

## Sulla costellazione

di *Valentina Valentini*

Da quando Giorgio Barberio Corsetti, Alessandra Vanzi e Marco Solari si incontrarono su un treno diretto a Venezia, sono passati dieci anni. Le occasioni celebrative testimoniano (Memento e Doceo) qualcosa degno di memoria e nello stesso tempo fondano il fatto come memorabile, lo inscrivono come Monumento. Oggi celebrare lascia il posto alle interrogazioni piuttosto che ai monumenti che tramandano valori certi, al massimo portano a tracciare nelle mappe topografiche complesse operazioni per segnare il decorso di movimenti non più monodirezionali, reticolari e fittissimi. Resta l'interrogazione sul senso, la direzione del movimento e sulla realtà del movimento stesso: dove ero, dove sono, dove vado?

Dieci anni sono una distanza sufficiente per dispiegare uno sguardo flessibile, come un cursore che si sposta da un punto a un altro per raccogliere linee e punti di una particolare "storia", e sono una giusta distanza (anche per i più sofisticati ed esigenti cultori delle storie al passato remoto) per approntare uno sguardo fuori dall'intridanza delle cose prossime e indistinte, allorché sono difficilmente estraibili dal flusso, se non strappandole con violenza (lo sguardo ravvicinato è incauto, ansioso, non lascia che "la cosa" riposi, che si depositi prima di essere nominata, mentre a volte desidera sparire, cancellarsi senza lasciar traccia di sé).

La distanza richiede e favorisce lo 'studium', la riduzione dell'evento a opera, la traduzione dell'emozione in discorso.

Mettersi a osservare la costellazione Gaia Scienza, non introduce direttamente dentro il dibattito sulle tendenze teatrali di un periodo - la metà degli anni Settanta - perché la 'storia' vi si legge per allusioni e di scorcio. Appartiene all'habitus mentale e alle sensibilità della Gaia Scienza, avvertire il peso e il consumo della ricerca che si ispessisce e diventa doxa, il rischio di essere identificato secondo una riconoscibilità stilistica ed estetica ("così è troppo postmoderno", era una delle frasi ricorrenti durante le prove di Cuori strappati). La loro pratica artistica è troppo intima, proveniente dalle zone dell'ascolto di sé, per sopportare la meccanizzazione dell'invenzione o il carisma dei padri fondatori.

In questo senso l'attenzione dell'analista deve farsi più sottile, affinarsi per non tradire grossolanamente con il linguaggio-discorso questo vivere di striscio della Gaia Scienza, ben piantata negli interstizi dei corpi solidi, fra gli intervalli e gli spazi vuoti.

La mobile distanza di questi dieci anni ci permette di rintracciare l'intervallo in cui si iscrive un proprio modo di produrre, una soglia fra il flusso della propria esistenza e quello degli spettacoli, piuttosto che un tracciato parallelo a una storia dei teatri e degli spettacoli di questi anni, un percorso drammaturgico che si staglia all'interno della propria storia-esistenza, come incontri, attrazioni estetiche e affezioni poetiche, come recupero di una "memoria artistica" che è partecipare di un'eredità culturale che è quel legame con la tradizione delle avanguardie del Novecento che ha costituito per la Gaia Scienza un dialogo costante e un confronto essenziale.

Lo spettacolo *Cuori Strappati*, fu una rivelazione (per me) nel senso che mi fece conoscere un gruppo e mi svelò un passaggio epocale, la fine della fase di collusione segnata dalle etichette con cui si era negli anni passati lavorato a descrivere, interpretare (installarsi e tirarsi da parte), dalla galassia del postmoderno. Collusione che si ritrovava nelle forme stesse del linguaggio dispiegato, una specie di schieramento oppositivo e antinomico fra un prima e un dopo, fra un mondo abituale e conosciuto e un altro irrompente di fronte al quale bisognava fare delle scelte, attrezzarsi velocemente; fra un passato descritto come detriti e macerie e un'incombente catastrofe da esorcizzare nominandola e da addomesticare evocandola. In questo contesto *Cuori strappati* emergeva leggera e ben nascosta nell'umido degli alberi di Villa Borghese, con gioco, ironia, allegria, leggerezza, presentando una sua saturata felicità del frammento, una sua maturata allegria postsimbolica, una sanata rimarginazione da ferite e lacerazioni di mondi fantascientifici, di afasie del linguaggio, di corpi meccanizzati o robotizzati. Si presentava soffice, non levigata e luccicante come le copertine delle riviste di moda, non frenetica come i film di avventura senza respiro, né ossessiva, né ripetitiva, né metallizzata, né gelata dai colori freddi e dalle voci riprodotte dai walkie talkie.

Nel suo piazzarsi su un palcoscenico, nel suo adottare una prospettiva frontale, nel suo costruire uno spazio scenico dinamico (secondo le diverse combinazioni calcolate e progettate al computer) capace di trasformarsi velocemente, inavvertitamente e rapidamente, *Cuori strappati* si dava contemporaneamente come spettacolo "esplosivo" e integrativo; includeva in sé il procedimento di destrutturazione e ricostruzione. Lo spettacolo si manifestava come ritmo integratore dello scatto, della cesura, del massimo di discontinuità e di intermittenza, un ritmo che si manifestava come nuovo modo di trattare la frantumazione. Esibiva un superamento della composizione per frammento e assumeva il carattere della fluidità trasportata da onde sonore spaziali-gestuali, pur svolgendosi per stacchi di montaggio, intermittenza di buio-luce, variazioni di motivi musicali.

Lo spettacolo produceva sinestesie benefiche perché usava una tavolozza cromatica che evitava i forti contrasti e orchestrava i forti e i piani, i ritmi e le melodie, gli assoli e le voci di insieme. Infatti i percorsi nello spazio disegnati dai movimenti degli attori e le geometrie costruttive composte dalle combinazioni delle pareti mobili eludevano una grafia geometrica per modularsi in ondulati tracciati longitudinali, intersecantesi ma senza spigolarità. Le rette, i triangoli, le diagonali dei precedenti spettacoli si erano smussate e ammorbidite in linee curve, in una compresenza e articolazione di spazi esplorati in altezza e in profondità, sul davanti della scena e sul fondo, laterali e centrali. Uno spazio tutto praticabile,

attraversabile, animato e occupato nei suoi interstizi, aperture, fenditure di porte, finestre, muri.

*Cuori strappati* mostrava il superamento della composizione per giustapposizione e combinazione di parti e dimostrava che la cesura del taglio di montaggio può diventare impercettibile, come l'intervallo di un battito di ciglia, come la scansione fra un fotogramma e un altro, o al contrario può essere evidente, diventare un fondue nero, e marcare la delimitazione, segnare uno stacco: il principio costruttivo dello spettacolo si ritrovava in un ritmo fluido, di una composizione per montaggio che aveva ammorbidito e sfumato le "trame grosse" di elementi e sequenze giustapposte.

Il risultato era una velocità di scorrimento del flusso spettacolare per alternanza di continuo e di arresti, di scatti e di azioni preparate, di sospensioni e durate. Dimostrava che la composizione per accumulo e montaggio di materiali poteva raggiungere un composto in cui i diversi elementi precipitati diventano cristallini, per levità e purezza, cancellando le tracce e le derivazioni, trasformandosi in pure forme scrivendo i corpi e la scena, dematerializzandosi ma senza per questo perdere di fragranza e di sensualità.

### ***La memoria poetica***

Nella eccitazione del dopo-moderno, il teatro di una avanguardia già postuma accantonava una memoria affettiva legata ai luoghi e miti della tradizione dell'avanguardia del Novecento (quei Balla, Savinio, Magritte, Prampolini di cui erano nutriti gli spettacoli di Simone Carella). L'opera di decostruzione e svuotamento dell'apparato spettacolare, avviata sotto l'istanza di un teatro astratto e concettuale, si radicalizzava in un progetto di pura trascendenza dell'idea di spettacolarità, fuori di ogni riferimento di rappresentazione.

Il passato diventava un deposito, un magazzino di materiali eterogenei, da cui prelevare di volta in volta, come da un archivio, il pezzo da riciclare fuori dal suo contesto, senza nostalgie per il luogo di provenienza, per il testo come totalità.

La Gaia Scienza, in questo periodo in cui il teatro fondava i nuovi statuti dell'estetica postmoderna, non smetteva invece di coltivare le sue visioni e affezioni verso i fondatori dell'immaginario moderno, De Chirico, Duchamp, Malevic, Picasso, i costruttivisti, coloro che misero in circolazione immagini "spaesate". Il loro ruolo nell'estetica del gruppo va ben oltre la suggestione o la citazione, l'ornamento. Per la Gaia Scienza, l'avanguardia del Novecento ha costituito "una memoria poetica", un percorso praticato, la cui distanza è misurata come scarto piuttosto che come contenuto assente, come percorso di identità e di costruzione di sé, come oggetto transizionale a cui afferrarsi per compiere il tragitto, fra l'intimo delle proprie fantasie mentali e il pubblico del linguaggio e della comunicazione. In questa acrezione, si ha un processo di *ricodificazione* e non di *combinazione* di frammenti, assimilazione che si dà per familiarità tramandata "oralmente" e incorporata e non *citata* come eredità culturale.

Questa assimilazione intima e familiare di un passato storico è vissuto come energia creativa, scarto che produce invenzione, distanza che è frutto di una frequentazione assidua che non produce né omaggi né revisitazioni, né dissacrazioni. La tradizione dell'avanguardia nel lavoro della Gaia Scienza è un'autentica matrice di intertestualità, ha favorito il formarsi di una voce originale "trovare se stesso rinunciando a godere di un usufrutto", diventando procedimento che ricodifica e riorganizza quell'ascolto di sé che è il principio di una sostanziale soggettività.

In questa direzione, la soglia esistenza-creazione, vita-teatro, non recupera l'assioma arte-vita, l'azzeramento dell'artistico nel quotidiano sulla base di una comune sfera estetica. *Cuori strappati* imponeva l'evidenza della vita che diventa soggetto di rappresentazione artistica, repertorio inesauribile di immagini, osservazioni, sensazioni da continuare ad esperire in una zona di congiungimento liminale dell'esistenziale e dell'artistico, in un territorio delicato di romantico realismo.

"La memoria poetica" si è offerta al gruppo come dispositivo codificatore, procedimento che modella, criterio estetico che informa il processo di produzione dello spettacolo.

### ***L'ironia come intervallo***

In *Cuori strappati* la scena parla di sé, nel senso che l'idea prende corpo sulla scena, attraverso un concreto lavoro di "approssimazione per errore" ma anche nel senso che l'idea si presenta come menzione di un già rappresentato situazione già vista, vissuta, (*La finestra sul cortile* di Hitchcock, *Le piazze d'Italia* di De Chirico, il signore con le chiavi della "porta accanto" etc.).

Ma queste immagini preesistenti sono bruciate dalla scrittura che li segnala per allusioni e ironia, attraverso una tecnica *interstiziale* che è la cifra stilistica peculiare della Gaia Scienza. La levità inquieta di *Cuori strappati* corre tutta su questo trattamento di annullamento ed esenzione del corpo solido del senso, su una dinamica di scatti, che interrompe e ribalta il ritmo, la figurazione, la situazione (le rocce che diventano corpi; le poltrone che afferrano Irene e Alessandra, il mostro che diventa sorridente di colpo etc.). Si ottiene uno spettacolo traforato, frazionato, che procede per intervalli di cesure improvvise che indugia, sta sospeso, segnato dall'inquietudine.

Questo spazio vuoto, questa bolla d'aria che si produce fra un paesaggio e un altro, di un'apparizione, di un gesto, di un luogo, è lo spazio che produce l'increspatura ironica della menzione, "eco di una parola altrui", del riconoscersi eludendo l'identificazione.

### ***L'astrazione sensibile.***

[Titolo](#) || Sulla costellazione

[Autore](#) || Valentina Valentini

[Pubblicato](#) || «Odradek i quaderni 1, omaggio a La Gaia Scienza», Roma, 1987

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 3 di 3

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Essenzialmente, la drammaturgia di *Cuori strappati*, si fonda sull'interazione corpo-spazio, della narrazione drammatica che è scandita dalla trasformazione dei luoghi che danno la geografia emotiva dello spettacolo. Una drammaturgia che a suo modo riadatta la regola del "coup de théâtre", tramite la disseminazione di *scatti* che manifestano la poetica dell'inaspettato, l'inquietudine del familiare-perturbante, che si consuma sull'istante senza suspense e non produce conseguenze oltre il suo apparire, rivelarsi, agire.

Concorre a rafforzare questo effetto, l'inversione operata nei valori *dell'animato* e *dell'inanimato*, del duro-rigido e del morbido-flessibile, del corpo vivente e della materia inerte. Così nello spettacolo *inaspettato* è una poltrona che tende delle braccia per stritolare, delle rocce che camminano a balzi, delle case che lasciano trapassare dei corpi e viceversa dei corpi che diventano casa-parete, poltrona, roccia etc. Non si tratta di una antinomia perché il performer-attore "tende a una unità organica, a una totalità e simultaneità di espressioni che hanno origine nel corpo" (R. Barthes, 1970, trad.it. 1984:68). Infatti la distanza fra l'astrazione decantata dai fondatori e l'astrazione della estetica di *Cuori strappati* sta nella caduta dell'antinomia fra esteriore-interiore, fra realismo ed astrazione, fra piatto e profondo.

Il tempo del racconto di *Cuori strappati* è compreso fra l'umido del diluvio dell'inizio e il secco delle foglie che la danza di Alessandra Vanzi disperderà nel finale. Il tempo dello spettacolo diventa l'intervallo fra due fenomeni naturali, la pioggia e il vento, l'umido e il secco, il buio e la luminosità calda del finale, piuttosto che su una assenza di logica fra le parti e il tutto, *Cuori strappati*, svela intimamente uno svolgimento.

Il corpo centrale dello spettacolo è il racconto del mutamento, di un "universo formato da una rete dinamica di energie non separabili, che trasforma incessantemente l'una nell'altra secondo un rythmos matematico" (M. Cacciari 1985:202).

*Cuori strappati* fu (per me) una rivelazione perché mostrava che era possibile uscire fuori dalla bipolarità del moderno e del post moderno. Lo spettacolo andava oltre, sardonico ed ironico se la svignava e ci portava in altri luoghi oltre la tradizione occidentale della rappresentazione del soggetto, ma anche oltre l'imitazione decorativa e ideologica dell'oriente. Il dato dell'ineffabile e dell'impresentabile in *Cuori strappati* diventava la felicità della non rappresentazione che rappresenta solo il proprio essere pura rappresentazione. Non il vuoto come perdita né la tensione a un pino che sfugge, né la punizione del linguaggio, ma una sua esenzione con tracce di effrazione, senza nostalgie per una originarietà presimbolica, se mai una liberazione dal simbolico, un a-simbolico.

*Cuori strappati* era benefica perché segnava una fase nuova, di fondazione, e chiudeva la fase dei riti funerari, non proclamava la rinuncia al mondo, ma danzava il mondo, non presentava una coincidenza di linguaggio e senso, di materia espressiva e di espressione. L'effetto benefico sullo spettatore non era assimilabile a una garanzia di pacificazione nei confronti del conflittuale, quanto comunicava una inquietudine come stato dell'essere, al di fuori dei modi maiuscoli del tragico e del comico.

Pochi mesi dopo l'apparizione umida e segreta come una nascita, protetta dalla vegetazione del parco di Villa Borghese, un'altra apparizione interveniva a sigillare un limite, a segnare con i ceppi dei confini: il morire di Francesca Alinovi nella sua casa. Una nascita e una morte, due visioni che seguono per l'uscita dall'epoca della "catastrofe enunciata" (e l'ingresso nella fine-inizio di un nuovo mondo).

Gennaio 1986

# ODRADEK

*i quaderni*

1

teatro ★

danza ★

musica ★

arti visive ★

omaggio a

LA GAIÀ SCIENZA

