

Titolo || Pathosformel e il teatro come no man's land
Autore || Fabio Acca
Pubblicato || Jacopo Lanteri, *Iperscene 2*, Editoria&Spettacolo, Roma 2009
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 2
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Pathosformel e il teatro come no man's land

di Fabio Acca

La scena che chiude *Volta* (2008) di Pathosformel è come un presagio di morte. Anzi, di fine, perché la morte è qualcosa che riguarda solo l'universo dell'organico. Qui l'annuncio, invece, ha i toni di un abbandono del continente dell'umano, anche se fino a questo momento mai del tutto palesato in figure chiaramente riconoscibili. Più un esorcismo della rappresentazione, o un premere di questa contro la soglia da cui ogni struttura prende forma. Finché un bagliore, finalmente, spezza il dominio del buio, per portare alla luce quel che rimane di un'ipotesi di corpo: lacerti, brandelli, scaglie bianche, reliquie spettrali di un'apparizione da consegnare alla memoria materiale della retina. Quasi il corpo in scena fosse, appunto, solo una superficie squamosa che ha abbandonato improvvisamente la ricerca di un volume. E quella "cosa", che fino a quel momento baluginava ritmicamente nel fondo nero della sala, sorta di presenza aliena e minacciosa, lascia definitivamente il posto a un vuoto. Messa in prospettiva con gli altri due lavori del gruppo, a comporre una trilogia apocrifia a posteriori (*La timidezza delle ossa*, 2007; *La più piccola distanza*, 2008), la scena in questione diviene il gesto oracolare attraverso il quale sottrarre a una dimensione formalmente teatrale l'ultimo sostegno possibile di genere, tradizionalmente subordinato alla restituzione, anche sub specie di simulacro, di un organismo vivente. Se nel primo episodio citato il corpo esplicita la propria necessità di esistenza scenica restituendo una teoria di tracce ossee, quasi fossili, visivamente impresse su uno schermo-membrana; se in *Volta* è il buio a fungere da membrana, o da ingresso alla comparsa, su cui incidere una tracciabilità percettiva del corpo in azione; il terzo episodio cancella qualsiasi presenza performativa in chiave anatomica per delegarla alla *mise en espace* di forme pure, in cui è lo spazio a diventare esso stesso membrana e superficie. Segni-oggetti, quadrati di ascendenza suprematista, tanto materiali quanto astratti, che ritmicamente invadono per l'intera durata dell'evento un meccanismo pentagrammato e bidimensionale, scorrendo secondo una logica musicale evocata dal vivo da una piccola orchestra. Questo progressivo passaggio da una proporzione corporea a una proporzione figurale, in cui non esiste scena possibile senza che il corpo - o il suo equivalente - venga inscritto in una parcellizzazione percettiva attraverso il sapiente uso di un dispositivo scenico, costituisce uno dei maggiori punti di fascinazione del lavoro di Pathosformel. Infatti, non si tratta di ribadire la ormai necessaria confluenza tra esperienze disciplinari di diversa estrazione, quanto l'individuazione di una polarità artistica che sintetizza l'espressione della presenza scenica come "figura". Quest'ultima, a dispetto delle cicliche dichiarazioni di morte del teatro, si colloca infatti ancora e sempre in un universo del teatrale che in altre occasioni abbiamo avuto modo di definire "il dopo del teatro"¹, a sottolineare la tensione post-novecentesca ad una riattualizzazione in chiave iconica del concetto stesso di presenza scenica e autenticità dell'esperienza teatrale. Ma soprattutto, la poetica di Pathosformel va ricondotta per molti aspetti ai canoni di quello che lo studioso tedesco Hans-Thies Lehmann - nel suo ormai indispensabile contributo teorico *Postdramatisches Theater* del 1999 - ha teorizzato come "teatro post-drammatico". In questa accezione si intende una estensione del concetto di "scrittura scenica", che prevede un riposizionamento della qualità del testo performativo rispetto al processo comunicativo innescato tra scena e spettatore: il testo performativo in questo caso diviene più presenza che rappresentazione, più esperienza condivisa che comunicata, più processo che risultato, più manifestazione che significatività, più dispendio di energie che informazione"². Ma soprattutto, la dimensione immaginifica attraverso la quale si coglie il principio strutturante dell'azione scenica si traduce in una esposizione auratica della presenza del performer, la cui fisicità subisce un processo di migrazione, quasi fosse la risultante di ciò che rimane del suo corpo nell'intera costruzione dello spettacolo. Non più che un'emanazione.

Da un altro punto di vista, con Pathosformel siamo di fronte all'attualizzazione di un contro-umanesimo o, se si preferisce, a un neo-medievalismo: riabilitazione provocatoria e contemporanea di un'estetica in cui il rapporto tra realtà e rappresentazione non è giocato nei termini di una retorica della prospettiva e della tridimensionalità, ma in una circolazione bidimensionale di segni nello spazio, che si stende verso l'occhio dello spettatore quasi come una tavola, esponendone la sua natura di superficie. E proprio in questa prospettiva rovesciata per riprendere il titolo di un noto saggio di Pavel Florenskij³ - trova il suo dato di maggiore modernità, accedendo così a quel riflesso involontario di iconizzazione per cui tutto, oggi, viene percepito come un'immagine che ha irrimediabilmente perso una relazione sincronica con la realtà, piuttosto è essa stessa realtà. Prendendo ancora strumentalmente come metafora il sistema rinascimentale della rappresentazione, potremmo dire che Pathosformel cancella così l'aspirazione "leonardesca" del performer e della figura umana a ergersi campione di un principio di perfezione e centralità simbolica, per lasciare piuttosto luogo a una città de-idealizzata, priva di soluzioni architettoniche se non la membrana stessa in cui si compone l'azione. In questa letterale *no man's land*, l'umano, spogliato della propria riconoscibilità, viene posto a servizio di un campo di forze astratte: lo spazio tende a comprimere e azzerare i volumi in gioco, per farsi puro campo in cui catturare la comparsa della forma. Ma in questa accelerazione negativa, apparentemente spiazzante, in realtà si cela un progetto in qualche modo previsto dalla vocazione di Pathosformel, dichiarata dal destino inscritto nel proprio nome, secondo la latina *nomen omen*. Infatti, il termine pathosformel deriva da una specifica speculazione in campo figurativo, coniato da Aby Warburg per indicare la ciclicità con cui certe immagini si ripetono in

¹ Fabio Acca, *L'attore e il suo dopo*, in "Culture Teatrali", autunno 2005, n. 13, pp. 29-35

² Cito dalla parziale traduzione italiana pubblicata in "Biblioteca Teatrale", aprile- dicembre 2005, p. 29.

³ Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Gangemi, Roma 2004.

Titolo || Pathosformel e il teatro come no man's land
Autore || Fabio Acca
Pubblicato || Jacopo Lanteri, *Iperscene 2*, Editoria&Spettacolo, Roma 2009
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 2 di 2
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

contesti storici differenti, quasi a condensare un archetipo emotivo originario, che tende a fissarsi in canoni estetici variabili. L'intima sensibilità figurativa del lavoro di Pathosformel intercetta il corpo quasi casualmente, nella misura in cui la presenza "cova" la percezione di un'immagine, la sua luccicanza in termini di apparizione. Il tempo con cui l'occhio dello spettatore si assesta sull'oggetto scenico non equivale a un tempo drammatico inteso nella sua accezione convenzionalmente teatrale; cioè, non prevede uno sviluppo, un climax, un'attesa e un compimento finale. Piuttosto, resistono dentro una condizione costante di rarefazione, come paesaggi aperti guardati da lontano. I "quadri" composti da La timidezza delle ossa e Volta, pur nelle piccole variazioni con cui il corpo modella l'immagine sulle distinte membrane, rimangono sostanzialmente statici anche nella loro esteriore leggera mutevolezza, proprio come certe campiture di Rothko o Malevic. La cromatura emotiva dell'evento, è semmai una questione di microclima personale dello spettatore, le cui varianti sono più interne al suo montaggio privato che a quello dell'opera. Da questo punto di vista, La più piccola distanza esplicita la medesima dinamica concettuale, riportando coerentemente l'indagine al proprio alveo "naturale" di riferimento: quello delle avanguardie storiche primonovecentesche, in cui le questioni della forma e della purezza geometrica (non senza espliciti rimandi alla bidimensionalità con cui veniva interpretata nel medioevo la rappresentazione del reale) erano al centro dell'elaborazione teorica di artisti come Kandisky, Malevic, Mondrian e Klee. In questa sorta di dietrologia concettuale - svelante a tal punto da tramutare il mistero dei primi due lavori in un compendio storico - quello che a prima vista appare come una scelta ardita di superamento del corpo dentro la dimensione del teatrale, rischio di annullare la seduzione indecifrabile di cui solo il corpo è detentore. È come se portando alle estreme conseguenze i processi compositivi che hanno animato i primi due lavori, Pathosformel si fosse messo al riparo da una felice contraddizione della materia vivente, alla stesso tempo "forma" e "vita", "techne" e "eros". E l'apparente audacia del terzo movimento si tramuta improvvisamente nel proprio opposto, proprio in virtù dell'impianto citazionista chiamato a sostegno dell'oggetto scenico.

Eppure, in questa tensione da ballet mécanique, i tre episodi brillano insieme di una rara qualità poetica per il teatro del nostro tempo, paradossalmente rafforzata proprio dai semi ancora visibili di una nobiltà un po' adolescenziale che vuole toccare subito il pathos elevato (*nomen omen*, dicevamo) con cui la forma - appunto - "si forma". Sotto controllo come una supermarionetta craighiana, essa deve assolutamente tornare ad essere una protesi diretta dell'artista, senza troppi cedimenti biologici. Sì, il quadrato è il quadrato, ma allude a una statura passionale nel suo patetico vibrare, nel tentativo disperato (per quanto possa essere disperato un quadrato, intendiamoci...) di incontrare un altro. Questi sottintesi romantici conferiscono all'evento un'armonia emotiva, proprio a dispetto del vuoto lasciato dalla figura umana. E diviene per Pathosformel il punto da cui rilanciare un'ipotesi futura di creazione scenica.