, ricreazione, replica, immagine riprodotta. Nella congerie delle formulazioni avanzate nel più recente passato, il pensiero è l'unico strumento per il tramite del quale può realizzarsi l'evento teatrale, per dilatato che sia il tempo in cui questo pensiero si esprime e si realizza. Il pensiero non è premeditazione banale, nasce da una sorta di irrazionali rapine della mente, si insegue in costruzioni continue e reiterate che lo modificano nella forma e nella concretezza, lo rendono continuamente nuovo, diverso da sé, come diversa è l'intelligenza che ne determina i movimenti. Lo spettacolo invece no, è premeditato nell'intero suo susseguirsi, corre, quando corre e non sta immobile dando l'idea di muoversi, su binari prefissati, dipende interamente dalla sua facies ripetitiva, dà le viste di intervenire su una materia in continuo processo di trasformazione, ma né l'intervento esiste né la materia è trasformabile. Per sopravvivere Shakespeare si è affidato a continue prove di pensiero teatrale, quando esplicitandolo nei termini più fatali (*The Tempest*, *A Midsummer Night's Dream*, *Hamlet*, *Macbeth*), quando mascherandolo dietro l'apparenza della poesia tragica (*King Lear*), quando ancora travisandolo nelle affermazioni avanzate e poi negate (*The Taming of the Shrew*). Continua a esistere proprio perché il suo pensiero è così prepotente e forte da aver la meglio di ogni tentativo che ne voglia negare esistenza ed essenza, la sua indomabilità fa giustizia anche di quelle operazioni piattamente e illusionisticamente teatrali, in cui improvvisati autori non sono in grado di leggere certe verità lampanti ma non sono nemmeno capaci di cancellarne la dilacerante e intensa di drammaticità (vera) pienezza. E Pirandello c'è per quel ragionare, lucido fino al delirio, al di là del quale le ombre della mente e della realtà speculativa non possono rendersi concrete figure di teatro.

Dunque, fra un prima che pensa e progetta e un dopo che riflette si colloca l'atto scenico. E vi si colloca con una prima contraddizione: atto scenico, quando il termine che si riferisce al movimento rimanda a una totale mancanza di movimento. Il teatro congela il pensiero e non si traduce in sostanza vivente, esso non è niente di più di una silhouette che per essere riflessa sul muro ha bisogno di una luce che l'investa. Senza di questa luce non v'è rappresentazione possibile. La luce è il primo dello spettacolo. Il teatro delle ombre balinesi fornisce l'immagine precisa di questa solo apparentemente complessa articolazione, non dando l'illusione (o l'imbroglio) di una verità che si concretizza ma facendo conoscere la verità, offrendo la possibilità di conoscerla direttamente, questa verità. Andando dietro lo schermo sul quale sono proiettate le immagini di sagome unidimensionali e vedendo il dalang che compie le sue operazioni terribilmente tecniche, lo spettatore smaschera sì la finzione, ma scopre contemporaneamente il pensiero. La finzione, che è lo stesso pensiero. Per nascondere e per nascondersi l'autentica natura del fatto teatrale, lo spettacolo ricorre all'illusionismo scenico, esigenza irrinunciabile dal momento che è esso a mascherare o a contribuire a mascherare il vuoto speculativo che lo spettacolo è. Il pericolo ricorrente per artisti teatrali giovani è che il passaggio da una fase concettuale, ossia densa di empiti riflessivi e autoriflessivi, a un'altra spettacolare possa

Titolo || Before and after the theatre

Autore || Achille Mango

Pubblicato || «Odradek i quaderni 1, omaggio a La Gaia Scienza», Roma, 1987

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

comportare una perdita di vitalità e un virtuale appiattimento dell'operazione su se stessa. Questo appiattimento viene talvolta chiamato stile, quando lo scopo è di rendere ripetibili fino quasi all'infinito operazioni particolarmente riuscite e fortunate. Il pensiero è come l'assassino, invece, che distrugge essenza e natura perché non è in grado di conformare alla sua dimensione immagini e figure, ma nello stesso tempo è motore della trasformazione biologica e morale. Biologica perché l'atto dell'uccidere comporta la sparizione e la sparizione è un modo di consacrare e determinare la trasformazione. Morale perché è crudele, è "appetito di vita", è forza della distruzione: ogni cosa pensata smette di vivere. E anche in questo caso è fattore di mutazioni, necessarie queste ultime alla conservazione della natura e della specie (culturali). Non si può impedire al pensiero di esistere e, esistendo, di provocare i processi che provoca. Lo aveva capito Artaud, che non per niente consegna le sue geniali visioni non all'azione scenica, di per sé incapace di determinare spostamenti, bensì all'attività speculativa, che ha il potere, fra gli altri, di salvaguardare la propria sublime incoerenza contro la fin troppo aporetica coerenza dello spettacolo.

Quello stare, però, in mezzo fra un prima e un dopo, singolarmente prossimo al concetto di atto scenico quale si ricava dalla drammaturgia scespiriana, per la quale il teatro si trova compresso fra un narrato e un accaduto, non significa di necessità perdita di valori e impossibilità di conservarli, vuol dire soltanto che l'accordo non è semplice e che bisogna pagar dei prezzi per raggiungerlo. Ma che vale la pena di pagarli, quei prezzi, aggiungo. Si tratta di avvicinare momento speculativo/progettuale e momento rappresentativo, allo scopo di ridurre le distanze concettualmente determinate fra un prima realmente creativo e un'ora piattamente riproduttivo. Ed è questo il tentativo condotto lungamente dal teatro sperimentale italiano, almeno da quegli artisti che hanno accettato e/o scelto di muoversi sul terreno dell'analisi, analisi che ha significato non soltanto la presa di coscienza di alcuni fondamentali strutture linguistiche particolari ma l'appropriazione al livello dello spettacolo di tutto quanto da esso veniva tenuto rigorosamente (e artatamente) separato. Il che non vuoi dire necessariamente che il teatro chiamato un giorno concettuale costituisce l'unico esempio credibile di concrezione fra pensiero e spettacolo, sì però che questo livello si è conservato meglio quando i valori fondamentali del teatro concettuale si sono trasferiti nelle forme che alla concettualità hanno fatto seguito. In questo senso, talune esperienze maturate nell'ambito del nostro teatro a partire dagli anni settanta sono a dir poco esemplari di questi punti di vista. Quanto si è venuto verificando a opera dei vari Beat 72, Il Carrozzone/Magazzini Criminali, La Gaia Scienza, più tardi da Falso Movimento e da altre formazioni giovani e meno giovani ubbidisce, quando consapevolmente quando meno consapevolmente, al principio secondo il quale è possibile almeno cercare di rispondere contemporaneamente alla esigenza speculativa e a quella rappresentativa. Non per niente la plausibilità maggiore sul piano scenico è riconosciuta proprio a quegli artisti che hanno operato separatamente come portatori di ideologia teatrale e su quello rappresentativo, oppure hanno assunto il palcoscenico come luogo della speculazione teatrale. Alla prima schiera appartengono gli attuali Magazzini Produzioni e Falso Movimento, ai quali spetta il compito di aver fermato e di fermare tuttora nel manifesto teorico ogni più minuscola fase di trasformazione o di semplici movimenti, nella seconda rientrano il Carella del Beat 72 e La Gaia Scienza, più portati a una operatività densa di contenuti concettuali che alla formulazione teorica dei principi. Il processo di evoluzione di queste compagnie si è venuto svolgendo pressoché contemporaneamente, ora in una sostanziale e programmata indifferenza dell'una per l'altra, ora al contrario in una sorta di produttiva contaminazione, verificata nei fatti se non nelle intenzioni. Naturalmente salvando ognuna le autonomie e le specificità speculative e creative, ma in una sostanziale identità di procedure metodologiche. La Gaia Scienza di Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari e Alessandra Vanzi, nelle diverse formazioni che si sono succedute fra il 1976 e il 1984, è probabilmente la compagnia che meglio di altre ha portato sul palcoscenico la logica della separazione fra progetto e realizzazione e indicato contemporaneamente alcune delle strade più convenienti per superarla. Perché si può dire che fin dal loro primo apparire sulla scena Giorgio, Marco e Alessandra questo abbiano voluto dire, che non esiste possibilità di realizzare un teatro vitale e vivente se non trovando la maniera di superare l'impasse passato/futuro e di fare dell'atto teatrale l'ideale coniugazione fra di loro di questo passato e di questo futuro, non per conseguire un improbabile (impossibile) presente ma per fare dello spettacolo un esistente che muove da un passato per dirigersi ed eventualmente arrivare a un futuro. Come avviene, per esempio, nelle più svariate attività dei Magazzini di Marion d'Aburgo, Sandro Lombardi e Federico Tiezzi i quali, muovendo da un prima/passato completamente costituito di pensiero, procedono verso un dopo/futuro fatto ancora di pensiero. Con animo profondamente riformativo, La Gaia Scienza ha attraversato i più disparati territori teatrali, quelli nei quali si andavano delineando le forme nuove del teatro, con variabili più sfacciate di quanto la realtà della scena non lasciasse trasparire, mettendo in rilievo una qualità che per la forma con la quale l'attività si è andata svolgendo, per le procedure metodologiche sottese a ogni anche più contenuta aspettativa può essere con notevole plausibilità assimilata a un sistema speculativo vero e proprio. Come tutte le strutture metodologiche che si rispettino, il lavoro della Gaia Scienza prende le mosse dall'osservazione dei fenomeni. Il che significa che la compagnia si muove con patente scientificità sul piano dell'analisi, il che significa ancora che ogni processo di osservazione è il superamento del processo osservativo precedente. Ciò vuoi dire sostanzialmente che la statica dello spettacolo, la tentazione che ogni gruppo (ma si può generalizzare dicendo ogni artista) ha di riprodurre se stesso una volta che abbia conseguito una sua identità o creda di averla conseguita, vengono convenientemente sostituite da continue mosse in avanti, da salti di qualità vuoi dell'analisi vuoi della concrezione dei dati dell'analisi in spettacolo.

Nella stessa maniera con cui lo scienziato, il biologo e il fisico, cancella l'esperienza consumata per aprirsi a una nuova esperienza. Con un in più rispetto al lavoro dello studioso della natura, che mentre questi procede per moti uniformemente

Titolo || Before and after the theatre  
Autore || Achille Mango  
Pubblicato || «Odradek in quaderni 1, omaggio a La Gaia Scienza», Roma, 1987  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 3 di 4  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

accelerati, l'artista cammina secondo il principio della irregolarità, può spiazzare con una mossa sola un intero sistema, metterlo in crisi con un'unica parola o un semplice gesto. E infatti, mentre lo scienziato conosce la materia ma ignora completamente il modo con cui organizzarla, l'artista conosce materia e modelli organizzativi, con un repentino lampo intuitivo "immaginando" con straordinari tempi di anticipo quello che accadrà. Al limite può permettersi di non conoscere la materia e di organizzare l'idea che ha di essa. Gli scienziati che hanno capovolto l'intera concezione del mondo sono partiti, come gli artisti, in maniera del tutto occasionale, come apparentemente occasionate è il raptus intuitivo dell'artista. Prima di dimostrare bisogna sapere e questo sapere viene dal nulla, dal buio della notte, come il giocattolo che Galilei trova in Olanda, su un banco di mercato, o la mela di Newton o la stupefacente illuminazione del Wells di *The time machine* e di *The war of the worlds*. Di fronte alla paralizzante anemia dello spettacolo, che finisce con il ripetere se stesso e vuole ripetere se stesso, Giorgio, Marco e Alessandra si muovono con a volte nevrotici sbalzi scomposti, mettendo però insieme l'idea che urge dentro ed è portatrice di movimenti e il fuori della rappresentazione, tendenziale pedale di freno contro cui si scontra la necessità accelerativa della mente. Questo processo di articolazione del pensiero trova gradi corsivi di espressione in operazioni non complete ma segnate da una intensa carica sperimentale, come *Blu oltremare*, *Malabar Hotel*, *La macchina del tempo*. Più evidenti che nel caso delle grandi produzioni, perché in quei tre spettacoli manca la gradevolezza di altri, che è indubbiamente elemento di conquista e di cattura, rischia però di nascondere taluni valori più veri dell'attività scenica in ragione diretta della propria essenza e natura. Pensare e compiere l'azione è, in quegli spettacoli, fenomeno pressoché contemporaneo, la riduzione dell'attività degli artisti, che agiscono in coppia dividendo in due entità nettamente separate prima l'attività poi addirittura il tempo in cui essa si volge, all'elemento più piccolo, naturalmente a ciò che, in un sistema incapace di definirlo il più piccolo, viene considerato elemento minimo, consente di individuare la nascita del pensiero di azione e il suo trasmutarsi immediato in azione scenica. Come se allo spettatore venissero forniti due microscopi e potesse guardare contemporaneamente ai loro oculari.

Ma qui interviene un interrogativo, se cioè questo dinamismo speculativo/rappresentativo abbia, nelle forme in cui si offre, un destinatario o se, al contrario, non sia indispensabile far ricorso a procedure interpretative che rendano canalizzabile verso il pubblico ciò che canalizzabile non è. Sento di poter rispondere con concretezza che non esistono formule per rendere digeribile l'indigeribile. Di cose che sembrano nascondere il pensiero diciamo appunto che sembrano, il pensiero è. Ma l'apparenza riguarda in primo luogo il sistema di speculazione. Quando essa si trova alla base di uno spettacolo, finisce prima o poi con il venire a galla. È questo il punto: spettacolo senza pensiero è pura immobilità, pensiero senza spettacolo è comunque movimento, forse trasgressione. La grande novità del teatro sperimentale (lo chiamo così soltanto per distinguerne i protagonisti da altri), e quindi de La Gaia Scienza, consiste appunto nell'aver reso verificabile e reale ciò che applicato ad altri soggetti teatrali risulta addirittura impossibile. Lo stesso Shakespeare, che è indubbiamente uno sperimentatore (basti pensare allungo gioco sulla parola totalizzante, alla dialettica realtà/finzione, alla concezione del teatro come regno e testimonianza del già vissuto), per poter indicare le sue propensioni ideologiche senza gli spezzettamenti che aboliscono il discorso teorico o senza nascondere la chiarezza che insospettisce ha dovuto attendere l'ora del tramonto. *The tempest* è insieme il tramonto e la chiarezza. Gli sperimentatori dei nostri giorni, La Gaia Scienza come altri, hanno invece scelto la strada della chiarezza subito. Spettacoli come *Presagi del vampiro* de Il Carrozzone o *Autodifamazione* di Simone Carella sono sì eventi teatrali anche molto belli, se è consentito adoperare ancora queste categorie, si offrono tuttavia come manifesti di poetica, una poetica, è importante sottolinearlo, legata a quel tempo e forse addirittura a quello spettacolo. Altra constatazione: pensiero e azione teatrale si muovono con la velocità che il tempo suggerisce. La Gaia Scienza rientra in una logica del genere. Ho citato poc'anzi tre dei suoi spettacoli, minori rispetto ai grandi avvenimenti di cui la compagnia è stata protagonista. Medesime considerazioni valgono naturalmente per la maggiore produzione.

Prendo spunto dall'ultimo spettacolo del gruppo nella sua originaria costituzione per tentare approcci critici e ideologici del genere. *Cuori strappati* è, insieme con *Crollo nervoso* dei Magazzini Criminali e *Tango glaciale* di Falso Movimento, la summa di tutto il teatro dalla metà degli anni settanta alla prima parte degli ottanta e certamente del lavoro de La Gaia Scienza come si è venuto svolgendo da *La rivolta degli oggetti* in poi. Summa lo chiamo nel senso tommasiano del termine, elemento cioè che specula su tutto il conosciuto e tira conclusioni logiche e naturali. Nel valore evidentemente che l'artista attribuisce al concetto di logicità e di naturalità. Proprio perché summa, era fatale che *Cuori strappati* fosse l'ultima uscita della compagnia. Provo a smontare rapidamente lo spettacolo, non per estrapolarne le varie componenti minime e procedere a un discorso di carattere semiologico, ma per confrontare le sue strutture di base, generali con la mia idea di teatro. In *Cuori strappati* si contengono al massimo grado di espressione gli ingredienti indispensabili fondamentali del teatro, elementi analizzabili separatamente e nello stesso tempo nelle varie articolazioni fra di loro. Lo spazio viene offerto non nella sua nudità, bensì prima nella sua staticità, e quindi sostanzialmente come un vuoto, poi come spazio agito, dinamico, un pieno che assume una autentica figura di linguaggio. Ma è l'azione del già stato che interviene a occuparlo, questo spazio, la riflessione o, se si vuole, la presentazione in termini di continua, reiterata interpretazione, sottolineando il tempo e il modo dell'intervento (le scene mosse e delineate dalla manualità/concettualità degli attori). Il che vale a indicare, magari sotto forma di ammiccamento, il carattere ripetitivo della scena e, quindi, il suo congenito valore di finzione. Scena dinamica che si coniuga intensamente con lo spazio, i due titoli mostrandosi struttura portante della concezione stessa di spettacolo. Scena dinamica, che in qualche modo e per qualche tempo toglie allo spettacolo lo statuto conservativo che gli appartiene quasi biologicamente.

Il segno connotativo si trasferisce immediatamente nella fase testuale. Il processo di evoluzione in senso drammaturgico è ancora assente, nel senso almeno che oggi si è in grado di dare al concetto di drammaturgia. Il testo è sempre formulato per immagini, ma non per questo la dialettica testo/spazio perde convinzione o rimane diversificata da altri elementi rappresentativi, come avveniva per l'antico teatro immagine, il quale presentava un consistente tessuto narrativo per sequenze figurative ma come avulso da un più complesso contesto scenico. In *Cuori strappati* la ricerca sul piano testuale procede con rigore e applicazione metodica esasperando, se si può dire così, le scelte effettuate al tempo de *La rivolta degli oggetti* in misura ubbidienti ancora a una occasionalità adrammatica, e gradatamente riportate a un qualche ordine concettuale da *Cronache marziane* fino a *Gli insetti preferiscono le ortiche*. Il problema avanza sul piano propositivo e speculativo nel momento in cui il livello testuale diventa anche l'interpretazione. Non si tratta adesso di specificazioni nel senso di una interpretazione di tipo oggettuale, cioè atteggiamento conclusivo di una procedura tecnica, quanto piuttosto di intenzione soggettiva, che indugia sull'intero progetto rappresentativo e lo orienta in direzione chiaramente speculativa/teorica. Basti ricordare le azioni individuali e dialogiche nelle quali si producono i singoli attori, che vanno intese non tanto e non soltanto come uscite espressive, bensì nel loro significato riflessivo e autoriflessivo. O ricordare il gioco del doppio e del Narciso, quando Giorgio allude alla sua immagine riflessa e Guidarello gli ripete e quasi gli anticipa gesti e movimenti. E ancora alla forte astrazione individuabile in tutte le parti di Alessandra, indicatrice del superiore livello concettuale che l'interpretazione di un grande attore finisce sempre con l'essere. E gli scatti schizoidi di Marco, liberati dalla forza evocatrice degli antagonisti e dalla intensità psichica della parte, la nevrosi dell'assenza che dà ai gesti di Irene una pressoché sublime meccanicità. Atomi dell'arte dell'attore, presi uno per uno, proposti separatamente all'osservazione e ricuciti insieme in un empito di pensiero teatrale da Giorgio, che si carica addosso il compito di fungere da collante fra una materia consapevolmente introdotta e l'itinerario interpretativo, delineato con altrettanta spietata determinazione. C'è un'azione di Giorgio, figurato scenicamente da un abito a righe verticali bianche e verdi, in cui le strisce verdi accompagnano, accentuandoli, i movimenti flessi dello scheletro e da una grande chiave che mi sembra come una sorta di modello espressivo di una voluta, raffrenata e variamente esplicitata carica ideativa. Mimica, gestica, movimento, assottigliati da un procedere quasi rallentato scandito dalla musica, immettono nell'atmosfera più autentica dello spettacolo, quando l'attore chiarisce il livello della finzione entro il quale tutto il sistema rappresentativo, dal pensiero alla messa in scena, si manifesta e contribuisce a caricare lo spettacolo cui assistiamo dei più schietti valori.

Citazioni discrete ma palesi da Keaton, da Chaplin, da Totò, che hanno nel loro programmato inserimento, nella chiarita figurazione fino alla purezza segnica di un lavoro di cervello, il compito di definire l'interpretazione come una continua iterazione dialettica fra un personale, che dichiara a piena gola le sue prepotenti necessità, e un oggettivo, che emerge continuamente dai più schiacciati destini, l'esistente dell'arte che non c'è voce singolare in grado di far tacere del tutto.

Nell'equazione spazio+scena+interpretazione=testo, che è l'assunto, in fondo, di *Cuori strappati*, si compendia la natura stessa del teatro. Perché affermiamo che in questa operazione de La Gaia Scienza l'equazione si verifichi mentre in altri casi è impossibile riconoscerla è detto abbastanza limpidamente dalla professione ideologica dalla quale partono determinati cammini e che è antipolare e alternativa rispetto ad altri. Giorgio, Marco e Alessandra non hanno certo dimostrazioni precostituite da proporre. Se così facessero, non parleremmo di loro come artisti. Ma una professione sicura sono in grado di offrirla e la consapevolezza che i giochi della scena vanno tutti svolti dentro le regole del pensiero. Succede, allora, ma il dato risulta non soltanto da *Cuori strappati*, anche da buona parte degli spettacoli precedenti, che le loro messe in scena si rappresentino su un piano duale e che le facce di cui esse sono composte parlino linguaggi diversi. E che gli spettacoli possano soddisfare in egual misura coloro i quali restano alle impressioni, suggestioni, fascino della superficie e altri trovino le strade per andare in profondità, godimento nell'andare in profondità, nei sistemi speculativi veri e propri. La gradevolezza è la trappola per lasciare quanto più spazio possibile a fruizioni totali e indiscusse. È una trappola perché il meccanismo del guardare e del godere una volta innestato, non può essere arrestato e anche l'indifferente può essere indotto alle interpretazioni, complesse o meno complesse che esse siano. Il pensiero, che è rapimento attualistico e perciò in continuo divenire, si offre nella sua sostanza di immanenza; la rappresentazione, anche quando avvenga un attimo dopo il pensiero della rappresentazione, è l'affermazione che esso pensiero appartiene al già avvenuto. La recita è il racconto del pensiero della recita, nei termini e nelle misure in cui è possibile rappresentarlo. L'azione è fuori del pensiero, ma non esiste senza di esso. Il pensiero è la notte vitale e creativa che si contrappone nella formulazione sublime al giorno mortale. La Gaia Scienza: la notte e il giorno che per un attimo luminoso hanno delineato insieme la loro esistenza. Un prima e un dopo recanti, una volta tanto, l'immagine, per falsa che essa sia, di un meraviglioso adesso.

# ODRADEK

*i quaderni*

1

teatro ★

danza ★

musica ★

arti visive ★

omaggio a

LA GAIÀ SCIENZA

