

Titolo | Del corpo, del comportamento, del “naturale”, del “vivo” come autenticità teatrale

Autore | Jannis Kounellis

Pubblicato | «Teatro», Milano - Numero 1 - 1969 [<http://archivio.teatrostabiletorino.it/collections/object/detail/369>]

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 2

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

Del corpo, del comportamento, del “naturale”, del “vivo” come autenticità teatrale

di Jannis Kounellis

Si può e si deve ricominciare dal proprio corpo, per l'attore, per lo spettatore, parallelamente (sul palcoscenico e nella vita). E di può e si deve ricominciare come comportamento alternativo. Per l'attore, per lo spettatore (recitando e vivendo). Così il corpo e il comportamento non sono disgiunti, non agiscono l'uno per una via e l'altro per un'altra via. Ciò che è vecchio a teatro cioè che è morto definitivamente, è proprio questa contraddizione esistente e persistente sul palcoscenico (e nella vita) tra ciò che si assume fisicamente e il modo come si reagisce a questa fisicità. Anzitutto tale “corporeità” è da intendersi non tanto come una tendenza a conquistare una forma espressiva “tecnicamente” quanto invece una tendenza a assimilare una “autenticità” moralmente; è da qui che nasce appunto l'esigenza straordinariamente “attiva” di una concordanza tra ciò che si fa in palcoscenico e il modo come si reagisce, dal momento che soltanto una autenticità di fondo può oggi correggere almeno, se non trasformare, il vecchio modo di far teatro, che è quello di stare dentro il “prodotto” e di non volersene mai disfare. E invero per autenticità di fondo si intende qui un continuo “gesto” ribelle all'incapsulamento dentro codesto “prodotto”, ribelle sia come “materiale” sia come “espressività”: un gesto ribelle “materiale” e “espressivo” che metta in contatto, come disturbo permanente, l'attore di fronte e denti al personaggio che sta interpretando, e altresì, ancora come disturbo permanente, lo spettatore di fronte e dentro l'azione cui è chiamato a partecipare. L'attore che deve cominciare a fare i conti con se stesso nel momento in cui è alle prese con il personaggio, che deve ricercare una sua autenticità meno in senso tecnico drammaturgico e più in senso liberatorio morale, intanto “materializza” quel che gli sta attorno, nel senso che toglie agli oggetti e alle scene e alle luci quella patina di convenzionalità di finzione che non è altro che una proiezione di idealità verosimigliante, e poi rende espressiva questa “materializzazione” mediante una ricerca di questo spazio “vivente” all'interno del palcoscenico, che non sia fatto di appropriazione pura e semplice di nozioni drammaturgiche ma anche di assorbimento di gesti “ribelli” nei confronti anzitutto di sé oltre che di quello con cui deve confrontarsi.

Questa “autenticità” non è assolutamente da intendersi come una ricerca del naturale veristico, ma del “vero” e del “vivo”, in quanto elementi propulsori di un'azione scenica che ha bisogno di togliersi di dosso convenzionalità e tecnicità al tempo stesso, e pervio l'uso di elementi come le piante, gli uccelli, carbone, cotone, pietre, nel caso specifico de I testimoni di Tadeusz Rozewicz (Teatro stabile di Torino, regia di Carlo Quartucci, novembre 1968), i quanto per loro conformazione e verità portatori di una “nostalgia” e di un “disturbo”, sia per gli attori che per gli spettatori che ne sono condizionati positivamente dovendoli ricevere come “segnali” di alterità e come “indicatori” di non convenzionalità. Tale assorbimento di “autenticità” peraltro non può fermarsi a costruire uno spazio “vivente” per se stesso, cioè per determinazione puramente estetica, quasi che bastasse un po' di “vero” e un po' di “vivo” sulla scena, per determinare un'alterazione scenica, semmai, come si è visto avvenendo soltanto una correzione di carattere drammaturgico; esso cioè deve tendenzialmente inseguire una condizione di trasformazione dell'azione scenica qualitativamente, nel senso che lo stesso attore, su questo spazio “vivente” creatogli dagli elementi di “vero” e di “vivo” dall'atteggiamento anticonvenzionale in cui è stato disposto, è messo in condizione di assumere un comportamento che va al di là del “disturbo” per approdare all'“alterità”.

Si tratta comunque della soglia dell'“alterità” non dell' “alterità” tutta quanta: si tratta in altre parole di una specie di rifiuto del “prodotto” al di dentro del “prodotto”, che è tanto più dilagante e tanto più invasore del comportamento, quanto più viene esaltato e espanso dall'attore (e quindi dallo spettatore nelle sue condizioni di “complice” visivo-mentale dell'azione scenica). Ne viene per il momento un'infelicità dell'attore stesso (e dello spettatore), colto di rimbalzo e contrastato dagli uccelli (il loro gridare disordinato e affluente), dal carbone, dalle pietre, dal cotone (che sporcano, che sono “inutili”, che fanno da falsa bellezza rispettivamente) e per di più sottomesso a un movimento di “carrelli” che sono la loro struttura portante e la loro manifestazione alternante al tempo stesso (con l'impossibilità di vivere in uno spazio “unico” e di atteggiarsi secondo le regole verosimiglianti).

Questa infelicità è la coscienza della crisi tuttavia: è l'oggettivazione della consapevolezza di non poter più fare teatro all'altezza di uomo secondo la prospettiva designata dall'abitudine e dall'architettura “borghesi”, e è anche l'esplicitazione di una “ribellione” che partendo dal “disturbo” del proprio corpo si estende alla “negazione” del comportamento abitudinario, con una desolazione di fondo non immobile e non mitica ma salutare in quanto in movimento e materializzata.

Nel momento in cui la coscienza della crisi si dilata e investe l'azione scenica tutta quanta, inglobando lo spettatore appunto come “complice” e come “testimone”, ecco che l'attore comincia a essere in grado di “uscire” dal prodotto e di trasformarsi autonomamente come “portatore” di elementi “veri” e “vivi”, nel momento stesso del suo riconoscimento di “infelicità” produttiva e del so disarticolarsi dalla “tecnica” abitudinaria. Così non c'è che la sana testardaggine di Rozewicz (nel caso di questi I testimoni) nel credere anche lui disperatamente al “vero” nel momento stesso del suo rendersi dolorosamente consto che qualsiasi azione teatrale oggi dedicata al “verbo” hanno perfettamente posto, senza nostalgia poetica ma con profonda sensibilità realistica. Ma ciò che è “felice” va messo subito sottochiave, proprio nella misura in cui tale disposizione prospetta un comportamento nostalgico e non effettuale; e di questo è consapevole Rozewicz, al punto da combattere con lei in tutti i modi, dall'ironia al sarcasmo, dall'“estraneità” all'“ambiguo”, e in una a “azione” drammaturgia alla rovescia, quasi i un contare da dieci a zero, sino allo scoppio finale.

Qui lo scoppio finale è il silenzio: e il vuoto della scena. Un silenzio che non è sensibile ma duro, che non è approssimativo, ma acre; e il vuoto non ha alcun carattere simbolico o immaginativo, è semplicemente il vuoto della crisi di fare teatro anche

Titolo || Del corpo, del comportamento, del “naturale”, del “vivo” come autenticità teatrale

Autore || Jannis Kounellis

Pubblicato || «Teatro», Milano - Numero 1 - 1969 [<http://archivio.teatrostabiletorino.it/collections/object/detail/369>]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

come “disturbo”, anche come “ribellione”, se questo “disturbo” e se questa “ribellione” non inglobano il comportamento di ognuno, se non infilano l’“autentico”, totalmente, e per sempre. E siccome questo non avviene, poiché il “prodotto” rimane anche se intaccato, poiché gli autori del “prodotto” non cambiano vita, arrivando soltanto all’infelicità: ecco che l’intera azione scenica si fa dissacratrice per disperazione, gli “operai” stessi che hanno ricamato il movimento dei “carrelli” indifferentemente non potendo (e non volendo) contribuire al dissolvimento dell’azione e all’introduzione del vuoto, senza peraltro chiedere a quest’azione e a questo vuoto, anche infelici e coscienti di una crisi, alcuna salvezza o riabilitazione. Gli “operai” hanno del resto gli dimostrato nel loro “riposo” di scena, in un silenzio estremamente pregnante e “vero”, “vivo”, che non soltanto quel teatro ma anche quel disturbo non rientrano nella loro mentalità e nel loro interesse; ma per fortuna per il momento nemmeno vogliono proporre qualcosa di altro, qualcosa di “morale” o di “politico” o che altro si veli di “impegnato”, la loro indifferenza essendo soltanto una chiusura e non un’apertura, una chiusura peraltro anche con la “infelicità”; e semmai questo loro agire e questo loro mangiare e questo loro “riposare” naturalissimo può essere visto come un richiamo “autentico”, nella misura in cui è se stesso, a teatro, sulla scena, e che non richiede alcuna spiegazione, alcuna determinazione, se non quelle della loro possibilità di stare insieme in silenzio e lavorando, per “naturalità”. Il limite di tale “naturalità” sta nel fatto che non porta a alcun mutamento, questo spazio “vivente” de *I testimoni*, e pertanto il vuoto finale deve lasciarci ancora più inquieti proprio per l’estrema sottigliezza dell’operazione “ribelle”, al di dentro del “prodotto” e senza filo “saltare”, fuori di “ambiguità” peraltro, se non quella inerente al procedimento adottato, all’artificio seguito.

Pensieri e osservazioni raccolti da G. B.!

Teatro

Milano

NUMERO 1 1969

*Del corpo, del comportamento, del «naturale»,
del «vivo» come autenticità teatrale*

Jannis Kounellis

Si può e si deve ricominciare dal proprio corpo, per l'attore, per lo spettatore, parallelamente (sul palcoscenico e nella vita). E si può e si deve ricominciare come comportamento alternativo, per l'attore, per lo spettatore (recitando e vivendo). Così il corpo e il comportamento non sono disgiunti, non agiscono l'uno per una via e l'altro per un'altra via. Ciò che è vecchio a teatro, cioè che è morto definitivamente, è proprio questa contraddizione esistente e persistente sul palcoscenico (e nella vita) tra ciò che si assume fisicamente e il modo come si reagisce a questa fisicità. Anzitutto tale «corporeità» è da intendersi non tanto come una tendenza a conquistare una forma espressiva «tecnicamente» quanto invece una tendenza a assimilare una «autenticità» moralmente; è da qui che nasce appunto l'esigenza straordinariamente «attiva» di una concordanza tra ciò che si fa in palcoscenico e il modo come si reagisce, dal momento che soltanto una autenticità di fondo può oggi correggere almeno, se non trasformare, il vecchio modo di far teatro, che è quello di stare dentro il «prodotto» e di non volersene mai disfare. E invero per autenticità di fondo si intende qui un continuo «gesto» ribelle all'incapsulamento dentro codesto «prodotto», ribelle sia come «materiale» sia come «espressività»: un gesto ribelle «materiale» e «espressivo» che metta in contatto, come disturbo permanente, l'attore di fronte e dentro al personaggio che sta interpretando, e altresì, ancora come disturbo permanente, lo spettatore di fronte e dentro l'azione cui è chiamato a partecipare. L'attore che deve cominciare a fare i conti con se stesso nel momento in cui è alle prese con

il personaggio, che deve ricercare una sua autenticità meno in senso tecnico drammaturgico e più in senso liberatorio morale, intanto «materializza» quel che gli sta attorno, nel senso che toglie agli oggetti e alle scene e alle luci quella patina di convenzionalità di finzione che non è altro che una proiezione di idealità verosimigliante, e poi rende espressiva questa «materializzazione» mediante una ricerca di spazio «vivente» all'interno del palcoscenico, che non sia fatto di appropriazione pura e semplice di nozioni drammaturgiche ma anche di assorbimento di gesti «ribelli» nei confronti anzitutto di sé oltre che di quello con cui deve confrontarsi.

Questa «autenticità» non è assolutamente da intendersi come una ricerca del naturale veristico, ma del «vero» e del «vivo», in quanto elementi propulsori di un'azione scenica che ha bisogno di togliersi di dosso convenzionalità e tecnicità al tempo stesso, e perciò l'uso di elementi come le piante, gli uccelli, carbone, cotone, pietre, nel caso specifico del *I testimoni* di Tadeusz Rozewicz (Teatro stabile di Torino, regia di Carlo Quartucci, novembre 1968), in quanto per loro conformazione e verità portatori di una «nostalgia» e di un «disturbo», sia per gli attori che per gli spettatori che ne sono condizionati positivamente dovendoli ricevere come «segnali» di alterità e come «indicatori» di non convenzionalità. Tale assorbimento di «autenticità» peraltro non può fermarsi a costituire uno spazio «vivente» per se stesso, cioè per determinazione puramente estetica, quasi che bastasse un po' di «vero» e un po' di «vivo» sulla scena, per determinare un'alterazione scenica, semmai, come si è visto avvenendo soltanto una correzione di carattere drammaturgico; esso cioè deve tendenzialmente inseguire una condizione di trasformazione dell'azione scenica qualitativamente, nel senso che lo stesso attore, su questo spazio «vivente» creato dagli elementi di «vero» e di «vivo» dall'atteggiamento anticonvenzionale in cui è stato disposto, è messo in condizione di assumere un comportamento che va al di là del «disturbo» per approdare all'«alterità».

Si tratta comunque della soglia dell'«alterità» non dell'«alterità» tutta quanta: si tratta in altre parole di una specie di rifiuto del «prodotto» al di dentro del «prodotto», che è tanto più dilagante e tanto più invasore del comportamento, quanto più viene esaltato e espanso dall'attore (e quindi dallo spettatore nelle sue condizioni di «complice» visivo-mentale

dell'azione scenica). Ne viene per il momento un'infelicità dell'attore stesso (e dello spettatore), colto di rimbalzo e contrastato dagli uccelli (il loro gridare disordinato e affluente), dal carbone, dalle pietre, dal cotone (che sporcano, che sono «inutili», che fanno da falsa «bellezza» rispettivamente) e per di più sottomesso a un movimento di «carrelli» che sono la loro struttura *portante* e la loro manifestazione *alterante* al tempo stesso (con l'impossibilità di vivere in uno spazio «unico» e di atteggiarsi secondo le regole verosimiglianti).

Questa infelicità è la coscienza della crisi tuttavia: è l'oggettivazione della consapevolezza di non poter più fare teatro all'altezza di uomo secondo la prospettiva designata dall'abitudine e dall'architettura «borghesi», e è anche l'esplicitazione di una «ribellione» che partendo dal «disturbo» del proprio corpo si estende alla «negazione» del comportamento abitudinario, con una desolazione di fondo non immobile e non mitica ma salutare in quanto in movimento e materializzata.

Nel momento in cui la coscienza della crisi si dilata e investe l'azione scenica tutta quanta, inglobando lo spettatore appunto come «complice» e come «testimone», ecco che l'attore comincia a essere in grado di «uscire» dal prodotto e di trasformarsi autonomamente come «portatore» di elementi «veri» e «vivi», nel momento stesso del suo riconoscimento di «infelicità» produttiva e del suo disarticolarsi dalla «tecnica» abitudinaria. Così non c'è che la sana testardaggine di Rozewicz (nel caso di questi *I testimoni*) nel credere anche lui disperatamente al «verbo» nel momento stesso del suo rendersi dolorosamente conto che qualsiasi azione teatrale oggi dedicata al «verbo» è dimezzata; e si tratta di una sana testardaggine, in quanto proviene da una matrice poetica «fellicissima», nella quale il «vero» e il «vivo» hanno perfettamente posto, senza nostalgia poetica ma con profonda sensibilità realistica. Ma ciò che è «felice» va messo subito sottochiave, proprio nella misura in cui tale disposizione prospetta un comportamento nostalgico e non effettuale; e di questo è consapevole Rozewicz, al punto da combattere con lei in tutti i modi, dall'ironia al sarcasmo, dall'«estraneità» all'«ambiguo», e in una «azione» drammaturgica alla rovescia, quasi in un contare da dieci a zero, sino allo scoppio finale. Qui lo scoppio finale è il silenzio: e il vuoto della scena. Un silenzio che non è

sensibile ma duro, che non è approssimativo, ma acre; e il vuoto non ha alcun carattere simbolico o immaginativo, è semplicemente il vuoto della crisi di fare teatro anche come «disturbo», anche come «ribellione», se questo «disturbo» e se questa «ribellione» non inglobano il comportamento di ognuno, se non infilano l'«autentico», totalmente, e per sempre. E siccome questo non avviene, poiché il «prodotto» rimane anche se intatto, poiché gli autori del «prodotto» non cambiano vita, arrivando soltanto all'infelicità: ecco che l'intera azione scenica è dissacratrice per disperazione, gli «operai» stessi che hanno ricamato il movimento dei «carrelli» indifferentemente non potendo (e non volendo) contribuire al dissolvimento dell'azione e all'introduzione del vuoto, senza peraltro chiedere a quest'azione e a questo vuoto, anche se infelici e coscienti di una crisi, alcuna salvezza o riabilitazione. Gli «operai» hanno del resto già dimostrato nel loro «riposo» di scena, in un silenzio estremamente pregnante e «vero», «vivo», che non soltanto quel teatro ma anche quel disturbo non rientrano nella loro mentalità e nel loro interesse; ma per fortuna per il momento nemmeno vogliono proporre qualcosa di altro, qualcosa di «morale» o di «politico» o che altro si veli di «impegnato», la loro indifferenza essendo soltanto una chiusura e non un'apertura, una chiusura peraltro anche con la «infelicità»; e semmai questo loro agire e questo loro mangiare e questo loro «riposare» naturalissimo può essere visto come un richiamo «autentico», nella misura in cui è se stesso, a teatro, sulla scena, e che non richiede alcuna spiegazione, alcuna determinazione, se non quelle della loro possibilità di stare insieme in silenzio e lavorando, per «naturalità». Il limite di tale «naturalità» sta nel fatto che non porta a alcun mutamento, questo spazio «vivente» de *I testimoni*, e pertanto il vuoto finale deve lasciarci ancora più inquieti proprio per l'estrema sottigliezza dell'operazione «ribelle», fatta di un simile ricamo «naturale» e di una simile «vera» naturalità, al di dentro del «prodotto» e senza farlo «saltare», fuori di «ambiguità» peraltro, se non quella inerente al procedimento adottato, all'artificio seguito.