

Titolo || Cento modi di fuga
Autore || Lorenzo Mango
Pubblicato || «Odradek i quaderni 1, omaggio a La Gaia Scienza», Roma, 1987
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 5
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Cento modi di fuga

di *Lorenzo Mango*

Anzitutto occorre fuggire dal teatro, dalla sua codificazione totalitaria che impone a scena ed attori di essere qualcosa di certo. È una scelta di marginalità e di sconfinamento, nata dall'ansia di definirsi di continuo come diversi da sé. Essere imprevedibili (quindi imprevedibili) questa era la spinta che condusse Alessandra, Giorgio e Marco ad accostarsi all'avanguardia, quella solida, quella rivoluzionaria e, allo stesso tempo, quella convinta che il mondo potesse cambiare solo attraverso l'esaltazione del superfluo.

Occorreva, poi, fuggire anche dall'avanguardia per evitare di restare sommersi dall'eccesso di linguaggio e di ideologia. Ciò che importa allora (e che importa ancora adesso) era, invece, acquisire una leggerezza di stile, una intensità di emozione, una profondità di sentimento che trasformassero il teatro nel luogo in cui si scrive il desiderio.

Così avvenne, inevitabilmente, che si rifiutasse l'economia delle certezze, che imponesse una direzione ed uno scopo nella vita e, soprattutto, che obbliga ad assumere una identità. L'arte invece, sfugge all'identificazione ma, chiaramente, non rinuncia alla propria personalità. C'è un passaggio di struttura che sposta i termini del discorso: l'identità si realizza nel molteplice, prende forma nel cambiamento di stato e corpo nella trasfigurazione metamorfica.

All'origine vi è, certo, l'estetica romantica del frammento ma connotata di nuova forza coesiva, di nuovo spessore unitario; l'identità non è segmentata e scissa nella sua esposizione frammentaria, piuttosto è il soggetto d'arte che migra di continuo da un nucleo all'altro. In altre parole non è un uno diviso ma un uno moltiplicato quello che ci consente di nominare l'identità del molteplice.

Nasce così la Gaia Scienza come scelta di teatro mutante, instabile, sfuggente proprio perché all'origine *fugge* e nella fuga trova la ragione della sua scrittura.

Il teatro è, allora, un campo di battaglia al cui interno bisogna, anzitutto, sopravvivere; È il luogo delle tensioni dove la metafora mira ad ammorbidire la realtà e dove il contrasto vuole manifestarsi, invece, nella sua splendida potenza.

La scena cessa di essere finestra che si apre alla rappresentazione e diventa spazio degli scontri (fra il desiderio ed il dover essere, fra le forme e il divenire). Luogo reale e luogo immaginario simultaneamente in cui le apparizioni del *fantastico* assumono la concretezza piena del mondo e l'aleatorietà del fantasma, e si offrono, insomma, come unica *sostanza* del teatro germinando sulla pelle dell'attore ed affacciandosi dall'irrequieta dinamica delle scene.

Il teatro è, allora, qualcosa che si fa di corsa per fare di fretta ed arrivare inattesi, per accelerare l'impatto del proprio urto ma soprattutto per non dover dar conto del proprio aspetto. La corsa rende invisibili, trasformando la forma immobile in pura energia.

A queste condizioni diventa un problema il fattore della costruzione perché a procedere solo per punti di fuga si rischia di partire per la tangente e c'è bisogno, invece, di una stabile instabilità, di una disorganizzazione costruttiva, che conducano l'energia verso l'opera. Chiamiamola scrittura questa tensione verso e questa fuga dall'oggetto, e diciamo che questa scrittura procede per linee di fuga che affermano e subito negano, che indicano e subito volgono il capo altrove, insomma che mordono e fuggono (come diceva il caro presidente Mao).

L'effetto, sul campo di battaglia del teatro, è di una felice disseminazione di energia e di segni che ci permette di parlare di una segnaletica teatrale. Si afferma, infatti, un'alternanza (non euritmica) di concentrazione e dispersione, di modo che l'equilibrio formale raggiunto venga subito tradito dal nuovo enunciato. La concentrazione è il momento in cui il segnale spettacolare si produce nella sua evidenza e si assume il carico della forma e finanche del senso del teatro. È il momento in cui si dice: *io sono*. A questa affermazione ne segue un'altra (o meglio sarebbe dire che vi convive): *io svanisco*. È la felice esuberanza della dispersione che contraddice il senso chiaro e definito della concentrazione ed impedisce l'appesantimento della edificazione. La dispersione corrisponde al gesto di *nascondere*. Si cela, infatti, il senso chiaro dello spettacolo, lo si fa svanire così che sembri che ogni cosa si produca per caso autonomo. E si cela la struttura, perché si vuol mostrare l'evento come atto irriducibile al tessuto connettivo dell'esperienza.

In verità se il senso chiaro (quello che sembra offrire uno scopo al teatro) è nascosto ne appare un altro che è come una sua eco distorta, un'ombra che nulla aggiunge al fine del teatro ma cosparge il terreno di infiniti punti di disturbo e di seduzione che distolgono lo spettatore dalla linea principale e lo disperdono in aperture di piacere e di immaginario che conducono ad un "fine senza fine". D'altronde la struttura celata in realtà dimostra una sua ben solida consistenza solo che la si guardi con un occhio moltiplicato, che non è più unitario e non mira più solo al centro.

La comunione fra affermazione e dispersione consente, così un infinito procedere che ci disegna il teatro come vuoto nero in cui si manifestano tracciati secchi di azione e di luce.

Brani di spostamento da A a B e da C a D ed ogni brano sembra definitivo perché il tracciato è chiaro e netto ma poi si spegne ed il percorso ricomincia da altro luogo e la storia si ripete. Ciò che emerge è il passaggio e la costruzione dell'opera è il percorso compiuto e non l'edificio (che sempre viene abbattuto). Ci è permesso parlare, allora, compiutamente di scrittura per linee di fuga in quanto diventano determinanti i tracciati che il linguaggio compie ed i suoi spostamenti centrifughi.

La linea di fuga è quell'elemento strutturale che allontana dalla certezza del testo senza comprometterne l'unità. Nasce, infatti, da una definizione prospettica della visione, cioè dall'articolazione del mondo come modello. Il punto di fuga è il

[Titolo](#) || Cento modi di fuga
[Autore](#) || Lorenzo Mango
[Pubblicato](#) || «Odradek || quaderni 1, omaggio a La Gaia Scienza», Roma, 1987
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) || pag 2 di 5
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

destino dello spazio e quando i punti si moltiplicano sono i destini a moltiplicarsi. Le linee di fuga sono le direttrici che nello spazio prendono corpo ma anche sono l'espressione di una strategia di non contenibilità. Le linee di fuga sono cioè il progetto di evasione come vocazione utopica al rifiuto dei cardini della logica e dell'identità (intesa come identificazione). Ciò che si ambisce è svanire, perdersi nella moltitudine delle proprie persone. La linea di fuga esprime questa ambizione come accenno; resta, infatti, celata nella dimensione del disegno come semplice indirizzo, cioè come praticabilità di cui si vede lo sviluppo in lontananza ma entro cui non si entra.

Una volta, difatti, che la linea di fuga viene ad essere attraversata, essa assorbe l'osservazione e torna ad appartenere all'ordine del reale e non a quello della visione. Finisce di essere qualcosa che fugge e diventa qualcosa che è.

Una scrittura scenica che cerchi una simile costruzione si produrrà come continua introduzione, come continua apertura di modo tale che ciò che appare sia, al medesimo tempo, ciò che è ed altro da sé.

L'altro si manifesta come sfumatura del senso, come inclinazione dello spettacolo ad indirizzare lo sguardo verso livelli di significazione che non vengono enunciati ma, appunto, indicati. È una disseminazione che deve necessariamente produrre proliferazione, in quanto i segnali stessi dello spettacolo non sono disposti a soggiacere alla dittatura d'ordine della regia. Ma è, anche, una disseminazione che porta ad una "tenuta" di teatro, in quanto il vortice delle linee di fuga non si disperde in una esplosione centrifuga ma si tiene (di corsa sempre) attorno ad un centro vuoto, cioè non definito, non concreto, che non solo non è più il testo ma neanche il senso dello spettacolo. Il senso è infatti la principale variante nomadica, passa da un tracciato ad un altro mantenendo una coerenza di stile ma non una identità di vedute. D'altronde è proprio dalla centralità piena della natura logico-discorsiva della rappresentazione che la Gaia Scienza era fuggita e dalla sua prepotente consequenzialità. Ora l'accento cade sull'accidentalità, cioè sulla fatalità che quell'azione e quella scena vivano in quello spazio tempo e non in un altro.

Il centro del lavoro, che ci piace di più chiamare il cuore del lavoro, non appartiene al suo significato ma al linguaggio ed ancor più allo stile, cioè alla capacità di far aderire la grammatica espressiva sulla propria epidermide sensibile. Lo stile è l'attitudine dell'artista, la sua predisposizione alla poesia teatrale ma lo stile è anche la scelta del linguaggio (lo stile che usi) ed il riferimento di genere (a che stile appartiene); infine lo stile è il *portamento* dell'arte, cioè la sua qualità dandistica di sapersi muovere disinvoltamente e con charme nel bel mondo dell'espressione o nelle turbolenze dello spirito.

La struttura della fuga diventa, per la Gaia Scienza storia delle fughe che si manifestano negli spettacoli. Ogni opera è un abbandono, un distacco, un parto della memoria ed ogni opera è un incontro, un abbraccio, un riconoscersi. E una poesia del linguaggio che ci consente di guardare a dieci anni di esistenza come ai mille modi di dirsi addio e i mille modi di incontrarsi.

Le fughe.

La rivolta degli oggetti in cui la fuga si delinea come percorsi della luce. Nel buio che fa annegare lo spazio nell'indistinzione si aprono le finestre dei tagli di luce, netti e definitivi, senza margine di dissolvenza, tali da cogliere il passaggio dell'attore e dargli forma. È un tracciato di segni luminosi, una ragnatela bianca che illumina le linee di fuga della notte. E difatti è tutto un fluire: dei gesti, del tempo, del luogo, una disseminazione dispersa in cui gli accenni passano, si mostrano e se ne vanno senza sedimentare in una traccia.

Nella fuga e nel passaggio si smarrisce la sostanza e resta l'ombra, il riverbero dei corpi, il loro darsi e negarsi. Il sogno è di volare, di sottrarsi alla vista per fuga aerea e levitazione oltre le nuvole, la dannazione è di pesare. Il teatro è di contrasto, lo spazio degli scontri che si realizza in vocazione contraria alla gravitazione universale. L'attore è colui che sta sospeso: fra alto e basso, fra qui e altrove, fra prima e dove. L'attore non è, l'attore è in rivolta, combattendo con gli oggetti inutili della sua scena, con le corde, (immagini concrete delle tensioni del luogo), con se stesso rievocando una continua nostalgia ideologica, cioè il sogno di un impossibile potere della fantasia che si risolve in legame affettivo, in gesto di scambio, in abbraccio, in contatto.

Le *Cronache marziane* in cui la fuga è vista come atto vano e come gesto di guerra. Il luogo del teatro è costruito come trasversalità che impedisce l'organicità della visione. È un taglio fisico e metaforico che l'attore sublima scavalcando continuamente i confini e i margini della visione. Non è un'attività produttiva, è piuttosto un dispendio, uno spreco di energia, di realtà e di immaginazione. La fuga, infatti, non porta concretamente in nessun luogo ma serve a delineare la virtualità del teatro come spazio dei possibili attraversamenti.

Ma è uno sforzo che perde la memoria e quindi il teatro è prima e dopo vuoto, ma vibrante e sussurrante, come nel buio profondo, spaesato da percorsi di voci.

La fuga non è neutrale, però. Appartiene alla tensione ideologica, alla smania di rivolta, alla rabbia ed alla trasgressione. Diventa gesto di guerriglia con esibizione di anni e occultamento di volti e con esaltazione della propria attitudine all'attacco. Ma è un attaccare vano, cioè senza meta e senza conclusione, è un'ossessione dinamica che nasce dall'impossibilità biologica a star fermi, a misurare i percorsi col centimetro della morale e, infine, a riconoscere la sanzione dell'ordine.

Notte sui tetti in cui la fuga è tensione sentimentale. Il rapporto è fra il dentro ed il fuori, fra l'intimità parcellizzante della casa (la sua solitudine) e l'invasione notturna.

Titolo || Cento modi di fuga
Autore || Lorenzo Mango
Pubblicato || «Odradek i quaderni 1, omaggio a La Gaia Scienza», Roma, 1987
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 3 di 5
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Si fugge lungo percorsi di affinità elettive e di incontri di sentimento. Scegliere la notte vuoi dire amare la penombra e le stelle e le infinite derive che attraverso loro sono possibili. Si corre ancora, ai limiti della sicurezza e dell'abisso e si fugge dagli altri, scontrandosi senza identificarsi.

Poi l'avvolgente disporsi delle linee di fuga lungo tragitti inestanti e irrequieti si placa di rallentamenti ed i contatti sono più intensi e più veri fino a divenire abbracci ed isolarsi (gli attori fra loro) dal rapporto stancante col mondo.

Né con te, né senza di te: sentimenti crudi e abbandonati, indicibili quindi e che rifuggono dalla retorica dell'amore.

Basta esserci. E poi le linee di fuga della memoria nelle parole intime rivelate e nell'antichità del vecchio che risale alla sua storia mentre l'attore (instabile) combatte le leggi del peso che radicano l'anima al terreno.

Ensemble in cui la fuga è un percorso sotterraneo. Lo struggimento è la condizione del cuore e dell'azione. Lo scatto, la tensione, la forma nascono dalla messa a nudo di uno stadio dell'essere che si manifesta per estenuazione. Un urlo troppo a lungo trattenuto, strisciare lungo i margini di vetro fino a logorare la propria vedibilità, crollare di schianto assaliti dal tono lirico del proprio esserci. Si delinea una passione obliqua costruita di contatti di sottocchi, di toccate e fughe repentine. Infine esplosioni di fruste metalliche che mettono alla corda l'aria e nuove armi, falsamente vere che citano un'ideologia ormai impossibile. Lo struggimento è una stagione del cuore.

Variations III in cui la fuga è andamento musicale. La piazza è vuota ed accogliente, attende di essere nominata dall'atto del teatro, di essere vissuta, di essere scritta. La distanza la trasforma in foglio bianco e l'attore diventa un segnale grafico e non va visto in volto. È una composizione che va oltre l'identità e possiede il senso ritmico del movimento e dello spazio. Velocità, scarti, deviazioni appartengono alle sole due dimensioni di una musica concretamente d'ambiente, le derive sentimentali di cui questi passaggi si ammantano (come di un improvviso pallore) sono del teatro. Sono fughe improvvisate e previste, lungo traiettorie date ma con tensioni del momento e l'ultima fuga è, ancora una volta, quella che cerca di abbandonare il suolo, farsi vapore ed abitare una mongolfiera, come in un gioco di circo cinese.

Turchese in cui la fuga è un atterraggio duro: dal bianco ottuso del primo piano schiacciato e senza prospettiva, popolato di vetri infranti e di azioni dure ci si apre allo spazio e al colore. Non è un'apertura felice, è un'apertura necessaria che concede campo d'azione alla furia devastatrice degli attori. La libreria che crolla spacca i ritmi coreografici, gli spostamenti di danza esplodono in deflagrazioni di sagome di ferro o in atterraggi duri al suolo, come scarico nella caduta. Il teatro scopre una sua necessità alla durezza e alla secca manifestazione urbana. Fuggire per non essere presi e continuare a fare gli irregolari. Manca la gioia della creazione ed il languore dei sentimenti, ma non è proprio il momento. Eppure c'è ancora una forza della passione che spinge ai limiti estremi dello struggimento e che mostra le linee di fuga di una prospettiva che inquadra l'esplosione di una bomba.

Scintille (lo spettacolo senza nome) in cui la fuga è l'energia del fuoco. Senza controllo e senza limiti, come fantasmi notturni occorre vagare nella notte. Veloci come frecce incendiarie, aggressivi come negri in rivolta, poetici come il bue di Franz Mare, inutili come un fulmine senza pioggia. È tutta energia rossa, quella che si sprigiona dall'incendio e dal corto circuito, che si scatena rovinosamente e spinge a disperdersi secondo percorsi irrequieti. Si corre come le braci che saltano dalla legna e si dispongono in una costellazione effimera che lascia un'ombra nera di fumo che la pioggia laverà.

È una coreografia perché è un ballo violento, essenziale e non leccato. Non conosce l'irrigidimento della forma, non si ferma nell'immagine ma la trasgredisce di continuo in una girandola di eccentriche prospettive che fanno girare la testa. È un clima ancestrale dove il caos domina come signore del divenire e sfrigola e brucia nel farsi teatro.

Gli insetti preferiscono le ortiche in cui la fuga è biologia primordiale. Il teatro si trasforma nel luogo delle origini: brullo recinto rituale denso di vibrazioni esoteriche che avvicinano gli uomini alle forme degli insetti. È una fuga dalla civiltà, è una fuga geografica perché avvolge il pianeta come vento di guerra e assorbe la Guiana e il Giappone, l'Australia e l'America. La mutazione è la linea di fuga perché in lei corrono le trasformazioni dell'anima e del desiderio infelici di un solo corpo bipede. Sogno panteista di essere un giorno pianta ed un giorno scarabeo, farfalla e filo d'erba; essere immateriali come spirito rovente che sa e può trasmigrare nelle forme al tempo del rito. È una fuga che comincia a delinarsi come simulata, cioè rivolta alla metafora e non solo alla realtà. Non si fugge nello spazio fisico ma in quello fantastico della creazione, si disegna la trasmutazione come gioco dell'immaginazione oltre che della percezione. La scrittura per linee di fuga serve qui a creare il mondo della mutazione perpetua e la forza di questa creazione sta nella pulsione selvaggia primitiva che anima lo scatto e la danza.

Cuori strappati in cui la fuga è percorso dell'immaginario. L'esuberanza del corpo si accoppia a quella della mente, le linee di fuga tendono verso un mondo scatenato dove l'animazione è sottratta al dominio dell'uomo e si manifesta nella vita delle cose. Dentro e fuori, per finestre e per porte, per buchi e per fessure si conforma un paesaggio brulicante ansimante di tenerezza e aggressivo di energia.

Il ritmo fantastico della surrealtà si impossessa del teatro e racconta della fuga dalla realtà verso territori dove il desiderio

Titolo || Cento modi di fuga
Autore || Lorenzo Mango
Pubblicato || «Odradek i quaderni 1, omaggio a La Gaia Scienza», Roma, 1987
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 4 di 5
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

si manifesta puro, senza compromessi. Non è il luogo di utopia (quella corsa ci ha fiaccato le gambe) in cui i contrasti sono risolti una volta e per sempre, è il luogo, invece, in cui la creazione si permette di rendere conto solo alla sua invenzione. I punti di fuga sono le libere associazioni, gli accostamenti incongrui, gli spiazamenti del senso che ingannano l'occhio come un illusionista dello spirito.

Il ladro di anime in cui la fuga è pratica della solitudine. C'è un'esuberanza coreografica che scuote la scena e la rende obliqua e irresponsabile. In un gioco di dissimulazione si svanisce nel paesaggio, si diventa eroi dell'impossibile, si abita una casa delle meraviglie. Sono crolli e mutazioni corporali, abbandoni nostalgici e vibrazioni emotive. È un lirico sentire che spinge a fuggire verso gli strati profondi della coscienza senza, necessariamente, toccare il lato manifesto del tragico ma sapendone evocare le pulsazioni biologiche, quelle che portano ad un abbraccio d'amore come risposta allo schiacciante peso del dolore del mondo. La solitudine è la dannazione di questa fuga, vedere i compagni di lontano, toccarli anche, ma tornare inesorabilmente a fendere l'aria soli, come la prora di una nave nel vuoto dei sentimenti.

Notturmi diamanti in cui la fuga è dall'amore. C'è una tensione avvolgente che trasforma la materia del teatro in particelle vibranti che cercano di surriscaldarsi di entusiasmi di passione. È una sensazione dolorosa perché l'amore è un trauma del cuore, sperimentato in clima di guerriglia e di autodistruzione. La pelle è esigente e disintegra le ambizioni della mente a raggiungere un pensiero limpido e assoluto. L'amore è un precipizio in cui occorre cadere per illuminare il proprio spirito di nuove visioni. Bisogna, quindi, fuggirlo come concetto, come sostanza. È una maledizione che ci insegue e, così pure, la parola che fugge da sé rifiutandosi di appartenere ad un solo testo alla volta.

Il cavaliere azzurro in cui la fuga è dalla poesia. La struttura del linguaggio si modella secondo una fluidità indistinta, una magmaticità morbida che si apre agli sprazzi dell'illuminazione. È un processo di fantasia che evoca immagini simboliche ma non le riporta all'interpretabilità onirica della surrealità. C'è una fuga intesa come continua trasmutazione tra i volti dell'apparizione di modo che si nomina il sogno solo come felicità dell'espressione e liberazione dalla coerenza narrativa. Le linee di fuga mirano all'orizzonte mitologico di Kandinskij e lo tradiscono per filologia e per destino perché si fermano ad uno sguardo di lontano. La poesia è in queste fulminee definizioni figurative e nelle negazioni imprevedute, nei passaggi modulari del sentimento che partoriscono il frammento come piccolo desiderio volante. La fuga, infine, è anche dalla poesia per aspirazione ad una tenuta sentimentale e teatrale che vieta la contemplazione dell'attimo e si affida tutta al passaggio.

Epilogo

Si fugge dalla propria terra d'origine, si fugge dalla casa dell'amata: si fugge sempre da ciò che si ama (fuggire è ben diverso da scappare). Si fugge per troppo amore, per desiderio di dissipazione, per accumulo eccessivo di passione.

In questo senso la fuga è assai vicina al tradimento, perché anche in questo caso si tradisce sempre chi si ama (o perlomeno chi si è amato).

Una scrittura in fuga esprime un linguaggio che non sa restare per paura di ristagnare e che si allontana dai suoi amori per cercarne di nuovi. È un atto sempre tangente, trasversale che legge l'arte come un colpo di machete sul reale per metterne a nudo le fibre. È un'opera irresponsabile quella che ne vien fuori, di cui si può dire: ma che sei pazzo? E difatti si sprecano le postazioni raggiunte come spreca un dandy i propri amori. Questo atto di dissipazione continua trasforma, però le linee di fuga in tensioni del cuore. Si può così parlare, per la Gaia Scienza, di una fuga dalla poesia del sentimento, in quanto se ne acquisiscono gli struggimenti (che è conduzione al limite del linguaggio) e se ne superano le forme. È una tensione sotterranea che lega i passaggi attraverso i punti di tangenza in una coerenza di opera. Il nome stesso del gruppo ricorda l'eroe nicciano, lo spirito della danza che sperimenta nella leggerezza del passo le profondità dell'esistenza. Immersioni rapide e rapide fuoriuscite, queste sono le dinamiche che attivano la sensazione e l'emozione. L'atto stesso della dispersione non assume i colori tragici dell'ineluttabile destino alla fine ma il volto gioioso/dolente del flâneur che passeggia per il mondo, che tutto vede e tutto tocca ed a nulla aderisce. Versione morbida dell'assoluto mistico. Distanza, anzitutto, e compassione: sentire assieme nell'attimo e poi proseguire. Lo spirito della danza vive di questa sua irrequietezza e di questa sua irresponsabilità. L'emozione assoluta, quella penetrante va compiuta ed abbandonata, altrimenti il troppo carico appesantisce il passo e finisce con l'impedire la danza.

Parliamo, così, di un fascino discreto del ricordo e di una perdita di memoria. Indietro non si guarda se non col lato di coscienza che chiamiamo nostalgia, per amare il passato, proprio perché irrimediabilmente perduto.

La fuga, poi, ci ha permesso di parlare di scrittura ed infatti la sue linee designano il campo del dicibile teatrale.

I tracciati del movimento, anzitutto, che si negano alla coreografia (perché troppo ancorata alla forma) e si definiscono come scrittura sull'aria e sul corpo. Segni geroglifici che danno voce a spasimi di passaggi fisici, alle contrazioni del grottesco (che è poi anche il primitivo: colui che abita le grotte), alle figurazioni e alle danze. Il movimento, infatti, mai si distende nella pienezza del gesto. Si trattiene, fugge dal suo destino prevedibile e si distanzia dalla fisionomia terrestre mirando al sublime e precipitando nell'abnorme.

Dolente e tenero (il movimento) si compone di linee di fuga contrastanti che mettono il corpo a dura prova e scrive con lo

Titolo || Cento modi di fuga

Autore || Lorenzo Mango

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

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 5

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

spazio della scena la dinamica molteplice dell'emozione. È una scrittura a perdere perché spreca energia in passaggi che non si radicano nella forma e nel messaggio ed affidano la comunicazione alla levità (ed all'inconcludenza) dell'aria. Non c'è nulla da dire, infatti, negli spettacoli della Gaia Scienza se non la meravigliosa potenza (graziosa) del dire stesso. È un continuo proliferare di immagini e di segnali che non si fermano mai e perciò non possono diventare contenuto.

C'è un immaginario, allora, ma è un immaginario senza racconto, che non si può definire come cosa e non si può quindi decodificare. Ma è sempre un immaginario perché obbliga a sognare ed evoca i mondi del fantastico; si rifiuta, però, di nominarli. Sa infatti (l'immaginario) che il solo nome fa precipitare al suolo il sogno.

L'immaginario senza racconto esprime la perdita del centro e del senso "ovvio" del teatro. Si comunica per riverberazioni e scollamenti, per ombre e per eco, per linee di fuga, insomma rispetto al tragitto formale dominante della scena.

D'altronde la stessa scena, nominandosi protagonista assoluta dello spettacolo (anche l'attore vive al suo interno) si esprime con grandi spinte all'instabilità ed all'irrequietezza.

La scena non sa stare ferma, sente il bisogno continuo di glissare ai suoi obblighi di struttura e di assumere anch'essa la levità della danza. Si realizza, così, con una duttilità metamorfica che le consente trasmutazioni continue, inganni e svelamenti, occlusioni ed aperture di campo.

La scena fugge dal suo destino di luogo e di oggetto e si dirige di corsa verso una nuova dimensione di visione e di immaginazione: continuamente mostra vedute inedite, accenna a linee di fuga imprevedibili fino a nominarsi creatrice del mondo (quello fantastico ovviamente). Ma non sa trattenere le sue creature e così di fronte all'occhio allibito scorrono vortici di vedute impossibili da vedere ma fantastiche da sognare.

ODRADEK

i quaderni

1

teatro ★

danza ★

musica ★

arti visive ★

omaggio a

LA GAIÀ SCIENZA

