

Titolo || Il teatro che viene – simposio

Autore || Masque Teatro; Rocco Ronchi; Città di Ebla

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Il teatro che viene – simposio

di *Masque Teatro; Rocco Ronchi; Città di Ebla*

Vernice Art-Fair simposio: *Il teatro che viene*

organizzazione: Città di Ebla

ospiti: Masque Teatro, Rocco Ronchi, Città di Ebla

Fiera – Forlì, marzo 2005

Teca museale e autoreferenziale o luogo in grado di reggere l'urto con la comunità che viene?

Indubbiamente da 2500 anni a questa parte il rapporto teatro-polis-cittadino è profondamente cambiato. Passeggiando tra le macerie si scorge che questa disciplina continua a sopravvivere prevalentemente come grande contenitore di consumo borghese. Borghese in quanto lontano da qualunque azzardo, soprattutto sul piano del linguaggio, voglioso di mantenere uno status quo. Ormai più nessuno scontro aspro e duro con la collettività, elemento fondante in origine.

In questa desolazione giunge quasi secondario che le istituzioni se ne disinteressino forse ormai nemmeno più per velata censura, tanto niente di pericoloso passa di lì, ma per via della cessazione di qualunque spinta, da accogliere o contrastare. E poi la fruizione funziona ancora a piccole comunità di sguardi che si recano in teatro, che interesse ne può avere la politica mediatica?

È sulla difficoltà di rinnovamento del suo linguaggio che il “gigante teatro” si schianta al suolo? In uno scritto di introduzione ad uno degli episodi della *Tragedia Endogonia* Romeo Castellucci si/ci chiedeva «Ha ancora senso vedere?», io più in piccolo mi chiedo «Ha ancora senso vedere attraverso quella finestra denominata scena?». Come si scontrano teatro e comunità che viene?

Per un confronto sul tema proposto si è pensato di invitare Rocco Ronchi per l'importanza del suo lavoro critico e filosofico, fortemente legato alla comunicazione artistica, certi di un fondamentale contributo sullo scenario, e Masque Teatro per la forza visionaria e la coerenza di linguaggio riconosciuta a livello nazionale ed internazionale.

Inoltre l'invito rivolto a professionisti di questo livello, nati e operanti a Forlì, vuole essere un forte segnale dato alla città.

Claudio Angelini

Nel 1999 a Milano, in occasione della Triennale, venne organizzato un evento dal nome *Multiplicity: una collezione di luoghi in 36 letture della vita urbana contemporanea*. L'idea che stava alla base di questo evento era riflettere sulla condizione della città di fine millennio. L'aspetto per me significativo è che non furono invitati solo urbanisti ed architetti, ma anche artisti visivi, geografi, critici d'arte, economisti, filosofi, fotografi, registi cinematografici, scrittori, sociologi. L'unico assente a *Multiplicity* su un tema così rilevante risultò essere il teatro. Non è stato invitato nessuno che si occupasse di teatro. Prendiamo spunto da questo episodio per iniziare la nostra riflessione: il teatro è ancora sentito per qualcuna delle sue componenti fondanti in origine? E per noi occidentali il teatro nasce con la tragedia attica, una invenzione strettamente legata allo sviluppo politico, sociale ed artistico della polis ateniese. A 2500 anni di distanza si riflette sulla città a livello internazionale ed il teatro è completamente assente, non è neanche invitato. Allora che succede? Parliamo di un'arte pachidermica che non riesce a reggere il peso dei tempi, tagliata fuori nonostante la sua antica capacità di indagine? Ha ancora senso pensare ad una comunità che guarda il mondo attraverso la scena?

Rocco Ronchi

Ho accettato l'invito perché sono stato provocato da una domanda: «Ha ancora senso vedere?». Domanda radicale che mette in crisi il fatto che la nostra sia una civiltà dell'immagine, una civiltà della visione, quello che ci viene ripetuto continuamente. Noi viviamo nella civiltà dell'immagine ma una domanda di questo genere può sorgere: «Il vedere è ancora possibile?». È una domanda che un filosofo chiamerebbe trascendentale perché non riguarda le cose viste, riguarda il senso del vedere, riguarda il come vedere. Mi interessa allora proporre alcune provocazioni.

La prima trae spunto dall'osservazione di un grande critico cinematografico, Serge Daney, morto prematuramente nel 1992, compagno di tutta l'avventura della Nouvelle Vague. In un suo scritto sul cinema palestinese egli afferma: «Evidentemente il visivo riguarda il nervo ottico, ma non per questo è una immagine. La conditio sine qua non affinché vi sia immagine è l'alterità». Questa frase stabilisce una differenza di fondo tra il regno del visivo e il regno dell'immagine. Non necessariamente il regno del visivo coincide con il regno dell'immagine. Il regno del visivo può essere povero di immagini. Si può costruire una intera società sul dominio del visivo, del televisivo o sul dominio dello spettacolo e non per questo detta società o comunità si costituisce intorno all'immagine. Il cammino dell'immagine e il cammino del visivo spesso si incrociano polemicamente, forse la produzione di immagini vuol dire qualche volta produrre una falla e una lacuna nel regno del visivo.

La grande convinzione dell'occidente è di essere una società basata sul primato dell'immagine, che non ha paura dell'immagine. La contrapposizione con l'Afghanistan dei Talebani è nata sostanzialmente con l'idea di una immagine cancellata, il fatto topico della caduta di quei due Buddha, il segno dell'inizio della guerra preventiva. E dall'altra parte il chador, la copertura del corpo femminile e la cancellazione dell'immagine. Rispetto a questa alterità l'occidente si costituisce come civiltà dell'immagine. Qui una differenza saliente tra noi e loro, tra il loro atteggiamento iconoclasta e noi, figli del

Titolo || Il teatro che viene – simposio

Autore || Masque Teatro; Rocco Ronchi; Città di Ebla

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

concilio di Nicea del 787 d.C., nel quale l'eresia iconoclasta salta in aria e si afferma la sacralità dell'immagine.

In realtà quella frase di Daney ci dice che l'occidente è iconoclasta per inflazione di immagini, è l'iconoclastia specifica che nasce dal fatto che l'immagine viene svuotata di senso, il vedere viene svuotato dall'interno. L'occidente ha lavorato l'immagine svuotandola di significato.

Quelle che noi chiamiamo immagini forse non sono immagini, non basta titillare il nervo ottico, produrre del visivo per avere immagini. Il titillamento del nervo ottico non è l'immagine, lo spettacolo non è la scena. L'occidente produce spettacolo, la nostra è una cultura spettacolare ma in che rapporto stanno titillamento del nervo visivo e produzione di immagini? Lo spettacolo è una perversione dell'immagine, lo spettacolo sta alla scena come il cadavere sta al corpo vivo. Aristotele ci dice: «La relazione che esiste tra il cadavere e l'uomo vivo è una relazione di omonimia, cioè non hanno nulla in comune». C'è qualcosa in comune tra l'immagine e lo spettacolo, tra la scena e la rappresentazione? Oppure la relazione è una omonimia? Lo spettacolo è il cadavere dell'immagine? Le carni che noi vediamo in televisione, anche quelle più apprezzabili delle giovani veline sono carni morte, non c'è corpo vivente. Ma allora la seconda domanda, che va incontro ad una questione politica sottolineata con forza da Angelini e che fa da orizzonte al lavoro di Masque Teatro, diviene: che tipo di comunità si fonda a partire da un'immagine cadaverica? Che tipo di comunità si fonda intorno allo spettacolo, cioè intorno ad una immagine svuotata di senso?

La terza domanda parte da una frase di Antonin Artaud che ricorda Daney: «Non si può continuare a prostituire l'idea di teatro che non vale se non per un legame magico, atroce con la realtà e con il pericolo». C'è quindi un teatro che si costituisce come spettacolo, come gioco illusionistico, come naturalismo, come gioco delle parti in cui qualcuno dice «Io sono Pippo e tu sei Piero», come teatro borghese cioè come teatro di fantasmi, di cadaveri. Di corpi viventi cadaverici. Per contro c'è un teatro che accetta la sfida della realtà, e si costituisce con questo legame con l'alterità, legame magico e atroce con la realtà e il pericolo.

Ecco allora l'ultima cosa che voglio sottolineare, cioè una possibile via che si può offrire per provare a distinguere fra spettacolo e scena, fra la dimensione puramente spettacolare del visivo e la dimensione atroce e pericolosa della scena, fra una dimensione del teatro inteso come fantasma e una dimensione del teatro intesa come vita, come corpo vivente, come corpo in azione, corpo all'opera, (etimologicamente *enérghēia*: forza in azione), corpo che è tutto lì sulla scena come pezzo di realtà inscritto. Allora si potrebbero distinguere questi due regimi dell'immagine, aventi origine proprio nella visione tragica della Grecia classica: "immagine per" e "immagine di". La prima è l'immagine spettacolare e fantasmatica e la seconda funziona come indice puntato su qualcosa che mostra qualcosa. L'indice come segno di natura particolare, stabilisce un rapporto di contiguità con l'oggetto, di vicinanza. "Immagine per" significa quindi immagine costruita esclusivamente per il punto di vista dell'osservatore e quindi illusionistica, è quella scenografia teatrale di cui parla Platone nel *Sofista* quando per stigmatizzare questo tipo di immagine prende in considerazione la scenografia teatrale come tentativo illusorio di costruire una seconda realtà. L'unità di misura è l'osservatore colui che è seduto là e al quale si deve dare un'apparenza di realtà, c'è una realtà seconda che può sostituire la realtà prima, che non ha bisogno della realtà prima per sussistere e che gli dà questo simulacro, questo doppione, che lo deve nutrire per il tempo della rappresentazione. L'intera storia del teatro naturalistico e borghese è qui. Platone ci racconta che esiste questo tipo di immagine illusoria, naturalistica e illusoria. Illusoria perché a misura dell'osservatore, quindi deve dare un'illusione di realtà e di presenza. Platone la chiama il fantasma. La teologia cristiana lo chiamerà l'idolo. È la stessa cosa. Noi filosofi potremmo chiamarlo l'apparenza, ciò che sembra essere ma non è.

Dall'altra parte c'è "l'immagine di". Quando penso alla scena io penso a questa immagine che non è pensata a partire dall'osservatore, ma si costituisce in rapporto con la realtà: è un'immagine che mostra qualcosa e se ne frega della somiglianza. Questa indifferenza alla somiglianza è una delle caratteristiche che già Platone attribuiva alla vera immagine nella misura in cui mostra qualcosa. È la realtà stessa che si manifesta attraverso i suoi avanzi, le sue reliquie. Questa diventa la specificità di quella che Platone chiamava *eikon*: icona. Oppure possiamo definirla apparizione, molto diversa da apparenza. Questa apparizione è quella che Artaud chiamava il doppio in contrapposizione al doppione. C'è un teatro balinese in cui la realtà è lì e appare. Come quindi si rapportano "immagine di" e "immagine per"? C'è apparizione, icona, scena, relazione con l'alterità, legame magico e atroce con la realtà tutte le volte che la rappresentazione conosce un punto di frattura, una lacuna, una falla, tutte le volte che c'è un corto circuito, quando lo spazio illusorio in cui la rappresentazione ha luogo mostra tutta la sua artificialità, la sua innaturalità, la sua finzione. Una apparizione comporta un'improvvisa ristrutturazione nell'ambiente in cui viviamo, ci mostra quello stesso ambiente improvvisamente estraneo e non familiare. Credo che questa capacità di produrre estraneità, estraniamento sia una delle potenze della scena. Quanto più la rappresentazione produce familiarità, abitudine, riconoscibilità tanto più la scena produce estraneità. Le preoccupazioni presenti nella frase «Ha ancora senso vedere?» credo siano per il venir meno di una scena di questo genere, cioè di una scena che sia capace di produrre un senso di estraneità, di non riconoscimento, di rottura con lo spazio della rappresentazione, un teatro capace di stabilire una relazione di contiguità con la realtà. La grande differenza fra "immagine per" e "immagine di" è molto semplice: il visivo non mostra nulla, il teatro inteso nell'altro senso è assolutamente autoreferenziale, è un teatro che, come direbbe Guy Debord, fa l'apologia del tempo presente e dell'intrascendibilità del tempo presente, questo è il suo scopo. Dove c'è immagine c'è invece capacità di mostrare, e per mostrare bisogna prendere vie traverse, non si può mai mostrare direttamente. Ecco la sfida per una scena rinnovata, una scena capace di mostrare. [...]

Titolo || Il teatro che viene – simposio

Autore || Masque Teatro; Rocco Ronchi; Città di Ebla

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Claudio Angelini

Mi riallaccio sia alla prima provocazione del professore sull’“immagine di” e sull’“immagine per” e alla questione posta da Lorenzo Bazzocchi sulla non-museificazione del teatro. Se partiamo dal presupposto che l’“immagine di” è fatta per nutrire l’occhio dello spettatore per tutto il tempo della rappresentazione, in un sistema teatrale che sembra non proporsi più come laboratorio politico ed intellettuale, quale contesto può accogliere un gruppo di ricercatori come Masque teatro, o gruppi che si riconoscano in una determinata qualità del fare? Parlo senza dubbio di ricercatori, cioè di persone che hanno la possibilità di lavorare in condizioni di estensione del tempo e possibilità delle risorse che differiscono dalla classica macchina produttiva. Laddove opero ricerca questo deve poter essere fatto nel tempo e con le risorse che questo richiede. Sappiamo bene che la macchina produttiva ragiona esattamente all’opposto, vuole tempi precisi, un prodotto, il prodotto va venduto, possibilmente in una scatola scenica che lo accolga e l’unico parametro che importa è quanto volume di pubblico viene raccolto. Non è un caso che la ricerca scientifica sia, alla stregua di questo tipo di teatro, un sistema in difficoltà. Lavorare in questi termini significa contrastare il sistema anche rispetto a chi ne fruisce quindi se la scena contiene l’alterità forse gli spettatori non hanno nemmeno gli elementi per codificarla esattamente come avvenne con Mirò per i primi fruitori. Parliamo di una scena che potrebbe aprire porte per il futuro, che possa esser compresa ed apprezzata solo negli anni a venire. Ma Mirò è museificabile a differenza del lavoro teatrale che muore nel momento in cui si svolge, non è museificabile, se è ricerca sui codici è di difficile interpretazione, non è appetibile per un produttore perché si muove con le caratteristiche della ricerca. Qual è la comunità che può accogliere un teatro di questo tipo?

Rocco Ronchi

Vediamo di modulare diversamente la stessa domanda.

Permettimi di proporre una distinzione concettuale. Ci sono due modalità del fare, come ci sono due tipi di immagine. C’è un fare che produce qualcosa e che si misura per l’opera prodotta e che ha la sua verità fuori di sé: il fare del calzolaio che deve produrre delle scarpe è un fare produttivo. Quando noi parliamo di produzione teatrale, di efficacia, stiamo pensando a questa dimensione del fare, cioè un fare che ha una sua unità di misura in un’opera che è fuori di esso e la cui realtà giustifica tutto quello che c’è stato prima. Parliamo di un “fare tecnico”, un fare rivolto all’oggetto prodotto. Per questo fare possiamo avere anche un nome, se andiamo nella lingua greca ci sono due parole per il fare: *poiesis* e *praxis*.

La *poiesis* è un fare che produce qualcosa e si realizza solo nell’oggetto prodotto; poi abbiamo la *praxis*, da cui viene il termine “prassi”, che è un fare che non si misura con la cosa prodotta, cioè non si misura per l’opera ma si misura in se stesso; per esempio se qualcuno ama cantare lo fa per il piacere che quel fare dà, è un esercizio e non è più un produrre. Aristotele diceva che la vita nel suo complesso è *praxis* e non *poiesis*, cioè è un esercizio che ha il suo fine in se stesso e non deve misurarsi con dei risultati fuori di sé. Nel momento in cui si scambiano queste due cose, *praxis* e *poiesis*, succede il peggio. Un esempio sempre di Aristotele: dimagrire è una *poiesis*, si deve arrivare ad un risultato, raggiunto il quale si è in salute. Se diventasse una *praxis*, cioè un esercizio che ha il suo fare in se stesso sarebbe quello che oggi chiameremo anoressia perché trasformerebbe un fare che dovrebbe essere finalizzato a un termine in un fare in se stesso.

Il problema che tu sollevi tra ricerca e produzione è il problema del rapporto fra queste due dimensioni del fare. Cioè tra un fare che ha il suo fine in se stesso e quindi non ha tempo e non ha opera perché non deve produrre opere, non lo ha come scopo, deve autoprodursi. Il fare del santo non ha come scopo produrre opere di santità, il fare del santo è esercizio di santità. Ugualmente quando noi parliamo di ricerca scientifica o di ricerca teatrale stiamo parlando di un esercizio inoperoso, che non produce opere. Se produce opere, le produce come scarti, cioè questo esercizio inoperoso, dovendosi confrontare con un mondo caratterizzato dalla produzione, dal bisogno di opera, deve anch’esso “buttare fuori” delle opere perché se non butta fuori delle opere il mondo della produzione intorno a lui lo castra, perché lo misura con quei ritmi e con quei criteri di efficacia che sono i criteri dell’efficacia poetica, cioè del fare produttivo.

Quindi la ricerca deve buttare fuori delle opere o come si dice la ricerca deve dare risultati, altrimenti non ci sono più i fondi che finanziano la ricerca, ma è evidente per il ricercatore che non è l’opera lo scopo del suo fare.

L’opera è in qualche modo quello che si dona, che si concede al mondo circostante perché il mondo circostante dà la legge di quel fare, che è il fare produttivo. Ma questa distinzione tra le due modalità del fare, *poiesis* e *praxis*, cioè esercizio e fare produttivo, è fondamentale per capire cos’è la ricerca e per capire anche l’impossibilità strutturale che vi sia, se non attraverso questa logica di scarto, un incontro tra ricerca e il mondo della produzione. Ad esempio tra grande produzione teatrale scandita dai tempi delle amministrazioni pubbliche e la ricerca, cioè l’incontro ci sarà sempre in una dimensione di scarto, cioè in una dimensione in cui chi ricerca darà qualche avanzo alla produzione la quale trasformerà quell’avanzo in una nuova produzione.

Questo porta a rispondere all’altra questione che tu ponevi, la domanda corretta da porre dovrebbe essere: che tipo di comunità si costituisce su un fare produttivo e che tipo di comunità si costituisce su un fare pratico, cioè una comunità costruita su un fare che è un esercizio. Dove non c’è opera, dove quello che conta è l’esercizio, una situazione che mi sembra essere quella di Masque teatro, che tipo di comunità si può costituire? Io risponderei così: si costituisce una comunità il cui legame sociale è da rinegoziare ogni giorno e non è mai definito istituzionalmente. Se non c’è opera come fa ad esserci istituzione? Una comunità costituita al di fuori della dimensione dell’opera è un problema enorme. Ha attraversato tutto il Novecento. Un caso esemplare è il Collegio di Sociologia e la ricerca fatta alla fine degli anni trenta da Georges Bataille

Titolo || Il teatro che viene – simposio

Autore || Masque Teatro; Rocco Ronchi; Città di Ebla

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 4 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

intorno alla possibilità di una comunità che non si misura più con il tempo della produzione, che non ha bisogno di rispettare il principio della scadenza, dell'efficacia. Una comunità che si costituisce nell'istante e che quindi in ogni istante è sempre a rischio di essere perduta.

Certamente la comunità che viene, se c'è, è una comunità di questa natura.

Certamente faccio fatica ad incrociare queste due modalità del fare e credo che se Masque teatro incrocia il mondo della grande produzione teatrale sarà sempre per un equivoco.

[...]

Claudio Angelini

Premesso che il nostro punto di partenza fosse quello di attaccare il teatro, vista la premessa legata a *Multiplicity*, interrogarsi sulla necessità della sua esistenza oggi.

Mi interessa la frase di Ronchi, citando Artaud, sul “dare corpo” all'opera. Credo che uno dei grandi imbarazzi del teatro attuale sia quello di manifestarsi dopo le esperienze performative degli anni '70 e della body art. Consideriamo una affermazione di Grotowski che dice: «C'è teatro se c'è almeno un attore e almeno uno spettatore». Chi ha voluto continuare a ricercare ha messo in discussione sia la presenza dell'attore che quella dello spettatore, Lorenzo Bazzocchi dice infatti «Non credo alla formula per cui c'è teatro quando oltre alla scena c'è almeno uno spettatore. Forse non c'è spettacolo, questo sì. Ma io sento che il teatro può vivere senza» (intervista del 1999). Quindi volevo sapere come hanno evoluto questa questione della non-presenza dello spettatore. L'altra cosa è la presenza dell'attore; lo cito: «Credo che la possibilità di far dialogare figure virtuali, quando le tecnologie lo permetteranno fino in fondo, sarà una cosa meravigliosa».

Stiamo quindi sondando la possibilità di un sistema che mette in discussione chi mostra (l'attore in carne ed ossa) e chi guarda (lo spettatore). [...]

Claudio Angelini

Perché il teatro a *Multiplicity* non è presente? Probabilmente il teatro è in grado di lavorare sulla filosofia, mi piacerebbe parlare del lavoro che Masque fa sul non-testo, di incamerare questioni che abbiano a che fare con l'arte visiva, che si occupa di problemi di spazio per sua natura quindi si occupa di architettura, quindi c'è un processo unidirezionale per cui il teatro prende dalle altre discipline, compresa l'ingegneria, la psicologia. È in grado di restituire qualcosa che sia di insegnamento per la filosofia, per le matematiche?

Rocco Ronchi

Questo è fuor di dubbio, la prima domanda è chiara: «Perché è assente laddove sono presenti le altre discipline?». Ci sono tutti gli ambiti di pensiero e manca il teatro, un'assenza scandalosa nella misura in cui il teatro è il luogo in cui si costituisce la polis, è il luogo comune per eccellenza. È il luogo del dibattito, certo assieme all'Agorà. Atene nell'arco di cento anni fa uno straordinario balzo in avanti, inventa la democrazia, il teatro diventa il luogo in cui l'uomo democratico si mette in atteggiamento riflessivo, l'atteggiamento della riflessione e della ponderazione delle ragioni che è proprio l'atteggiamento dell'uomo “classico”. Essendo l'Atene di quel tempo una città in cui la tradizione era messa in questione, il cittadino ateniese sentiva la necessità di un luogo in cui riflettere sulla propria collocazione nel mondo. Il teatro nasce come ambito di riflessione e di visione e di consapevolezza critica di uomo abbandonato, di uomo che ha rescisso il suo legame con la tradizione. Chi conosce la storia del teatro tragico sa benissimo che la tragedia greca è incomprensibile senza la sofistica, prescindendo cioè dal rapporto strettissimo che esiste tra riflessione critica, pensiero democratico e sradicamento dell'uomo. Tutti questi fenomeni sono connessi con la struttura stessa della tragedia.

Il teatro nasce come luogo di fondazione di una comunità. Oggi questa funzione politica, costitutiva, questa funzione di visibilità della comunità sembra perduta.

Il teatro restituisce sulla scena la comunità, è come se la reduplicasse. Tutto questo, oggi, è venuto meno. Ci si trova di fronte al teatro svuotato sostanzialmente di questa funzionalità politica e di questa sua capacità costitutiva, costituzionale direi. Io capisco che questo sia il problema sul quale i ricercatori non possono non sbattere la testa.

Certo se si accetta la trasformazione di teatro in spettacolo (sia chiaro, lo dico per l'amico Bazzocchi, io uso la parola spettacolo in un senso peggiorativo, seguendo l'indicazione di Debord). Ma il teatro nella sua dimensione pratica non è spettacolo, è scena, è un esercizio speculativo, è un esercizio filosofico. Il teatro e la filosofia sono evidentemente la stessa cosa. Del resto l'idea del teatro filosofico è un'idea molto antica. Il teatro contribuisce al pensiero, è pensiero incarnato, è pensiero che si fa carne, è pensiero che si fa corpo vivo.

Trovo logico che Bazzocchi si interroghi a partire da Wittgenstein, e trovo logica l'operazione che ci raccontava. Quello che sta facendo è una interpretazione della filosofia di Wittgenstein, è esattamente quello che la filosofia richiede, non è una variazione sul tema, è esattamente un tentativo di pensare “con”. Wittgenstein è una figura. La natura speculativa, filosofica, concettuale del teatro è data dalle “figure”. Non va mai dimenticata la dimensione figurale del teatro e il pensiero ha bisogno di figure, sempre. Questo non è solo un aspetto del teatro delle origini ma un aspetto del teatro tout-court. Questo vale per tutte le arti visive. È quindi da mettere in discussione questo tipo di partizione, le arti visive vivono all'interno del teatro.

Claudio Angelini

Titolo || Il teatro che viene – simposio

Autore || Masque Teatro; Rocco Ronchi; Città di Ebla

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 5 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Rimane il problema della non-museificazione? L'esigenza di avere figure attorno alla ricerca teatrale che appoggino questo lavoro. Ho guardato i siti internet, alcuni scelgono solo annunci, altri sembrano vetrine di aziende. Mi sembra che il sito di Masque teatro sia un luogo dove depositare una parte del senso del loro lavoro e non solo uno spazio di visibilità. [...]

Rocco Ronchi

Io volevo aggiungere una cosa, una semplice notazione sul rapporto fra teatro e pensiero. Vediamo l'atto di esordio della filosofia: il dialogo platonico. Esso è costruito proprio come teatro, cioè è pensato come un teatro.

C'è questo battesimo del pensiero che ha la forma dialogica, che ha la forma di una scena. Per trovare qualcosa di simile alla potenza scenica e dialogica del teatro platonico dobbiamo guardare ai romanzi di Dostoevskij. Anche in Dostoevskij è operante questa stessa dimensione dialogico-conversativa, questa dimensione di scena.

Troppo spesso pensiamo al pensiero come a un monologo, una rigida catena di sillogismi che da assiomi giungono a conclusioni; abbiamo questa visione dovuta ai nostri studi liceali dove c'era un professore che parlava e diceva «Hegel pensava questo», si prendevano gli appunti e avevamo l'idea del pensiero come una catena argomentativa perfettamente conchiusa. Questo perché si pensava il pensiero filosofico sul modello della scienza, la quale ci veniva presentata a partire dai suoi risultati e non dalla sua ricerca, cioè poeticamente e non praticamente, come cumulo di conoscenze che si incastrano l'una dopo l'altra. Nessun insegnante ci ha mai raccontato la storia della scienza. Il risultato è che noi abbiamo un'immagine del pensiero come testo, per cui si inizia, si legge da sinistra a destra e si va dall'alto verso il basso e si giunge a una conclusione teleguidati dalla parola dell'autore. Ma questa immagine del pensiero non ha nulla a che fare con la realtà del pensiero.

La realtà del pensiero è teatrale, è caratterizzata da polivocità, polifonia, plurivocità. Quando ciascuno di noi pensa fra sé e sé sta mettendo in scena l'abbozzo di una scena teatrale, del teatro della parola in questo caso, e quindi di un teatro dialogato in cui continuamente c'è sia la dimensione di chi parla e di chi ascolta. È un sentirsi parlare, è un farsi delle domande ed un risponderci, forse più interessante ancora del teatro reale nella misura in cui il suo esito non è già preconstituito dall'inizio.

In un teatro tradizionale abbiamo un copione, è stato già tutto scritto, mentre in quel piccolo teatro che è la nostra mente le cose funzionano in modo diverso. Non sappiamo come andrà a finire il dialogo che noi facciamo con noi stessi. E se uno va a vedere come funziona il pensiero, scoprirà che il pensiero è fatto di figure, di personaggi.

Io penso «Cosa direbbe la mia mamma?», ma chi è la mia mamma che interviene dentro al mio pensiero nel momento in cui sto ragionando su una questione di ordine morale per la quale incide l'educazione materna? Evidentemente mia mamma è una figura, mia mamma è un personaggio, è un attore del mio pensiero. È qualcuno che con una sua autonomia parla a me e poi io le rispondo incarnando la figura del figlio.

Nel pensiero, nella sua dinamica quotidiana che è dinamica conversativa, nel dialogo continuo che intratteniamo con noi stessi, troviamo il teatro. Il teatro è esattamente questa dimensione a più voci. Il teatro pensa per necessità. Perché il pensiero è teatro. Anzi, il teatro a mio parere non dovrebbe essere drammatizzazione di un testo filosofico ma dovrebbe essere molto di più, un tentativo di interpretazione e una risposta a un enunciato, non una drammatizzazione di un testo come se esso fosse già fatto ma un rapporto dialogico con questo testo. Dovrebbe costituirsi come risposta alla domanda che questo testo contiene. Allora, per correggere quanto detto prima, è evidente che il teatro è pensiero.