

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Facoltà di lettere e filosofia
Dipartimento di musica e spettacolo

DOTTORATO DI RICERCA
IN STUDI TEATRALI E CINEMATOGRAFICI
XIX CICLO

L-ART/05 discipline dello spettacolo

IL POSTO DEL RE(GISTA)
Estetiche e prassi operative della regia nelle origini e nel
contemporaneo

Candidata
Dott.ssa Annalisa Sacchi

Relatore
Prof. Marco De Marinis

Coordinatore
Prof. Marco De Marinis

A Stefano

Il posto del re(gista)

Indice

Premessa
Introduzione

Parte prima

La rivoluzione copernicana

ovvero

La nascita della regia dallo spirito del modernismo

Capitolo I: Le estetiche

- 1.1 Il faut être absolument moderne
 - 1.2 Basso materialismo
 - 1.3 Straniamento
 - 1.4 Astrazione
 - 1.5 Perché il realismo fa problema
 - 1.6 La folla (essere singolare-plurale)
 - 1.7 Lo shock e il montaggio
 - 1.8 Interiorità ed exteriorità
- Paralipomeni: per una critica della region tecnica. La parola a sua maestà Ejzenštejn

Capitolo II: Le prassi operative

- 2.1 La tecnica come struttura retorica di riferimento
- 2.2 Efficacia e citabilità del gesto
 - a. “Non inseguire il fantasma dell’ispirazione”
 - b. L’attore nell’epoca della sua riproducibilità tecnica
- 2.3 La tecnica e il passaggio dall’estetica all’e(st)etica
- 2.4 Il problema della leadership

Il posto del re(gista)

2.5 La pedagogia

2.6 La cura del sé

a. *Epimeleisthai heautou*

b....*Si tratta del cammino della vita e della conoscenza*

c. Leadership e pedagogia

d. Esilio dalla scena

e. La cura del sé, oggi

Parte seconda

La rivoluzione einsteiniana

ovvero

La regia nell'epoca della sua accelerazione

Capitolo III: Le estetiche

3.1. Disputa sulla natura della regia contemporanea

- a. Moderni e sopravvissuti
- b. Contro i prefissi in post-
- c. L'épreuve de risque
- d. Una proposta dialettica
- e. Una trasgressione dialettica: la "terza via" di Fabre
- f. Il fronte comune: la minorazione

3.2 L'informe: istruzioni per l'uso

- a. Death of Olympia e morte (veemente) del mollusco Amleto
- b. I would prefer not to (be Amlet) ovvero, la forclusione del Nome del Padre
- c. L'altro polo: espellere/essere espulsi dalla madre

Postilla: sulla metamorfosi animale ovvero sull'essere povero di mondo

3.3 Straniamento, ovvero del perturbante nell'arte teatrale

- a. Fabre e *les mariées mises à nu*
- b. Ostermeier e il rimosso del testo
- c. Castellucci e la ricerca del *poco più in là*

3.4 Astrazione

- a. L'isolamento
- b. Il geometrismo
- c. Teatro astratto e teatro concreto
- d. Volatilità e tensioni d'innalzamento
- e. Il teatro delle immagini interne

Il posto del re(gista)

3.5 Coralità

- a. Il formicaio e la metafora entomologica
(la coralità della forma)
- b. Il monologo e la parola del coro
(la coralità in quanto coro)
- c. “Io sono legione”
(la coralità del soggetto unico)
- d. L’*Homo tantum*, il qualunque
(la coralità in quanto comunità)
- e. La coralità: alla fine, una questione di singolarità

3.6 Il sublime traumatico

- a. Trionfi di Masoch
- b. Il mussulmano
- c. Il freddo
- d. Il crudele

3.7 Interiorità vs interno

- a. Il sogno di Irma
- b. Fabre e la nudità: contro la superficie cosmetica
- c. Castellucci e la bocca muta della ferita
- d. Ostermeier e il rovescio della scena

3.8 Conclusioni provvisorie

Capitolo IV: Le prassi operative

4.1 L’essenza della tecnica

4.2 Diserzioni e rivolte

4.3 Back to the origins

4.4 Pour en finir avec... tramonto delle tecniche attoriali

4.5 *Ciò che un altro mi fa fare*

4.6 La retorica autosufficiente del corpo

4.7 Ecce actor, tra l’animale e la macchina

4.8 Le tecniche registiche e l’artigianato

4.9 La questione etica

- a. No alla pedagogia
- b. No al teatro politico

Postilla. L'impossibilità del tragico è *tout court* impossibilità del politico

- c. Sì al corpo
- d. Sì alla comunità

PREMESSA

Il titolo scelto allude ad un capitolo de *Le parole e le cose* di Michel Foucault in cui l'autore analizza *Las meninas* di Velasquez mostrando come il vero soggetto sia esterno alla scena, come muova la rappresentazione rimanendone estraneo o esterno. Lì erano i regnanti, il cui riflesso poteva indovinarsi nello specchio posto sul fondo della scena, qui è il regista, figura fuori-scena la cui imago, idealmente, potrebbe essere catturata da un medesimo specchio di fondo.

È sufficiente scorrere velocemente le bibliografie inerenti il fenomeno registico per verificare come l'aura di regalità (spesso assunta in tono polemico) riservata alla figura del regista sia riscontrabile già dai titoli: *Il signore della scena*, *Sua maestà Ejzenštejn*, *In contacts with Gods?*, per citarne solo alcuni.

Del resto, nel postulare quell'idea di "Marionetta divina" in cui si sarebbe decantata l'esuberante umanità dell'attore, Craig ritagliava per il regista precisamente il ruolo di una divinità a cui la marionetta inorganica si sarebbe docilmente piegata, per essere da lui diretta in maniera incontrastata, insieme a tutti gli altri elementi che concorrono al fatto scenico e che solo il regista può orchestrare. Per questo si potrebbe dire di Craig quello che una volta Gorkij disse di Tolstoj: "Con Dio ha rapporti molto diffidenti; a volte mi ricordano il rapporto di 'due galli nello stesso pollaio'".

Foucaultiana è, del resto, la chiusura del pezzo famoso in cui Fabrizio Cruciani passava in rassegna, con abilità analitica destinata a far scuola, l'esperienza de *I "Padri fondatori" e il teatro del Novecento*, auspicando infine di "rimettere le parole

al servizio delle cose e parlare di quell'agire espressivo che di volta in volta costituisce un teatro"¹.

E un riferimento preciso alla tela analizzata da Foucault appare in uno scritto di Romeo Castellucci: "C'era, in *Giulio Cesare*, una confusione voluta. Si vedeva questo personaggio annunciato con "...vskij", come la coda di un animale che sta scappando, e noi riusciamo a vedere solo la coda di questo nome finale: "...vskij", lasciando aperta la possibilità di un errore di ricostruzione. Non è esattamente Stanislavskij, non si sa... Potrebbe essere Stanislavskij, ma c'è anche qualche altro maestro che finisce per "...vskij"... È un po' come l'immagine della testa di Velasquez che fa capolino nella tela *Las Meninas*"².

Infine, vedremo nella chiusura della nostra ricerca come lo specchio al fondo della scena costituisca un'utile metafora per analizzare, accanto allo statuto del regista, quello contemporaneo dello spettatore.

¹ F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e altri scritti inediti)*, Roma, E&A editori associati, 1995, p. 52.

² R. Castellucci, *Stanislavskij nel Giulio Cesare*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999: Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano, Ubulibri, 2001, p. 274.

INTRODUZIONE - DEFINIRE LO STATUTO DELLA REGIA

“Visionari, utopisti, folli, i Robespierre di quella rivoluzione andata a male che è oggi la regia”³: con questa affermazione, che Ferruccio Marotti premetteva alla raccolta dei suoi scritti sulla regia nel 1966, gli studi italiani hanno dovuto fare i conti. Liquidare, come spesso s’è fatto, la perentorietà provocatoria di una simile posizione leggendola come dettata dalle intemperanze di uno spirito giovanile ci pare riduttivo. Pure, Marotti aveva torto. La regia non era finita allora e non è finita oggi. Se di fine della regia si può parlare, questa fine è tale che *non finisce di finire*. L’approccio allo studio delineato durante la presente ricerca è percorso al contrario da un postulato di vivacità e multiformità dell’esperienza registica, suffragato negli ultimi tempi da un rinnovato interesse nel campo degli studi e dalla moltiplicazione di pubblicazioni relative al tema in questione. La funzione registica è ancorata così saldamente alla trama stessa della modernità che un approccio orientato a cantarne la morte è oggi completamente scartato.

Esiziale, nella prospettiva di Marotti, era soprattutto il principio secondo cui la storia della regia potesse esaurirsi in un’unica fiammata. La regia è, per contro, la speranza estrema di chi crede che il teatro moderno abbia trovato in se stesso – nei propri mezzi e nei propri procedimenti – il suo contenuto. E sia riuscito così a produrre un linguaggio adeguato all’esperienza moderna. E abbia così fondato la possibilità di una tradizione (e di una traduzione e di un tradimento).

La storia della regia, il cui filo è fittamente annodato alla trama del modernismo artistico, si fonda su uno statuto di essenziale

³ F. Marotti, *Amleto o dell’Oxymoron. Studi e note sull’estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, (1966), 2001, p. 13.

differenza. Il teatro, infatti, rappresenta nella storia delle arti novecentesche il campo più oppresso da una forma di resistenza dovuta all'attrito del mercato⁴. E qui origina una prima impasse con cui la ricerca deve confrontarsi: lo statuto della regia è infatti, in buona parte, definito al suo atto di nascita da posizioni teoriche (o visioni) che difficilmente si adattano alla modalità produttiva. Guardando al panorama d'inizio Novecento, quello in cui la regia fonda definitivamente il proprio statuto, Taviani osserva come artisti quali Craig e Artaud "hanno lasciato un segno indelebile non attraverso i propri spettacoli (rarissimi e nel caso di Artaud forse mal realizzati) ma attraverso i libri in cui parlavano di un teatro possibile"⁵.

Esiste cioè una regia *in forma di libro* che alimenta, vivifica, e talvolta opprime la prassi operativa. Questo genere particolare del *fare* teatrale è di norma assunto, all'interno delle posizioni storiografiche interessate al fenomeno, come parte integrante e fondamentale del discorso registico.

⁴ Marotti indica che un certo qual "ritardo" del teatro rispetto alle altre arti sia imputabile al suo carattere *sociale*: "il teatro, in quanto arte collettiva, di valore immediatamente sociale, segue sempre assai a rilento le altre forme d'espressione artistica", (ivi, p. 337), mentre Hans-Thies Lehmann ne propone piuttosto una lettura economica: "Poiché il teatro, come prassi estetica dispendiosa nella società borghese, doveva pensare necessariamente alla possibilità di conservarsi attraverso guadagni significativi, e cioè attraverso una ricerca di consenso il più ampia possibile, emergono novità rischiose, cambiamenti decisivi e modernizzazioni con un caratteristico ritardo rispetto allo stato delle cose in forme artistiche materialmente meno dispendiose come la poesia o la pittura" (H.-Th. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999, trad. it. in "Biblioteca teatrale", nn. 74-76, 2005, p. 37).

⁵ F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 13.

La regia dunque si darebbe, sin dalle sue origini, come internamente minata dal seme della sua *impossibilità*. Non a caso, il testo di Ferruccio Marotti si apre col verso “Wenn der lahme Weber träumt, er webe” (quando il tessitore paralizzato sogna di tessere). La medesima formula lo studioso l’aveva usata come esergo, già nel 1961, al testo da lui dedicato a Gordon Craig⁶. L’insistenza sul motivo del tessitore paralizzato costituisce allora un indizio prezioso (Taviani parla di una “sintesi critica di precisione”⁷) sull’oggetto a cui gli studi relativi al fenomeno registico devono, nell’opinione di Marotti, guardare. Analizzando la figura e il movimento presenti in un simile indizio Taviani afferma: “Immaginiamocelo, il tessitore paralizzato. Non può muoversi. Ma all’interno del proprio corpo, dentro i suoi nervi e nei muscoli incatenati compie tutte le azioni del tessere, le sente nei dettagli, nei loro impulsi, nei loro ritmi, nell’energia che serve per ciascuna di esse, e per ciascuno dei segmenti in cui si scompongono. Un tessitore paralizzato, quando sogna di tessere, non sta immaginando proprio niente. Sta facendo. Sta tessendo senza telaio e senza tessuto. Fa azioni amputate del movimento, come i grandi danzatori che sanno danzare seduti e fermi. Con in più il dolore, oltre la normale intensa fatica dell’immobilità. Così, è vero, fecero teatro senza teatro Craig e Appia, Artaud e fors’anche Decroux, se pensiamo non solo al suo mimo, ma (come Marco De Marinis ci spinge a pensare) al teatro di cui esso avrebbe dovuto essere il nocciolo e la fonte. I tessitori paralizzati sono l’esatto opposto di quei tessitori di Andersen che, mimando, creavano negli astanti l’illusione d’un tessuto inesistente. I

⁶ F. Marotti, *Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961.

⁷ F. Taviani, *Discutere regia*, “Primafila”, giugno 2004, p. 10

tessitori paralizzati non fanno vedere una realtà che non c'è, fanno realmente quel che non si vede”⁸.

La paralisi costituisce una via apofatica verso la creazione, definisce una traiettoria in cui la scena costantemente si *s-da*.

Definire il regista, nella sua sintesi estrema e nella sua più prestigiosa incarnazione, come un tessitore paralizzato, rischia di decentrare l'importanza e il ruolo di quanti paralizzati non furono, e anzi si presentarono come infaticabili allestitori di spettacoli a volte epocali.

Il movimento che si origina tra la ritenzione e l'esplosione dell'opera, tra il fare e la *nostalgia delle cose che non ebbero mai un cominciamento*, costituisce la questione essenziale della regia, la sua utopia e la sua rivoluzione. È nel moto pendolare tra questi due poli che il Novecento teatrale ha trovato una lingua propria, incontrando il genio e l'eccesso di chi seppe frequentare gli estremismi della teoria e la febbre dell'allestimento, o al contrario radicandosi in chi creò capolavori opposto a chi, fuori dall'opera, *fu* capolavoro.

L'immagine del tessitore paralizzato ha nutrito nel profondo una vena storiografica fondamentale per lo studio della regia, specie in Italia. È quindi essenziale partire di qui per tentare di fondare uno studio capace di concertare la dimensione utopica con la pratica quotidiana di chi aprì uno scenario di possibilità, diffuse negli spettacoli e nella prassi pedagogica.

Al tessitore paralizzato sostituiamo allora il “campione di nuoto”, come immagine alternativa per la definizione dello statuto del regista. Il campione di nuoto di Kafka (che è giustamente stato definito il testo più “beckettiano” dell'autore) vince le Olimpiadi, ma non sa nuotare. E quando torna in patria, dove viene acclamato come un eroe, scopre di non comprendere una parola della lingua che pure è la sua. Così i registi che

⁸ *ivi*, p. 11.

hanno istituito la modernità del teatro lo hanno fatto perché portatori di una differenza, di un processo operativo capace di far tremare l'impianto stesso della scena, di scavare nella lingua del teatro una sorta di *lingua straniera*. Ed è una lingua che si manifesta, con pari forza, negli scritti e nella pratica spettacolare. Una differenza che fa vincere ai Padri della regia le Olimpiadi senza che essi sappiano nuotare, un misto di onnipotenza e di impotenza, di utopie consegnate alla pagina e di combattimenti perenni perché l'opera possa sorgere dalla carne della scena.

Perché un grande spettacolo è sempre il rovescio di un altro spettacolo che si scrive solo nel pensiero, con silenzio e sangue. Perché, anche, un grande libro che vuole rifondare il teatro è sempre il rovescio di un grande spettacolo virtuale, di una grande scena sconosciuta come il capolavoro di cui Balzac descrisse l'essenza.

È necessario guardare alle esperienze che determinarono la nascita della pratica registica perché è al loro interno che si trovano impresse le funzioni determinanti che ne configurano l'essenza. Bisogna volgersi a queste funzioni per capire se, come crediamo, nella scena contemporanea sia ancora legittimo parlare di regia. Perciò un andamento apparentemente eccentrico come quello qui proposto: non un'analisi della regia *dalle origini ai giorni nostri* ma un'analisi *delle origini e dei giorni nostri*. La regia nasce nel momento in cui *accanto* e poi *oltre* l'autore drammatico compare un altro autore, responsabile del fatto scenico nel suo complesso. Nasce da quella che Umberto Artioli ha definito come un'ossessione dell'unità dell'immagine scenica.

Nasce dalla volontà di emancipare il teatro dalle strettoie delle convenzioni ancora maggioritarie nella scena dell'Ottocento (il sistema dei ruoli, il mattatoriato del Grande attore, lo spazio

scenico asservito alla logica della *boîte*, la scatola ottica tipica della scena all'italiana) deteatralizzandolo per poi riteatralizzarlo su basi alternative, riscoprendo la Commedia dell'Arte e dialogando col rituale e con l'Oriente, sperimentando sistemi per formare l'attore e affermando la centralità dell'imperativo etico. Nasce da un coro disomogeneo di voci di artisti che, in pieno modernismo, come diceva Blanchot, si sentivano tanto più sollecitati a esercitare un'arte quanto più la trovavano insopportabile così com'era.

Nasce, anche, da un cambiamento radicale sul fronte del pubblico, e nasce per rispondere alle mutate condizioni appercettive del nuovo spettatore.

Appellandoci a un'immagine efficace anche se imprecisa, la regia nasce quando un individuo che assume su di sé la direzione e l'armonizzazione dei materiali scenici, firma l'opera teatrale, divenuta opera organica.

La regia *non* nasce dall'opposizione di una vocazione "creativa" che scarta la presenza del testo e si oppone alla modalità "interpretativa", ad esempio, di Stanislavskij. Nasce semmai contro il vassallaggio verso l'autore drammatico.

Ciò di cui, al limite, si può parlare, è la cifra di una maggiore o minore indipendenza della scrittura scenica, la quale è un chiaro riflesso della questione dell'autorialità: nella regia interpretativa l'autorialità del regista viene affermata in modo perentorio, anche se resta una voce affiancata a quella dell'autore drammatico. Con l'avvento della regia creativa, invece, la questione dell'autorialità del teatro subisce uno slittamento "tutto orientato sul termine scenico, creando i presupposti, sulla scia della teoria craighiana, per l'affermazione di una scrittura scenica completamente indipendente"⁹.

⁹ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 65.

Il regista, in estrema generalizzazione, è un valore di sintesi che traghetta il teatro verso l'unità.

L'intera parabola del pensiero dispiegato nel presente lavoro di ricerca si situa nella domanda: cos'è la regia oggi? Come circoscriverla per farla apparire in sé e nella sua pienezza? A quesiti simili si può rispondere solo tentando, in prima battuta, di operare secondo un criterio *archeologico*, non teso tanto a definire il campo della cosiddetta proto-regia o pre-regia, quanto a scandagliare quelle componenti che, a partire dal tardo Ottocento, hanno definito i caratteri di un processo che diviene pratica consapevole.

Per far ciò si è creata una struttura specchiante composta di due parti: nella prima, un'analisi delle questioni che hanno definito i connotati minimi di perimetrazione della funzione registica; nella seconda, uno studio degli indici rilevanti nella pratica odierna della regia, in rapporto agli elementi evidenziati nella prima parte. Il rischio, da cui abbiamo cercato di guardarci, è quello di proporre una sorta di visione teleologica, una filiazione inversa che, a partire dalla frequentazione della scena registica contemporanea, cerchi di ricostruire a posteriori un sistema di mitologie, di ridisegnare un processo orientato verso un fine. Per scansare una simile tentazione, abbiamo accolto il dato temporale secondo un movimento fluido e non lineare, virato in funzione di una tematizzazione che affronta le opere ponendole in quello che Georges Didi-Huberman chiama un "tempo senza tempo".

Porre l'opera in un "tempo senza tempo" significa nominare, innanzitutto, una temporalità del disorientamento (contro quella storia che sembra amare tanto i concetti "orientati", come quello della trasmissione tra "nonni e nipoti", secondo un commercio confidenziale e svilente che vorrebbe il teatro come "una grande famiglia" che trasmette le proprie eredità, magari

saltando una generazione, al modo di certe malattie). Se di “Padri” parleremo anche qui è secondo un’accezione prossima a quelli della Chiesa, di cui sarebbe ozioso chiedersi chi siano i figli o i nipoti.

Pensare che nel passato convocato del lavoro dei registi “riformatori della scena” ci siano i germi di tutto il nostro futuro non significa postulare un ritorno del medesimo o un ritorno alle origini – quelle della regia che in sé sono alquanto dibattute – ma convocare il passato che si presenta, il passato della ripetizione come differenza, secondo l’analisi magistrale che Gilles Deleuze ha dato dell’eterno ritorno nietzschiano come della ripetizione freudiana. Il moderno, che la regia immette nella scena, è un arresto imposto all’eterno ritorno del sempre uguale. Se di memoria si può parlare, questa si dà non come trasmissione ma attraverso il moto browniano di un’emergenza (nella doppia accezione di emersione e di allarme). La storia della regia appare qui come un movimento innescato da alcune circostanze singolari, un movimento che non giunge a riassorbire queste circostanze in un’universalità, ma ne ripercuote l’impatto in eventi singolari sempre nuovi. In questo senso siamo pienamente d’accordo con Claudio Meldolesi quando, a proposito della pratica registica di Brecht, lo studioso afferma: “La particolarità culturale della regia fa sì che le affinità fra registi vadano ricercate lungo le linee verticali dei problemi posti, più che nell’orizzontalità del tempo delle esperienze. L’elemento della contemporaneità può essere inessenziale per la comparazione delle tendenze registiche. Oggi abbiamo sotto gli occhi varie ricerche sceniche non convenzionali, per la cui comprensione culturale è indispensabile conoscere una serie di problemi posti trenta o

cinquanta o settant'anni fa: appunto da Brecht o da Stanislavskij o da Craig”¹⁰.

Il Nuovo che la regia propone è un mondo di rigorosa discontinuità, ciò che è sempre nuovo non è il vecchio che permane, né il già stato che ritorna, ma l'unità del principio, attraversata da innumerevoli intermittenze.

Quella della regia è storia complessa e sfaccettata, organizzata attorno a una pluralità di motivi estetici e insieme a una varietà di prassi operative che investono questioni come la pedagogia, l'esercizio della leadership, l'orizzonte della tecnica.

In particolare, il teatro di regia contiene in sé, intrecciati, due domini ben distinti: quello delle estetiche e quello delle prassi operative, di cui il primo costituisce una sorta di *primauté* registica (la regia nascente tenta innanzitutto di risolvere il problema della consistenza estetica del fatto scenico, postulato che risulta vero anche invertendo i termini: l'interrogazione circa la rifondazione estetica del teatro fa di un teorico della scena un regista). Un discorso sulla regia è impensabile in assenza di un'adeguata trattazione di entrambi gli ambiti. Se da una parte, infatti, l'analisi si organizza secondo un registro teso a valutare il fronte delle estetiche, d'altro canto è necessario guardare a come le soluzioni poetiche si saldano alla materia vivente del corpo dell'attore, che diviene tramite in cui verificare l'ordinamento estetico. Ciò per dimostrare che la poetica trova un preciso ancoraggio nelle soluzioni tecniche che via via vengono postulate dalla nascente regia per sopperire a problemi di ordine espressivo: così il realismo psicologico del primo Stanislavskij è impensabile senza la sistematizzazione tecnica del Sistema, il costruttivismo di Mejerchol'd al di fuori della biomeccanica, il teatro epico senza la recitazione straniata,

¹⁰ C. Meldolesi – L. Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 118.

così come, in forma più radicale, l'astrattismo metafisico di Craig conduce inevitabilmente alla Supermarionetta.

Al loro apparire, le tecniche postulate dai Padri della regia sono infatti plurali, irriducibili, testimoniano di percorsi geneticamente diversi e in ciò manifestando la loro "storicità" (cioè presentano, allo stesso tempo, un carattere tecnico e storico). La pluralità delle forme in cui la tecnica si struttura rinvia infatti all'istanza poetica e al registro stilistico del singolo regista, il quale forma attori elettivamente affini alle sue messinscene. Questa pluralità risponde direttamente al problema dell'unità tra forma e contenuto, tra progetto teorico e manifestazione sensibile della scena. La tecnica rappresenta infatti una *struttura retorica di riferimento* per il teatro, un apparato di mezzi volto a rispondere alle singole esigenze stilistiche.

Si è trattato, per noi, di creare una dimensione diagonale in cui il piano dell'estetica e quello della prassi vengono attraversati in modo sagittale.

Il presente lavoro di ricerca si organizza così secondo due polarità percorse da temi affini: da una parte la nascita del discorso registico e la sistematizzazione definitiva della funzione-regia, dall'altra le pratiche contemporanee e l'interrogazione su come queste declinino o rigettino le istanze (estetiche e operative) dei canoni originali. Non stupisca che il campo d'analisi si è voluto qui internazionale: sin dagli albori, è la regia stessa a imporre un simile andamento.

Un'ulteriore precisazione riguarda il fatto che, nella prima parte dello studio, i personaggi analizzati sono riferibili al novero dei "grandi nomi", come già accennato, i cosiddetti "Padri fondatori". La scelta non è stata dettata da ingenerosità verso la costellazione multiforme dei teatri militanti o verso gli innumerevoli ribelli e inventori poco noti. Non si è voluta

perpetrare quella logica del *pantheon* che, come ha giustamente fatto osservare Roberta Gandolfi, affligge gli studi teatrali generando un “potente dispositivo di cultura e anche di mercato teatrale”¹¹. Se si è guardato ai Padri lo si è fatto (senza alcuna pretesa di esaustività) perché è da lì che, a nostro avviso, bisogna partire per tentare una tematizzazione di motivi ricorrenti, che tuttavia non vuole in alcun modo escludere figure alternative. Del resto, la stessa “canonizzazione” di alcuni artisti in particolare non avviene, a nostro avviso, attraverso campagne di promozione e propaganda coronate da successo ma, in prima battuta, grazie agli artisti nuovi-venuti che si sentono prescelti da particolari figure. Così la risposta alla domanda “chi ha canonizzato Stanislavskij?” suona in primo luogo: Stanislavskij

¹¹ R. Gandolfi, *Gli studi sulla regia teatrale*, Annali Online di Ferrara – Lettere, Vol. 1, 2006, 237/253, p. 3. Scrive la Gandolfi che, accanto agli studi di carattere storiografico che, a partire dalla seconda metà del Novecento, hanno definito il quadro teorico della regia nel suo orizzonte estetico e artistico (con i contributi di Marotti, Artioli, Cruciani, Meldolesi per cui si rimanda alla bibliografia), si è creata in Italia e all'estero “una via maestra di *divulgazione* del fenomeno registico, di indirizzo monografico, tesa all'edificazione progressiva di un *pantheon* della regia: una sorta di condiviso albero genealogico fatto di una serie di nomi di grandi protagonisti, di *autori* – i registi appunto – [...]. L'albero genealogico si è da tempo cristallizzato intorno ai primi registi, i mostri sacri del teatro del Novecento, i ‘Padri Fondatori’ o ‘Riformatori’, come si usa correntemente chiamarli negli studi italiani, ma ha funzionato anche da comodo schema di lettura per divulgare le pratiche del teatro di ricerca della seconda metà del Novecento (pure fortemente contraddittorie verso il teatro di regia [...]) Il *pantheon* dei registi è oggi un potente dispositivo di cultura e anche di mercato teatrale. Attorno ad esso, in Italia come all'estero, si sono create fortunate collane editoriali dedicate al teatro del XX secolo, concepite come monografie dedicate ai suoi protagonisti, gli autori-registi per l'appunto. Aggiornato all'attualità teatrale con l'inclusione degli ‘astri di regia’ emergenti, tale *pantheon* funziona spesso da formula di richiamo per costruire i programmi dei festival europei di teatro”, *ibidem*.

stesso, ma quasi contemporaneamente altri registi destinati a passare per “canonici”: da Mejerchol’d a Tairov a Vachtangov a Copeau (includendo inoltre chi lo avversò come Brecht e Craig) e via via schiere nutrite di artisti che a lui si riferiscono anche quando, oggi, cercano di travalicare la tradizione impossibile della regia e di sussumerla. Si è guardato alle origini, anche, perché nella scena contemporanea si trovano riferimenti problematici alla scena dei Padri d’inizio Novecento, laddove ci pare sia in atto un moto di obliterazione della cultura *di mezzo* (quella del Nuovo Teatro).

La modalità con cui la Regia muove i primi passi è infatti pregna delle valenze che le vengono dal suo carattere reattivo e rivendicativo: opponendosi alle prassi teatrali di matrice ottocentesca, i “Padri” mirano a spezzarne le consuetudini per restituire al teatro la compattezza e la dignità di opera d’arte.

Questa rivoluzione interna alla scena rispecchia, in realtà, un più generale movimento estetico che investa la cultura del modernismo. È alla luce delle sue istanze che bisognerebbe ricondurre il problema registico, che ne verrebbe illuminato di luce feconda a partire dalla constatazione che la Regia rappresenta *tout court* il modernismo teatrale.

La regia come fatto novecentesco costituisce infatti, a nostro avviso, una forzatura, un irrigidimento teorico. Per guardare alla sua origine e alla frattura che rappresentò all’interno della scena teatrale è invece necessario considerare le questioni inerenti il modernismo, la cui pertinenza ha confini diversi da quelli novecenteschi, oltre a presentare un radicale riposizionamento epistemologico a partire dalla seconda metà del Novecento con il cosiddetto post-modernismo. Al di là dell’adesione ai principi dei teorici del postmoderno che non ci trovano del tutto in accordo, siamo dell’avviso che la funzione registica sia stata investita, in sostanziale concomitanza con

l'avvento del postmoderno, da una generale risignificazione la quale, lungi dal condurre verso un teatro post-registico, ha viceversa riaffermato la centralità della figura del regista. Una figura sensibilmente nuova di regista, erede e traditore dei principi definiti dai "Padri". Bisogna allora confrontarsi con quei principi, tranne una riduzione tematica in sede teorica, per capire cosa sia, oggi, la regia.

Nella zona dedicata alle origini della regia e in quella orientata allo studio del contemporaneo ci siamo attenuti a un principio necessariamente selettivo nell'analisi delle personalità registiche. Se nella prima parte - e come già accennato - il criterio di scelta è stato orientato verso le personalità "canoniche", nel contemporaneo, dove sono state scelte le figure di Romeo Castellucci, Jan Fabre, Alvis Hermanis, Thomas Ostermeir, Rodrigo Garcia, il quadro che abbiamo delimitato si fa carico, consapevolmente, di una "fragilità" e di una parzialità selettiva assai maggiore. Ciò risponde a una vocazione critica non solo come ermeneutica del presente, ma anche e soprattutto nel senso originario di giudizio, separazione, discriminazione. Le figure sopracitate sono state individuate sulla base di un criterio di "rilevanza" che cerca il cuore della regia (con le sue contraddizioni e i suoi antagonismi) nelle forme che ci sono parse più vivide e definite, di conseguenza negli estremi, che qui abbiamo tentato di compendiare scartando quanto si presenta come una commistione o una rappresentazione sbiadita delle medesime istanze.

Infine, seguendo un'indicazione di Bernard Dort¹², abbiamo indicato il periodo del modernismo teatrale - quello del definitivo affermarsi del regista in quanto creatore - come una "rivoluzione copernicana", mentre abbiamo guardato alla scena del contemporaneo come a una "rivoluzione einsteiniana".

¹² Cfr. B. Dort, *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, 1988.

La rivoluzione copernicana vuole indicare quel periodo in cui, grazie all'opera dei Padri Fondatori, la scena viene rifondata come un universo particolare e autosufficiente, orbitante intorno alla figura determinante del regista e fiducioso nei confronti di un ordine razionale sotteso all'espressione umana.

La rivoluzione einsteiniana, di contro, individua la funzione registica come una costante che si trasmette, nella sua forma moderna, a partire dalla rivoluzione compiuta tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, ma relativizza (o periferizza) le varie componenti che avevano rappresentato altrettanti punti centrali nella riflessione delle origini (l'attore, la recitazione, la rappresentazione ecc...).

Sul concetto di contemporaneità

Nella seconda parte del nostro lavoro, abbiamo deciso di riferirci alla "contemporaneità" o alla "scena contemporanea" consapevoli dello stereotipo che il termine contiene in sé. Approfittiamo di questo luogo d'avvio per chiarire la nostra posizione: nella storia della regia vi sono stati, generalizzando, periodi e correnti diverse: il naturalismo, il costruttivismo, il simbolismo, il Nuovo teatro, il teatro immagine e così via, fino appunto al teatro contemporaneo, una categoria storica bizzarra che, al pari della nozione di "arte contemporanea", presenta frontiere che si spostano costantemente, in genere senza risalire a più di vent'anni indietro. La peculiarità e il limite maggiore insito nel concetto di "contemporaneo" sta nel fatto che, nell'uso comune come in quello specialistico del termine, non tutte le opere d'arte scenica che vengono oggi prodotte possono essere ascrivibili al suo dominio. Una regia goldoniana di fattura classica, attenta al dettato testuale e alla coerenza filologica, ad esempio, non sarà di norma definita contemporanea perché mancherà probabilmente dell'insegna e

del criterio distintivo che in genere imputiamo a questa categoria.

Di fatto, però, il teatro, più decisamente di ogni altra forma artistica, è sempre stato contemporaneo del proprio tempo: da Antoine a Stanislavskij a Kantor i protagonisti della scena sono sempre contemporanei dei propri contemporanei. Come farebbe, del resto, un artista a non esserlo? Ciò potrebbe accadere soltanto a condizione che si allontani in qualche modo dalla scena stessa, per esempio realizzando oggi un'opera alla maniera dei Meininger: essa allora non sarebbe nostra contemporanea, né lo sarebbe dei Meininger, e si ridurrebbe così a mera ripetizione di forme e, di fatto, contemporanea di nessuno. È dunque comprensibile che oggi la scena sia considerata contemporanea soltanto nella misura in cui essa rientra in un processo di creazione di pensiero nello *spazio del contemporaneo*, cioè di un'attualità in cui l'arte teatrale sia in grado di trasmettere qualcosa, ma in cui soprattutto, trattandosi di un'evento della presenza, faccia accadere qualcosa e origini un'emozione (o meglio, una commozione), e in definitiva, per dirla al modo di Barthes, *avvenga allo spettatore*.

Ciò che l'arte scenica può trasmettere è una determinata formazione, configurazione o percezione di sé del mondo contemporaneo. Antoine presenta a se stesso e ai propri contemporanei la forma del suo mondo, così come Mejerchol'd presenta a sé e ai suoi contemporanei una certa forma di mondo. Ma che cosa vuol dire il mondo? Una possibilità di senso, o meglio di circolazione di senso, o, con Heidegger, un insieme di significabilità. Non già una totalità di significati stabiliti, ma di oscillazioni di significato, e la contemporaneità questo denoterebbe: un'apertura nel nostro oggi capace di rivelare ogni volta il mondo a se stesso.

Non bisogna altresì obliare che nell'assumere il contemporaneo in quanto categoria ci facciamo carico, di fatto, di una questione ancora insoluta: esso non designa infatti alcuna categoria estetica né alcuna coordinata strettamente storica, ma ci fa solo confusamente intuire che i fenomeni in esso rubricabili riguardano, in qualche modo, il nostro oggi, che non è chiuso in un senso stabilito ma, proprio grazie all'arte, attraverso l'anima e la sensibilità degli artisti, ci viene svelato attraverso configurazioni nuove e ancora e sempre ignorate.

POST SCRIPTUM IN FORMA DI RINGRAZIAMENTO

Questo lavoro nasce dalla passione che mi accompagna da anni per il teatro contemporaneo di regia. Sullo sfondo, c'è la mia tesi di laurea sull'opera di un grande maestro della scena quale è Eimuntas Nekrosius. In proskenio, la figura enigmatica della funzione registica, con cui ho voluto fare i conti rincorrendone il profilo multiforme e tentandone una riduzione. In scena, le sagome di fantasmi e di protagonisti contemporanei, le parole loro e di quanti su di loro si sono interrogati, insieme a quelli che, pur senza riferirsi direttamente allo specifico teatrale, ho creduto opportuno convocare nelle mie analisi. Il tappeto sonoro è composto da rumori di decollo e atterraggio, sferragliare di treni e motori d'automobili, perché a chi segue la scena con costanza il nomadismo è condizione connaturata. L'illuminazione (letterale, ché altrimenti avrebbe un connotato mistico) l'hanno curata tutti quelli che, pazientemente o bellicosamente, hanno subito le mie intemperanze concettuali indicandomi percorsi, evidenziando incongruenze, sciogliendo *impasse*, stimolando riflessioni. Per questo, il mio ringraziamento più sentito va a Marco De Marinis.

Il posto del re(gista)

PARTE I

**LA RIVOLUZIONE COPERNICANA
OVVERO
LA NASCITA DELLA REGIA
DALLO SPIRITO DEL MODERNISMO**

**CAPITOLO I
LE ESTETICHE**

1.1 IL FAUT ÊTRE ABSOLUMENT MODERNE¹³

Essere moderni significa sapere *quel che non è più possibile*.
R. Barthes

Che la regia immetta nella scena i semi della sua modernità è questione ormai acquisita dalla storiografia teatrale¹⁴, e le

¹³ A. Rimbaud, *Adieu, Une Saison en Enfer*, Id. *Opere*, Torino, Einaudi, (1973) 1990, p. 416.

¹⁴ Ciò è valido sin dai tentativi più antichi di presa teorica sull'allora nascente regia. Si veda, ad esempio, Jacques Rouché, *L'Art Théâtral moderne*, Paris, Édouard Cornély, 1910. Il testo, come ha scritto Mirella Schino, "non esponeva e non si occupava di una singola idea, di uno sguardo particolare sul teatro, ma voleva piuttosto mettere insieme una collana di esempi e proclamare al pubblico l'esistenza di una vera 'arte teatrale moderna': non più una serie di bizzarrie o genialità individuali, ma un movimento artistico quasi unitario [...]. Questo libro non propone teorie nuove, ma è addirittura fondamentale per il pensiero collettivo, perché, mettendole insieme, trasforma le eccezioni in un movimento verso un teatro nuovo. È 'arte moderna', non viene ancora chiamata 'regia'. Rouché si limita a parlare di esperimenti e di idee nuove del più grande interesse che lentamente stanno prendendo piede nel mondo del teatro. La regia comincia, attraverso l'immagine un po' semplificata che ne dà questo libro, a prendere una configurazione unitaria, una certa dignità di 'movimento'. Rouché rese familiari alcuni nomi: Fuchs, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd e Appia [...]. È un libro importante per la diffusione di una certa idea di regia e anche per la diffusione dell'idea che esiste un modo 'moderno', novecentesco, di pensare alla scena" M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma, Laterza, 2003, pp. 71-72. A proposito del lavoro teorico di Rouché si veda anche L. Di Lella, *I principi formulati nell'"Art Théâtral moderne" di Jacques Rouché e la loro applicazione al Théâtre des Arts*, "Il castello di Elsinore", n. 38, luglio 2000, pp. 67-96. Tra le prime pubblicazioni interessate al fenomeno registico, accanto al testo di Rouché, va menzionato Cheney, *The New Movement in the Theatre*, New York, Kennerley, 1916; e Léon Moussinac, *Tendances nouvelles du théâtre*, Paris, Albert Levy, 1931. Comune, in questi primi esempi, la tendenza a identificare la regia e i registi teatrali come "il moderno" del teatro. Per quanto riguarda l'Italia va ricordato che il primo contributo teorico allo studio

posizioni che la vorrebbero una funzione connaturata del linguaggio e della prassi scenica, rintracciabile, *mutatis mutandis*, in tutte le epoche della storia, sono oggi decisamente superate.

Resta da capire cosa questa modernità comporti e in che rapporto si collochi rispetto alla più vasta campitura artistica e sociale.

Per Marotti la regia rappresenterebbe, come sostiene Lorenzo Mango, il contributo del teatro “a quella frattura straordinaria che, nel corso della storia delle arti, è rappresentata dalla affermazione del moderno”¹⁵. Il fatto, però, che Marotti collochi una tale modernità all’apertura del secolo XX pone alcuni problemi. Lo studioso, infatti, fa coincidere l’avvento del principio di regia con l’affermarsi della reazione idealistica al positivismo, in sostanza col passaggio dall’impressionismo al cubismo, di cui la regia sarebbe “l’equivalente in campo teatrale”¹⁶. Così facendo, Marotti nega (o non tiene conto) delle

della regia è a cura di Silvio D’Amico (*La regia teatrale*, Roma, A. Belardetti, 1947).

¹⁵ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003 p. 58.

¹⁶ F. Marotti, *Amleto o dell’oxymoron. Studi e note sull’estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, (1966) 2001, p. 24. Marotti produce il giudizio qui citato, è noto, sulla scorta della rivoluzione scenica compiuta, in particolare, da Appia e Craig. Si noti, però, che una simile posizione è contraria anche alle analisi contemporanee, ad esempio, all’opera di Appia, per le quali l’artista ginevrino sarebbe prossimo precisamente all’impressionismo, come osservava Gobetti dopo aver assistito nel 1923 al *Tristano e Isotta* con scenografie di Appia. Scrive infatti Gobetti che Appia: “è più innanzi di tutti, solo, nella volontà intransigente ed esclusiva di preparare lo spettacolo moderno. [...] Appia è figlio dell’impressionismo e ne porta a teatro la rivoluzione” (P. Gobetti, *Opere complete*, vol. III, *Scritti di critica teatrale*, a cura di G. Guazzotti e C. Gobetti, Torino, Einaudi, 1974, p. 573). Sarebbe dunque l’impressionismo (e quindi, ancora, Manet sullo sfondo) ad aver determinato

posizioni pressoché unanimi dei teorici della modernità artistica - ovvero nel modernismo - i quali ne scorgono l'avvento a partire dagli ultimi decenni del secolo XIX¹⁷. Innanzitutto perché - è cosa nota - il primo compiuto tentativo di elaborare il concetto di "modernità" estetica fondandolo su un'adeguata teorizzazione fu proposto da Baudelaire nell'articolo *Le peintre de la vie moderne*¹⁸, composto per l'essenziale nel 1860 e pubblicato nel 1863. Tra i testi sulla modernità, nessuna opera è citata quanto questo celebre saggio, valutato come il grande manifesto teorico delle arti e dell'avventura stessa della modernità e lodato da Giovanni Macchia, in un saggio ormai classico sugli studi di Baudelaire critico, per il suo valore pratico e insieme ideale di anticipazione e formazione di tendenza. Opera breve, apparentemente legata al genere dell'omaggio al pittore Costantin Guys, il *Peintre* è un "poème en prose" dove il valore della modernità viene a coincidere col rapporto autentico che l'artista stabilisce con il proprio tempo: un rapporto che, come sottolinea Ezio Raimondi, diviene

la rivoluzione teatrale postulata da Appia e non, come vorrebbe Marotti, la reazione *contro* l'impressionismo.

¹⁷ Non si tratta qui di essere o meno in accordo con l'autore che denuncia il sostanziale ritardo del teatro nei confronti delle altre arti sostenendo che esso "in quanto arte sociale è sempre in ritardo rispetto alle espressioni più individuali d'arte, da cui mutua in genere i caratteri - nel momento però in cui essi sono acquisiti definitivamente, accettati alla coscienza comune" (F. Marotti, *Amleto o dell'oxymoron...*, cit., pp. 21-22). Si tratta piuttosto di obiettare a una lettura che fa coincidere l'avvento della modernità con quello delle avanguardie storiche.

¹⁸ Il saggio fu steso da Baudelaire probabilmente nello stesso periodo in cui stava redigendo il resoconto del Salon del 1859, ma non fu pubblicato che nel 1963 su "Le Figaro" (per l'esattezza, diviso in tre parti, il 26 e 29 novembre e il 3 dicembre). Qui ci si riferisce alla traduzione italiana: Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in Id. *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, (1992) 2004.

possibile solo se si iscrive nella struttura di una contingenza, di una realtà labile e aleatoria, a cui inerisce qualcosa di immutabile e costante: “La modernità è il transitorio – scrive Baudelaire -, il fuggitivo, il contingente, la metà dell’arte, di cui l’altra metà è l’eterno e l’immutabile”¹⁹. Nel *Peintre* la concezione della modernità può essere associata – l’hanno osservato in molti – a quella che Nietzsche propone nella seconda *Unzeitgemässe Betrachtung*²⁰, perché il fondamento di ogni esperienza estetica è il senso perentorio del presente associato alla “memoria del presente”, cioè all’inconfondibile fisionomia che il tempo imprime nelle nostre sensazioni. Da ciò deriva la peculiare capacità, propria dell’arte moderna, di estrarre il lato epico dalla trama del quotidiano, di creare cioè nuove possibilità con la lingua del reale – il reale della propria contemporaneità – traendo dall’epoca presente la traccia dell’eternità.

Il vero artista moderno – Baudelaire l’aveva annunciato sin dal 1845 - sarà colui che “saprà strappare alla vita moderna il suo lato epico, e farci vedere e comprendere [...] quanto siamo grandi e poetici con le nostre cravatte e le nostre scarpe di vernice”²¹. Come sottolinea Federico Ferrari, “*Le peintre de la vie moderne* non è solo la *summa* dell’estetica baudelairiana, ma è anche il manifesto teorico dell’intera avventura dell’arte moderna. Non molti altri testi possono vantarsi di aver incarnato così profondamente lo spirito di un’epoca, le sue

¹⁹ Ch. Baudelaire, *Il pittore...*, cit., p. 288.

²⁰ cfr. F. Nietzsche, *Sull’utilità e il danno della storia per la vita*, in Id., *Considerazioni inattuali*, Torino, Einaudi, 1972.

²¹ Ch. Baudelaire, *Salon del 1845*, in Id., *Scritti sull’arte*, cit., p. 47.

tensioni, le sue contraddizioni interne, la sua spinta utopica verso il futuro”²².

E Jean-Christophe Bailly, nell'introduzione agli *Écrits esthétiques* di Baudelaire, scrive: “questo saggio si configura, storicamente parlando, come l'atto di apparizione della modernità, ma la sua forza produttiva è tale che la durata polemica di questo atto si converte in attualità a ogni nuova lettura”²³.

Il riferimento alla pittura, nell'opera di Baudelaire, non va inteso in senso restrittivo: il “pittore” della vita moderna è l'artista moderno *tout court* nelle sue declinazioni plurali, colui che sa cogliere il vasto e multiforme fluire del contemporaneo e tradurlo in opera. Per la scena, questo artista sarà il regista. Il nuovo auspicato dall'autore dei *Fleurs du mal* è la ricerca raddomantica di fuochi eccentrici che destabilizzano ogni possibilità di permanenza e di ritrovamento, a vantaggio di un'incessante rimessa in discussione di qualsiasi riferimento consolidato. Il presente non è concepito qui come storia, o meglio, come il risultato della storia: la modernità è per Baudelaire un “indefinito”²⁴ (*quelque chose*) che, secondo la sua stessa etimologia, è alla ricerca di un *modo*, di una “misura”. E Roland Barthes, debitore in questo di Baudelaire, precisa che nel modernismo “Il Nuovo non è una moda, è un valore, a fondamento di ogni critica: la nostra valutazione del mondo non dipende più [...] dall'opposizione tra il *nobile* e il *vile*, ma da quella tra il Vecchio e il Nuovo”²⁵. La modernità è

²² F. Ferrari, *Solitudine del moderno*, saggio posto in chiusura di Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, Milano, Abscondita, 2004, p. 71.

²³ J.-Ch. Bailly, *La surface profonde*, in Ch. Baudelaire, *Écrits esthétiques*, Bourgois, Paris, 1986, p. 21.

²⁴ Ch. Baudelaire, *Il pittore...*, cit., p. 288.

²⁵ R. Barthes, *Il piacere del testo*, in Id., *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999, p. 105.

esattamente l'esperienza del tempo, del proprio tempo, tesa alla creazione del "nuovo". Ma, al contempo, come di contraccolpo, essa si configura come una cesura tra il "vecchio" e il "nuovo", tra ciò che è ormai fossilizzato e rigido e ciò che ha ancora la flessibilità necessaria per assumere la fisionomia dello scorrere degli istanti. Il regista si installa al centro di questa frattura, e di lì dirige la scena.

La caratteristica della regia moderna è dunque quella di creare cesure, fratture nel corso della storia. E in questo senso il moderno, il regista in quanto artista moderno, è un solitario non solo nello spazio delle relazioni umane, ma anche in quello della temporalità che lega le generazioni tra loro, come aveva intuito con grande precisione Cruciani scrivendo che "la tensione nei teatri del Novecento sembra essere una fondazione sempre rinnovata, ricominciando da capo, del teatro del futuro. Una fondazione sempre dalle prime basi, in cui ha senso cominciare e ovviamente ha senso durare; ma non ha valore e senso svilupparsi, maturarsi, trasmettersi, creare possibilità di ripetizione che precisino e diano 'ordine e durata' (come voleva Copeau) a quanto si è delineato. Il senso è sempre e soltanto nel cominciare, aprire vie"²⁶. Egli, da una parte, rompe con il passato, e dall'altra si destina a dover incessantemente tagliare i ponti anche con tutto ciò che costituirà come tradizione. Il nuovo non si rinnova con operazioni di *ristrutturazione*, va senza tregua reinventato. In altre parole, occorre essere moderni, ogni volta, in modo assoluto²⁷. Tutto questo, ovviamente, si pone al di là di ogni possibile "tradizione del nuovo", secondo la celebre formula di Harold Rosenberg²⁸.

²⁶ F. Cruciani, *In theatrum oratio*, in Id., *Registi pedagoghi...*, cit., p. 228.

²⁷ Cfr. M. Froment-Meurice, *Solitudes. De Rimbaud à Heidegger*, Galilée, Paris, 1989.

²⁸ Cfr. H. Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, Milano, Feltrinelli, 1964.

Non può darsi una reale tradizione del nuovo, nemmeno quando tale tradizione viva nella sua continua negazione. Colui che sarà capace di essere davvero moderno non negherà il vecchio, ma ne estrarrà il nuovo, creando così la propria solitudine: sarà un “futurista con albero genealogico” come Pasternak diceva di Mejerchol’d. Sta qui tutto il problema della trasmissibilità e della trasmissione del seme registico (o, per dirla con Giorgio Agamben, della trasmissione della trasmissibilità), della tradizione impossibile.

Il regista, e in generale l’artista moderno preconizzato da Baudelaire, è orfano e guarda al suo tempo con occhi da orfano. Occhi aperti sulla presenza e sul presente, per distillare dalla vita “ciò che essa può contenere di poetico nella trama del quotidiano” per “estrarre l’eterno dall’effimero”²⁹. Di qui la lettura più profonda di quel pensiero della Schino - che, diversamente, sarebbe da considerarsi assai semplicistico - sul regista come artista irriducibile a una definizione pregnante: “Lentamente - scrive la studiosa - comincio a consolidarsi l’immagine dei primi registi come persone a parte, uniche, *strane*, oltre che ribelli. Se anche era difficile da capire quale fosse il *quid* della regia, infatti, era però certo che i primi anni e i primi decenni del Novecento avevano portato un cambiamento irreversibile. Ed era altrettanto certo che le persone che lo avevano causato erano tutte segnate da bizzarria ed estremismo, pugnacità, senso della rivolta, propensione a guardare il mondo, il teatro e l’uomo con occhi che andavano al di là della realtà esistente”³⁰.

La questione della “stranezza” della “bizzarria” dei registi in sé non ci dice nulla, ma diventa eloquente se fatta reagire con l’idea di artista che il modernismo asserisce: l’affermazione del

²⁹ Ch. Baudelaire, *Il pittore...*, cit., p. 288.

³⁰ M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma, Laterza, 2003, p. XIX.

nuovo che vi campeggia, infatti, non esisterebbe se al contempo non venisse tracciata dai riformatori della scena una linea netta di demarcazione, una vera e propria tavola delle negazioni, nei confronti di certi aspetti della cultura precedente. Avviene in teatro, in architettura, in letteratura, in pittura. La ribellione contro i padri è parte integrante dell'atteggiamento modernista, e non solo perché i padri rappresentano la sintesi dei valori che si vogliono scavalcare. È la stessa possibilità di ripetizione di moduli linguistici e formali che viene rifiutata. Il modernista è un "ribelle" nella misura in cui forte è in lui l'imperativo di rifare il linguaggio. Talvolta lo è suo malgrado, come Manet e Appia, spiriti tutt'altro che votati all'agone della disputa critica. Il saggio di Baudelaire viene pubblicato, l'abbiamo accennato, nel 1863, anno cruciale tanto per l'autore che per l'arte moderna: il "primo maledetto", come lo definì Verlaine vent'anni più tardi, smette definitivamente di scrivere di pittura e Manet, sconvolgendo tutti i canoni estetici dell'epoca, espone *Le déjeuner sur l'herbe* e realizza *Olympia*. Con Manet l'arte moderna trova il suo primo vero esponente, legato da una travagliata amicizia con il poeta dei *Fiori del male*, mentre il profeta di quest'arte, Baudelaire, si ritrae, malato e umiliato da un mondo che non riesce più ad afferrare.

La scelta di aver legato l'avvento della modernità artistica a un pittore come Guys appare controversa, specie se confrontata, come fa Ezio Raimondi, con lo strano silenzio che Baudelaire riserva a Manet, vero inauguratore dell'arte moderna. "Tutti gli storici della pittura hanno sempre rilevato la sproporzione così palese tra il quadro stupefacente del critico e il suo soggetto, un 'petit maître' del secondo impero. Lo stesso Focillon, più disposto di altri a concedergli generosamente un'audacia analitica e immaginativa, deve ammettere che nel *Peintre de la*

vie moderne più ancora di Guys c'è Baudelaire"³¹. La soluzione proposta da Raimondi è che ciò che viene taciuto per Manet vada cercato nei capitoli su Guys, secondo un moto straniante che porterebbe Baudelaire a scegliere ciò che è eccentrico per situarvi il centro del suo pensiero, del suo progetto sulla modernità, cosa del resto sottolineata da Roland Barthes a proposito della teatralità di Baudelaire, distribuita dappertutto fuor che nei suoi progetti di teatro³².

Era necessario sostare tanto a lungo sul *Peintre*, anche a rischio di un'apparente digressione contraria a tutte le regole di un esordio, perché è su questo sfondo che si collocano alcuni fatti fondamentali per l'avvento della regia come radicale rinnovamento del canone estetico teatrale.

Il silenzio di Baudelaire su Manet viene infatti riempito da Émile Zola³³, infaticabile difensore del pittore e dell'impressionismo in generale, da lui analizzato come strategia visuale di traduzione del principio naturalistico.

È in particolare su *Olympia* che Zola spende le sue fatiche critiche. *Olympia* non è forse il "primo quadro" dell'arte modernista, dato che il primato è in genere riservato al *Déjeuner sur l'herbe*. Esso ad ogni modo rappresenta, scrive Georges Bataille "il primo capolavoro del quale la folla ha riso solennemente"³⁴, e questo scandalo senza precedenti gli ha

³¹ E. Raimondi, Prefazione a Ch. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, cit., p. XLIII.

³² Cfr. R. Barthes, *Il teatro di Baudelaire*, in Id. *Saggi critici*, nuova edizione a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 2002, pp. 27-34.

³³ Esistono numerosi interventi dedicati da Zola a Manet. In Italia ne è stata proposta un'intelligente e ricca antologia in *Manet e altri scritti sul naturalismo nell'arte*, Roma, Donzelli, 1993.

³⁴ G. Bataille, *Manet*, Albert Skira, Genève, 1955, trad. it. a cura di A. Cartoni, Firenze, Alinea, 1995, p. 17. Marie Elbé aveva pubblicato, in "Documents" (n. 2, 1930, pp. 84-90) con il titolo *Manet et la critique de son temps*, un florilegio delle insulsaggini che erano state scritte sui suoi quadri, in

immediatamente conferito l'impatto di una rottura radicale³⁵. Sul fronte estetico, la novità introdotta dall'opera è evidenziata da Zola nel 1867: "Édouard Manet si è chiesto perché mentire, perché non dire la verità; ci ha fatto conoscere Olympia, questa figlia del nostro tempo, che incontrate sui marciapiedi, con le magre spalle strette dentro uno scialletto di lana stinta"³⁶ e prosegue affermando che Manet era riuscito in modo ammirevole a tradurre "le realtà degli oggetti e delle creature". Sempre nel 1867 Zola compone *Thérèse Raquin*, la quale verrà riadattata dall'autore stesso per la scena e allestita nel 1873 a Parigi al Théâtre de la Renaissance. Era il primo dramma coerentemente ascrivibile al naturalismo e proponeva una visione della scena radicalmente nuova già a partire dal tenore delle indicazioni sceniche. Che esista una consonanza profonda tra *Olympia* e l'autore che contribuirà alla sterzata radicale della scena teatrale è implicito già dalla qualità dei rapporti intercorsi tra Manet e Zola. Che lo fosse per i contemporanei lo ricorda André Antoine, sottolineando come, al suo apparire, *Thérèse Raquin* fosse stata letta dalla critica come uno scandalo non minore a quello provocato dalla famosa tela. In una lettera al direttore dell'"Echo de Paris" (2 giugno 1890) Antoine,

particolare sul *Dèjeneur sur l'herbe* e sull'*Olympia*.

³⁵ Anche Antoine, del resto, notava interdetto come si fosse riso della sua fontana nella *Cavalleria Rusticana*. Cfr. A. Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris, Fayard, 1921, trad. it. *I miei ricordi sul teatro libero*, Roma-Milano, Mondadori, [19..?], p. 111.

³⁶ É. Zola, *Une nouvelle manière en peinture, Édouard Manet (1867)*, citato da F. Cachin, scheda sull'*Olympia* in *Manet 1832-83*, catalogo della retrospettiva al Grand Palais, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris, 1983, p.176, trad. it. *Édouard Manet, studio biografico e critico*, in *Manet e altri...*, cit., p. 28. In origine, lo scritto comparve come piccola "monografia" per la "Revue du XIX siècle" per essere poi ripubblicato, sempre nel 1867, col titolo più impegnativo *Edouard Manet, étude biographique et critique*, Paris, ed. Dentu.

polemizzando contro il critico Alberto Wolff, ne stigmatizza il tono reazionario citando uno stralcio della recensione che egli aveva riservato al lavoro di Zola: “La mia curiosità è sdruciolata, in questi giorni, in una pozzanghera di fango e di sangue, che si chiama *Teresa Raquin*. Entusiasta d’ogni crudeltà, il signor Zola ha già pubblicato la *Confessione di Claudio*, ch’era l’idillio di uno studente e di una prostituta: *egli vede la donna come il signor Manet la dipinge, color di fango, con rosee imbellettature* [corsivo nostro]”³⁷.

Il moto di desublimazione del registro accademico innescato da Manet è irreversibile: contagia la scrittura di Zola e irrompe, per suo tramite, nella scena. Parte da qui l’avventura del modernismo, saldandosi precisamente a un movente bassomateriale e “dimesso”, non a quell’astrattismo ideale che pure avrà parte centrale nel suo orizzonte.

L’artista moderno cantato da Baudelaire, *Olympia* di Manet, *Thérèse Raquin* di Zola e poi la pratica scenica di Antoine: all’ombra di questi elementi la figura del regista compie i suoi primi passi, secondo le modalità che ci accingiamo a trattare e rispondendo all’inizio all’imperativo zolliano che “*Un’opera d’arte è un angolo della creazione visto attraverso un temperamento*”³⁸.

L’ipotesi di una possibile “nascita” della regia non vuole tanto abdicare al “feticismo delle origini”, quanto rintracciare alcune caratteristiche che impongono un radicale rinnovamento alla scena. Si tratta inoltre, lo ribadiamo - constatato che i giudizi circa il significato dell’avvento della regia convergono sulla questione della modernità - di mettere in rapporto la figura del regista con il profilo e le strategie del modernismo.

³⁷ Cit. in A. Antoine, *I miei ricordi...*, cit., p. 175.

³⁸ É. Zola, *Manet...*, cit., p. 71.

Ovviamente un tale incrocio di esperienze non vuol indicare l'origine di alcunché, non serve che a simbolizzare un riferimento e, di lontano, l'enigma apparente d'un evento.

Ciò che intendiamo dimostrare è che - al pari dell'ambito artistico e in stretta relazione con questo - in campo teatrale la modernità viene inaugurata a partire da una concettualizzazione relativa non tanto al perimetro del naturalismo, quanto nei termini di un basso materialismo e di un mutato rapporto con il reale che, assieme alle categorie che in seguito indicheremo come "astrazione" e "straniamento", si trasmette durante tutto il corso del secolo XX fino a contagiare la scena contemporanea.

Il basso materialismo, l'astrazione e lo straniamento sono evidentemente categorie assolute, utili per tentare una teorizzazione. Nella pratica scenica, esse non si trovano di fatto mai presenti allo "stato puro" ma piuttosto coesistono, si intrecciano, si scambiano. Per definirle, comunque, guarderemo a come esse si imprimono negli estremismi, ad esempio, del naturalismo di Antoine, del costruttivismo di Mejerchol'd, nella scena metafisica di Craig, tentando, in ultima analisi, di proporre una posizione di sintesi.

1.2 BASSO MATERIALISMO

Indichiamo col termine di basso materialismo una forma di approssimazione al principio del realismo, colto però nella sua consistenza materica e non psicologica (realismo della recitazione e naturalismo drammaturgico).

Ciò che vogliamo giungere a dimostrare è che, perché si possano rintracciare delle traiettorie ritornanti nei processi registici, bisogna guardare innanzitutto al *sub* e non al *sur*, al basso materialismo piuttosto che all'idealismo. L'obiezione infatti che ci pare di poter muovere nei confronti della prospettiva marottiana, non è tanto quella di aver voluto sentenziare la morte del principio registico, quanto di aver fatto poggiare la nascita della regia su un'estetica idealistica. Seguendo un tale sentiero, infatti, la regia andrebbe presto esaurendosi, poiché l'idealismo mal si adatta a una pluralità di esperienze che, invece, reputiamo fondanti per l'elaborazione registica, trovando applicazioni tutto sommato parziali oltre i casi sintomatici di Craig e Appia.

Ammettiamo, con Marotti, che la modernità della scena coincida col principio registico, ma non concordiamo con la lettura modernista che egli riserva al fenomeno. Infatti, l'interpretazione modernista della scena moderna consiste innanzitutto in un progetto ontologico: una volta liberata l'arte scenica dalle costrizioni della rappresentazione e dal "vassallaggio" nei confronti dell'autore drammatico, si tratta per Marotti di giustificare la sua esistenza come ricerca della propria essenza. Così, nell'analisi del fenomeno registico che egli conduce, pochi hanno diritto d'asilo: Stanislavskij, ad esempio, vi è compreso di traverso, per certo debito che l'autore rintraccia verso Appia e come polo dialettico nei confronti di Craig, ma rimane tutto sommato una pietra di scandalo nel

cammino della regia verso l'autonomia e la parusia della sua essenza postulato dallo studioso a partire da una posizione anti-testuale.

Come ha osservato Marco De Marinis, l'ipotesi della nascita della regia come istanza di autonomia della scena rispetto all'autore drammatico "non regge più ad una seria verifica storiografica. Le alternative che in essa compaiono come i poli estremi di una involuzione, o di un fallimento, appunto, a ben guardare coesistono nella regia teatrale fin dall'inizio, le sono entrambe, e sia pure diversamente, costitutive"³⁹. Il rapporto tra la componente testuale e la prassi registica è in effetti complesso e sfaccettato, e non si esaurisce in un sistema di esclusioni. Per questo motivo tenderemo a tenere l'aspetto testuale ai margini del nostro discorso, ritenendo che molto sia già stato detto e che, tutto sommato, insistere su questo punto conduca a un *cul de sac*. Col rischio di lambire i margini di un certo finalismo, il presente studio tenta di convocare alcune tracce costitutive del discorso registico e ritornanti in seno alla contemporaneità, la quale ribadiamo dimostra (sia sul fronte della pratica che su quello della teoresi) che, lungi dall'aver esaurito il suo compito storico, la regia rimane un principio operativo determinante della scena. Nella seconda sezione del lavoro, dedicata alla contemporaneità, insisteremo su come, contrariamente all'ipotesi marottiana, a fronte di una multiformità di declinazioni del principio registico sia invece in atto, e non da ora, il progressivo annichilimento della produzione drammatica, giustificando formule come teatro del "dopo-dramma" (Claudio Meldolesi) o teatro "post-drammatico" (Hans-Thies Lehmann).

³⁹ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 53.

Siamo dunque dell'avviso che sia più opportuno defilarsi dalla giustapposizione frontale tra scrittura drammaturgica e scrittura scenica, per privilegiare la via individuata negli scritti più recenti che Artioli ha dedicato al tema della regia,⁴⁰ in cui si prospetta quella che potremmo definire un'assolvenza dolce, in ambito ottocentesco, di quei principi strutturali che poi, nel corso del Novecento, daranno vita alla regia come fenomeno compiuto

Insistere con quello che può apparire un pregiudizio antitestuale, insomma, rischia di disorientare lo sguardo rivolto al problema della regia specie se, raccogliendo le indicazioni di quanti hanno letto nell'avvento della scrittura scenica il carattere peculiare della rivoluzione registica, vogliamo saldarne i primi passi a una serie di componenti materiche (o meglio, basso-materiali) i cui preliminari indizi si scoprono proprio all'interno di un dettato testuale. Infatti, come ha notato Lorenzo Mango, tali componenti fanno il loro ingresso in scena attraverso un disegno coerente e votato ad affermare le logiche nel naturalismo, sulla scorta delle indicazioni di poetica espresse da Zola nel suo manifesto teorico. Un compendio di tali visioni era apparso qualche anno prima della pubblicazione de *Le naturalisme au théâtre* (1881) e proprio all'interno di quella *Thérese Raquin* di cui si è accennato. Mango scrive: "Nella quarta e quinta scena del quarto atto di Teresa Raquin, scrive Zola nella didascalia, la protagonista è colta mentre pulisce un piede d'insalata. È un'indicazione semplice, se si vuole anche banale, eppure straordinariamente rivoluzionaria

⁴⁰ Cfr., in particolare, U. Artioli *Le origini della regia teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000; e *Il teatro di regia: genesi ed evoluzione, 1870-1950*, a cura di Id., Roma, Carocci, 2004.

rispetto alle abitudini di un teatro, come quello ottocentesco, che limitava la presenza dell'oggetto (quando pure c'era) al semplice contorno scenografico. Quel piede d'insalata è, per molti versi, più 'nuovo' della struttura stessa di un testo che cerca di essere spietatamente realistico ma appare ancora profondamente impregnato degli umori del *melò*. L'insalata lavata 'in pubblico', senza pudori, nello squallore di una cucina piccolo borghese è il mondo di Teresa Raquin, la radice visibile della sua tragedia. Sembra quasi che Zola intenda dare all'oggetto un peso ed un significato tutti particolari, facendone, ad un tempo, una sorta di catalizzatore dello sguardo (in quanto obbliga a 'vedere' la situazione drammatica) e un sostegno importantissimo per la recitazione (attraverso una manipolazione delle cose che garantisce della sua autenticità e naturalezza). Attribuendogli, in sostanza, un rilievo tutt'altro che marginale o puramente decorativo. La rappresentazione fedele e dettagliata della realtà passa attraverso la presenza di un mondo di cose che hanno, certo, una funzione descrittiva ma intervengono anche, in maniera decisiva, nel dare forma all'azione. *È in questa direzione che lo assumerà Antoine facendone uno dei segni distintivi della nascente idea di regia [corsivo nostro]*"⁴¹.

Non si può condannare la magrezza essenziale che il mondo delle cose assume nel naturalismo, il loro essere in definitiva portatrici di tautologie, perché una tale schiettezza è accompagnata da una miriade di qualità su cui si appoggia l'azione: il piede d'insalata non è previsto per essere esibito, ma perché Teresa sia colta nell'atto di lavarlo. L'oggetto non è così semplicemente ostentato, ma è aperto all'uso, non è congelato in uno stato generico, ma agito ai suoi stati qualificanti.

⁴¹ L. Mango, *La scrittura scenica...*, cit., pp. 229-230.

Tale utilizzo del mondo delle cose viene avvertito con chirezza da Zola, la cui capacità peculiare - come del resto quella di Manet donde la particolare confidenza artistica che li legò - sarebbe quella di “vedere tramite oggetti”⁴², e così l’oggetto, da elemento essenzialmente strumentale alla funzione decorativa, fa irruzione in modo eclatante e “basso” nella scena, si insinua al centro della rappresentazione⁴³. La “bassezza” del motivo (il

⁴² L’espressione è di Ejzenštejn. Cfr. *Cinema e letterarietà*, in Id. *Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Dostoevskij, Gogol’*, a cura di P. Montani e A. Cioni, Venezia, Marsilio, 1993, p. 356.

⁴³ La storiografia teatrale ha in genere indicato, con Antoine, il passaggio dalla “bidimensionalità” alla “tridimensionalità” dell’allestimento, passaggio reso possibile grazie all’esclusione (o comunque in genere alla drastica riduzione) delle scene dipinte e all’utilizzo della profondità del palco. Una simile analisi, però, appare controversa laddove descrive un rapporto “progressivo” nella conquista della tridimensionalità. Sappiamo bene, infatti, che in particolare il teatro simbolista francese e il Mejerchol’d dei primi anni del secolo sperimentarono al contrario un forsennamento della bidimensionalità ben successivo alla conquista della terza dimensione, schiacciando e riducendo gli interpreti a diafane *silhouettes* inghiottite dallo sfondo (la Schino, per superare l’*impasse* che ciò comporta, propone di definire gli spettacoli del primo Mejerchol’d non come un ritorno alla bidimensionalità, ma come l’istituzione di uno spazio “compresso”, cfr. M. Schino, *La nascita...*, cit, p. 21. Molto interessante, nell’analisi della Schino, risulta invece l’idea della nascita, a partire dall’utilizzo della profondità della scena, della nozione di *simultaneità*, che si impone proprio a partire dalla possibilità di far svolgere un’azione sul fondo scena e contemporaneamente una in proscenio). La “tridimensionalità” della scena è determinata da una serie di cause che non escludono, ad esempio, i motivi di segno tecnico: laddove, ancora durante la seconda metà dell’Ottocento, gli attori recitavano occupando una “striscia” ai margini del proscenio per problemi di illuminotecnica, poiché gli spettacoli erano illuminati essenzialmente dalla fila di luci della ribalta. Con la diffusione della corrente elettrica avviene un passaggio decisivo nel mondo della scena, specie a partire dal perfezionamento operato dalla lampada di Drummond che permette di orientare, selezionare, qualificare aree diversamente illuminate. Così negli anni ottanta dell’Ottocento, come ricorda Cruciani “la luce elettrica

piede d'insalata in questo caso, ma come non menzionare i veri quarti di manzo che Antoine presentò in scena nel 1888, in occasione dell'allestimento dei *Bouchers* di Icles) viene a disturbare la messa a distanza compiuta dalla rappresentazione, mina alla base il principio di finzione. Ma non si riduce a un esperimento formale: è, viceversa, un attacco. E in quanto tale viene vissuto dal pubblico che, come di fronte a *Olympia*, ride ad esempio della vera fontana introdotta da Antoine nell'allestimento della *Cavalleria rusticana*. Se *Olympia* è la negazione dell'Olimpo, *Thérèse Raquin* è un sabotaggio contro l'idealità. L'insalata è un motivo analogo a quel "color di fango" con cui Manet dipingerebbe la donna e che non a caso colpisce Antoine spingendolo a riportare nei suoi ricordi, con volontà polemica, l'opinione di Wolff; è, inoltre, un motivo riconducibile in pieno a quella *grisaille* scenica che verrà contestata al teatro naturalista. È un motivo basso: meglio, basso-materiale.

Mango sottolinea che citare il caso di Zola sia fondamentale per testimoniare come il ruolo scenico dell'oggetto rappresenti un motivo di riflessione fin dalle prime battute del teatro moderno, all'alba dell'affermarsi della regia come specifico ambito linguistico e in relazione al definirsi della scrittura scenica

rivoluziona definitivamente non solo il rapporto scena-sala ma anche il modo di esistere del palcoscenico come scena e l'uso dello spazio scenico" (cfr. F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma, Laterza, 1998, p. 105). Seguendo però il proposito che sin qui ci ha mosso, ci atterremo in questa sede a un'analisi delle componenti estetiche, ammettendo senz'altro che queste siano determinate anche da importanti innovazioni nel campo della scenotecnica sulle quali però non insisteremo oltre. La tridimensionalità appare insomma come un motivo importante ma non portante della rivoluzione estetica attuata dalla regia, motivo per cui preferiamo in questa sede guardare all'utilizzo dell'oggetto reale e alla condizione di "basso materialismo" che esso determina all'interno della scena.

come codice peculiare, endogeno, del linguaggio teatrale. In questo, la posizione dello studioso si pone in linea tanto con le analisi di Roger Planchon (cui si deve la definizione stessa di “scrittura scenica”⁴⁴) che con quelle di Giuseppe Bartolucci⁴⁵, riprese poi da Umberto Artioli.

Quest’ultimo, in particolare, ha insistito su come sia precisamente l’insediamento degli oggetti in scena, la loro materialità, la loro consistenza, a determinare dall’inizio la scrittura scenica come codice linguistico proprio del teatro di regia primonovecentesco⁴⁶.

⁴⁴ Planchon introdusse l’espressione nel 1961, in occasione di un convegno su Brecht, sostenendo: “La leçon de Brecht théoricien du théâtre, c’est d’avoir déclaré: une représentation forme à la fois une écriture dramatique et une écriture scénique; mais cette écriture scénique – il a été le premier à le dire, cela me paraît très important – a une responsabilité égale à l’écriture dramatique et, en définitive, un mouvement sur une scène, le choix d’une couleur, d’un décor, d’un costume, etc., engage une responsabilité complète. L’écriture scénique est totalement responsable, de la même façon qu’est responsable l’écriture en soi, je veux dire l’écriture d’un roman ou l’écriture d’une pièce” (in E. Copfermann, *Planchon*, Lausanne, La Cité, 1969, p. 123). Si noti come la nozione stessa di scrittura scenica sia stata elaborata da Planchon all’interno di un’analisi sul fare *registico* di Brecht, a ulteriore conferma dell’intima affinità che lega il concetto alle pratiche di messa in scena.

⁴⁵ In Italia, è stato Bartolucci a proporre per primo la nozione di scrittura scenica, dedicando al tema un volume: *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968. A partire da quel momento, il concetto rimarrà al centro del pensiero teatrale di Bartolucci, tanto da spingerlo a titolarlo ancora con “La scrittura scenica” la rivista da lui diretta tra il 1971 e il 1983.

⁴⁶ L’ipotesi di Bartolucci, ripresa e sviluppata di recente da Lorenzo Mango, è che la scrittura scenica, in quanto codice moderno, sia l’elemento linguistico che più e meglio caratterizza l’esperienza teatrale novecentesca, apparendo però con peculiarità ben distinte a seconda del periodo storico in cui viene a manifestarsi. Se infatti, nei suoi primi sviluppi, la scrittura scenica si presenta come codice all’interno del modello linguistico del teatro di regia (specie primonovecentesco), a partire dagli anni sessanta essa “si fa modello di teatro

L'uso dell'oggetto reale, sebbene non investito di un preciso assunto di poetica, non era comunque sconosciuto all'interno del teatro ottocentesco, seppure l'immissione di mobili o accessori "veri" restava tutto sommato confinata a un uso decorativo e raramente funzionale, all'interno di un universo scenico dominato da esigenze prospettiche di tipo pittorico⁴⁷.

e costruzione formale essa stessa" (L. Mango, *La scrittura scenica...*, cit., p. 47). Mango si riferisce qui alle sperimentazioni teatrali italiane e occidentali, dagli anni sessanta agli anni ottanta – la stagione battezzata come "nuovo teatro" – che negano o decostruiscono il teatro di rappresentazione e d'interpretazione testuale e compongono le loro performance direttamente con i codici della scena: l'*happening* e il teatro di strada, il teatro politico del Living come anche il teatro d'immagine, tutti propongono la scrittura scenica come modello antagonista di teatro.

⁴⁷ Franco Perrelli, nel suo *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale* (Torino, Utet, 2005) riferisce a questo proposito del caso di Montigny, direttore del Gymnase di Parigi a partire dalla metà degli anni quaranta dell'Ottocento, cui andrebbero fatte risalire alcune innovazioni tecniche che investono ad esempio l'introduzione dell'oggetto reale.

Nel 1853 infatti, secondo la testimonianza di Dumas figlio, in occasione delle prove di *Diane de Lys*, Montigny avrebbe fatto uso di un tavolo posto al centro della scena. Contrariamente alle prassi dell'epoca, che prevedevano la presenza di oggetti secondo un'estetica decorativa, Montigny avrebbe imposto in questo modo un carattere relazionale del rapporto tra l'attore e l'oggetto, impedendo inoltre agli interpreti di disporsi secondo la consuetudine frontale e avanzata in prosenio. A tale proposito Perrelli cita numerosi riscontri di testimoni che attribuiscono al tavolo, e più in generale al modo di impostare la costruzione della scena, un ruolo importante di "disturbo" delle abitudini teatrali dell'epoca. Gli interpreti infatti, disorientati dalla nuova piantazione scenica, reagiscono con imbarazzo alla presenza dell'oggetto reale che chiede di essere agito: ad esempio di fronte a una sedia che intralcia il cammino di un attore durante le prove Montigny esclama: "La disturba? Allora la prenda, ci giochi, poggi le mani sullo schienale, la faccia piroettare e la spinga un pochino lontano e passi oltre molto tranquillamente" E. Brandes, *Fremmed Skuespilkunst*, Copenaghen, Philipsen, 1881, trad. it. in F. Perrelli, cit., p. 62). Ciò starebbe a dimostrare, nell'opinione di Perrelli, che già in Montigny si riscontrano dei primi segnali circa l'attenzione da rivolgere al mondo degli

Queste stesse esigenze determinavano una recitazione tutta situata in prossimità del boccascena, poiché, come ha osservato Artioli, “la presenza costringente delle leggi prospettiche, cui sono piegati sia gli elementi bidimensionali che tridimensionali esistenti sulla scena, è in grado di conferire all’immagine scenica una sua unità visuale solo a patto che nessuno di tali elementi debordi dal suo spartito, e cioè assuma nello spazio una configurazione che contraddica ai presupposti di partenza [...] Non appena l’attore pretende infatti di conquistare alla sua recitazione un maggior spazio in profondità avvicinandosi al fondale dipinto, diventa subito perspicua la sproporzione fra i dati della sua corporeità e il materiale designato figurativamente (alberi, palazzi ecc.), col risultato di distruggere radicalmente ogni possibilità di ‘illusione’”⁴⁸.

Con l’ingresso dell’oggetto reale, insomma, l’attore comincia ad abbandonare la posizione cui era costretto dalla scena dipinta e si spazializza, passando da una posizione *davanti* allo scenario a una *dentro* la scena, e contemporaneamente il movimento, dapprima contratto in una traiettoria rigidamente frontale e avanzata verso la sala, conquista il circuito vivente della temporalità e diviene uno dei centri nevralgici della riflessione registica. Dunque lo schema fondamentalmente pittorico del

oggetti veri per far da questi germinare un comportamento scenico improntato sulla verosimiglianza e la credibilità gestuale. Nonostante l’esempio “archeologico”, tuttavia, Perrelli concorda poi sostanzialmente con l’indirizzo teorico che vede in Antoine la prima espressione di una coscienza scenica orientata verso un registro registico, e cita esempi più remoti nel tempo, come quello di Montigny appunto, essenzialmente per tentare di stabilire un percorso filogenetico di alcune novità importanti in cui si intarvedono, in nuce, quei fondamenti della regia teatrale pienamente operanti, però, solo in seguito.

⁴⁸ U. Artioli, *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo*, vol I *Dai Meininger a Craig*, Firenze, G. C. Sansoni, 1972, p. 50.

teatro pre-naturalista entra in crisi, come ha mostrato Artioli, ancor prima dei colpi che gli vengono inferti da Antoine, nel momento in cui l'oggetto vero, con la sua tridimensionalità, resiste alla concertazione con lo sfondo. In altre parole, viene meno la possibilità di una sutura tra tecniche illusionistiche e "materialità" dell'oggetto. La novità introdotta da Antoine è il diverso e più coerente statuto assegnato all'oggetto, che non si manifesta più celebrativamente o disordinatamente, come scrive Bartolucci "in uno spazio scenico di cui gli attori non tenevano conto, se non per imporre se stessi, e nel quale qualsiasi costruzione era dettata da una sua non materialità dovendo gli oggetti soprattutto alludere oppure essere fastosamente rappresentativi"⁴⁹.

E prosegue: "E così c'è voluta l'operazione di materialità compiuta e prospettata dal naturalismo perché questi oggetti si proponessero come elementi costitutivi dalla rappresentazione sia per se stessi che come insieme scenografico, ed è per mezzo della loro 'fisicità' che gli interpreti hanno cominciato a muoversi con la precisa convinzione e necessità di dover fare i conti con loro"⁵⁰. L'oggetto dunque non vive di vita propria, ma in funzione dello scopo a cui l'uomo lo piegherà, e sulla scena il suo valore è sospeso nell'intervallo tra l'attimo in cui vi è stato deposto e quello in cui verrà infine utilizzato. Inoltre, Antoine può radicalizzare il discorso sull'oggetto perché, oltre a reputarlo un "appoggio" e un naturale correlativo dell'azione scenica, questo prende a determinare tutta una serie di valori direttamente riferibili all'idea zoliana del *milieu*, dell'ambiente che determina la conformazione del personaggio. L'attenzione del regista francese dunque non si esaurisce nel forsennamento

⁴⁹ G. Bartolucci, *Teatro-corpo, teatro-immagine: per una materialità della scrittura scenica*, Padova, Marsilio, 1970, p. 68.

⁵⁰ *Ibidem*.

filologico del dettaglio, ma insiste sullo spartito morfologico della scena come a un supporto ideale per una identificazione piena dell'attore con il personaggio da incarnare. Pur senza negare che il naturalismo tenda sovente ad asservire il teatro alle leggi del calco mimetico, schiacciando l'espressione al rango di un piatto ricadimento nel fenomenico, converrà ammettere, con Denis Bablet, che "l'influenza del naturalismo sarà determinante nel campo del materiale scenico. Né Stanislavskij né Antoine hanno completamente rinunciato alla tela dipinta, e hanno spesso abusato degli accessori. Ma hanno condannato il *trompe-l'œil* e il sovraccarico decorativo. Il ritorno al materiale reale, all'oggetto vero, al volume, al rilievo, apre alla messa in scena nuove possibilità. La tela dipinta illusionista deve essere rigettata. L'oggetto è ricco di uno strano potere evocativo. Anche chi prende in contropiede il descrittivismo naturalista ne è consapevole. Il naturalismo, proprio grazie ai propri fallimenti, orienta le ricerche a venire"⁵¹.

È con la scoperta del coefficiente materico, della densità dell'oggetto, che il teatro inaugura la sua stagione moderna, destinata poi a scandagliare i fondali profondi della psicologia grazie al lavoro di Stanislavskij. Ma è a partire da Antoine che si impone la scena-oggetto, la scena come materialità, la scena restituita al contatto con l'uomo, e in questo senso reputiamo che il regista francese, grazie all'appoggio teorico fornito da Zola, abbia veramente sconvolto il campo del teatro, al di là di quanto poteva fare il naturalismo.

La quotidianità minuta che assedia la scena del teatro antoiniano rendendola brulicante d'oggetti afferma una banalità della massima importanza. Essa vuole rimandare all'esistenza

⁵¹ D. Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*, Paris, CNRS, 1975, p. 137.

come la viviamo, nella sua spontaneità, perché nel momento in cui essa è vissuta si sottrae a ogni organizzazione del pensiero. Ecco perché anche nella scena čechoviana di Stanislavskij si può affermare la profondità del superficiale, il carattere essenziale del dettaglio rumoristico, la precisione determinante dell'oggetto dimesso. In essa si impone una bassezza cruciale perché dotata di due bordi: quello sordido e stagnante e quello inesauribile, perché capace di selezionare e rendere sensibile la corrente stessa della vita, il movimento stesso dell'uomo.

È la banalità che ci permette di vedere "quanto siamo grandi e poetici con le nostre cravatte e le nostre scarpe di vernice". Potremmo al limite dire che l'estetico, come Kleist lo definisce, è l'arcano del materialismo. Cioè la sua verità rimossa, la sua ridicola conclusione: quel che ha di più basso.

La definizione "basso materialismo" ha ai nostri occhi il vantaggio che dialetticamente essa si riferisce, da un lato, a una qualità dell'oggetto, a una sua abietta e cogente apparenza esterna e, dall'altro, all'esistenza dell'oggetto in un determinato mondo sociale, a partire dal quale viene edificata la "verità" della scena e, in sua funzione, la "verità" della recitazione.

Prima di scendere in esercizio retorico e ansia archeologica, infatti, la volontà di popolare la scena di oggetti ha come esito determinante quello di installarvi al centro l'uomo, trionfalmente circondato dalla sostanza, dalle abitudini della vita quotidiana. Ecco dunque l'uomo al vertice della scena, destinato ad appropriarsi progressivamente della materia tangibile che la abita. Ed è un uomo pluralizzato, non più la monade centralistica del grande attore ma l'umanità brulicante della compagnia, ricettacolo in scala ridotta del corpo plurale della folla di cui parleremo.

L'oggetto non si dà dunque, lo ripetamo, se non in funzione dell'uomo e dell'utilizzo cui esso lo piega, e la potenza

rivoluzionaria del suo impiego si annichilisce quando diviene servile a uno spartito calligrafico, all'ipertrofia del motivo analitico riservato dal regista alla componente testuale.

Bartolucci, a questo proposito, commenta: "E certo non è il caso di riproporre qualsiasi nostalgia di naturalismo, come ebbe a sottolineare Dort [...] parlando in difesa di Antoine, perché sappiamo bene che tutta la drammaturgia che seguì da esso, tutta la ricerca che venne poi, è stata una continua, pressante e coerente lotta al verosimile e all'imitativo; quanto di far risaltare la natura essenzialmente positiva della funzione materialistica degli oggetti all'interno dell'operazione naturalistica, e il progressivo disperdersi di questa materialità a favore di una recrudescenza estetizzante della parola, o di una disorganizzazione allusiva e simbolica dello spazio, o di una spiritualità interpretativa in sede riduttiva moraleggiante, come parecchie progettazioni di scrittura scenica di questo mezzo secolo stanno a dimostrare"⁵².

L'oggetto, allora, nel quadro dei legami che lo mettono in relazione allo spazio, all'attore, al testo stesso, diviene un termine di riferimento irrinunciabile per cogliere la qualità linguistica della scena, il suo farsi forma e segno di scrittura: "il senso di osservazione e lo spessore del mondo – scrive Bartolucci – sono concretamente visibili e tattilmente proponibili sul palcoscenico proprio attraverso gli oggetti, la loro esistenza, la loro posizione e conformazione, il loro significato rispetto ai personaggi, allo spazio loro e degli altri"⁵³. Addirittura, arriva a sostenere Bartolucci, è possibile ipotizzare una strategia di lettura dello spettacolo che si affidi principalmente al ruolo che vi riveste l'oggetto, leggendone il suo potenziale espressivo secondo una triplice articolazione:

⁵² G. Bartolucci, *Teatro-corpo, teatro-immagine ...*, cit., p. 68.

⁵³ Ivi, p.107.

“insediamento dell’oggetto, descrizione del suo uso, salto qualitativo della sua presenza in rapporto alla presenza dell’uomo”⁵⁴. L’oggetto quindi appare, in tale prospettiva, come componente essenziale della scrittura scenica ed elemento determinante anche della recitazione. Non più solo accompagnamento dell’azione, ma strumento che concorre a definire la configurazione sia sul piano scenico che su quello drammatico.

La realtà dell’oggetto pare garantire quel principio di verità che il naturalismo afferma di servire: per questo motivo il seme fertile del suo ingresso in scena si essicca ben presto nella ricerca forsennata del dettaglio, nella ricostruzione filologica degli ambienti. Ma l’oggetto reale, specie nel suo versante basso-materiale e dimesso, quotidiano, sarà un elemento fondamentale all’interno della sperimentazione scenica. La sua figura riemerge, come trascinata da un fiume carsico, nella trama di poetiche disparate: dal teatro di Kantor alla scrittura di Beckett, fino ad imporsi nella scena contemporanea come volano dell’*irruzione del reale*.

E il risultato estremo, quello che in questa sede maggiormente ci preme indicare, è che l’attenzione per l’oggetto “vero” impone allo sguardo dei primi registi quello che resterà per molti di loro la questione centrale, e cioè che l’inserimento di elementi reali, la convenzione della *quarta parete*, l’uso naturalistico delle luci e dei suoni, rimarrebbero elementi puramente esteriori se, come ha notato Artioli, “non ci si sforzasse in pari tempo di risolvere il problema della presenza sul palcoscenico di un’entità vivente, costretta a recitare ‘vero’ in una situazione psicologico-emotiva del tutto contraddicente a tali presupposti”. Se l’oggetto cambia profondamente di statuto, lo stesso accade anche per il soggetto: e cioè l’oggetto vero

⁵⁴ Ivi, p.109.

innesca sulla scena una reazione a catena che investe l'emozione, l'azione, la presenza, per giungere, in una parola, alla recitazione portatrice di verità. Vedremo che, sulla scena contemporanea, questa stessa vocazione al vero conduce alla paralisi di qualsiasi forma di traslazione del segno rappresentativo, scartando di fatto anche quella vocazione all'espressione che aveva caratterizzato i primi passi del pensiero registico e venendo a configurarsi, nei casi più interessanti, come volontà di presentare l'attore in quanto pura presenza o, secondo il nostro punto di vista, di presentare l'uomo come *ready made* (ossia di presentare l'uomo in scena, al pari dell'oggetto, in quanto tautologia. Non più dunque l'attore, come vuole Meldolesi, come *uomo simile all'uomo*, ma piuttosto un uomo che segue l'andamento steiniano del *Rose is a rose is a rose is a rose...* ma avremo modo di approfondire questo aspetto nella zona dedicata alla contemporaneità).

1.3 STRANIAMENTO

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.
E. Montale

Lo straniamento, teorizzato all'interno del Formalismo russo in specie da Victor Šklovskij, consiste nel pensare le cose *al di fuori* di se stesse, sottoponendole a una sorta di *spostamento*. "L'oggetto passa accanto a noi come imballato, - scrive Šklovskij - sappiamo che cosa è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. Per influsso di tale percezione, l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione [...]. Ed ecco che per restituire il senso della vita, per 'sentire' gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come 'visione' e non come 'riconoscimento'; procedimento dell'arte è il procedimento dello 'straniamento' degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta le difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; *l'arte è una maniera di 'sentire' il divenire dell'oggetto, mentre il 'già compiuto' non ha importanza nell'arte*"⁵⁵.

⁵⁵ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, (1968) 2003, pp. 81-82.

Lo straniamento si dà attraverso l'idea di una sorta di *antipolo* esterno alle cose che, al modo di un magnete, inverte la loro identità portandole al di là dei loro margini, in uno spazio che ne modifica in profondità i caratteri, facendole apparire come se le si vedesse per la prima volta. Gertrude Stein aveva riferito una pratica di questo genere a Picasso, sostenendo che, prima di lui, nessuno aveva “mai provato a rappresentare le cose vedute non come si sa che sono, ma come sono quando uno le vede senza ricordare di averle guardate”⁵⁶. Si tratta di una pratica eminentemente *dislocativa*, capace di creare una distanza tra le cose e il pensiero su di esse, un *allontanamento* che ne rinnova integralmente la presenza all'immaginazione e alla riflessione. Questa modalità dà luogo alla *traslazione*, ovvero allo slittamento tra la cosa come *realtà fisica* e la cosa come *idea* della cosa stessa. Lo straniamento innesta la regia teatrale direttamente nel cuore del modernismo artistico, che in esso riconosce la strategia operativa privilegiata per contrastare il peso letale dell'abitudine: ciò che renderebbe interessante un confronto attraverso le diverse forme del suo manifestarsi in sede letteraria⁵⁷, cinematografica o all'interno delle arti visive. Le prime analisi relative allo straniamento scenico sono imputabili ad Appia, quando afferma: “In arte, il *trompe-l'œil*, l'inganno, non ha valore; l'illusione prodotta dall'opera d'arte non è d'ingannarci sulla natura dei sentimenti o degli oggetti di fronte alla realtà, ma al contrario di trascinarci talmente in una visione estranea che essa ci sembri la nostra. Per questo un certo grado di cultura ci è indispensabile; altrimenti il nostro

⁵⁶ G. Stein, *Picasso*, Milano, Adelphi, 1998, p. 25.

⁵⁷ Cfr. a tale proposito, la centralità che lo straniamento assume nell'analisi del modernismo letterario proposta da J. M. Rabaté, *Una lingua straniata. Gli stili del modernismo*, in *Il Romanzo*, a cura di F. Moretti, Vol. I, *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 750-73.

bisogno di illusione si svia e il fine dell'arte diviene per noi l'apparenza grossolana della realtà"⁵⁸. Una "vision étrangère", straniera o meglio, come propone Artioli, *straniata*, capace di disarcionare lo spettatore dalle consuete abitudini percettive e tale che, come afferma lo studioso, "sembra possibile [nel pensiero di Appia] isolare quella categoria presiedente all'operare artistico quale nozione di 'straniamento', che circa vent'anni dopo costituirà uno dei punti di riferimento essenziali del formalismo russo"⁵⁹.

Nello straniamento è come se si concatenassero tre operazioni: un certo trattamento dell'oggetto reale, il risultato di questo trattamento, che tende a costruire all'interno del dato reale una sorta di dato originale, e l'effetto, che consiste nel travolgere l'illusionismo mimetico, farlo fuggire, sospingerlo verso il suo Fuori.

In questo senso lo straniamento è riferibile anche a talune pratiche craighiane, come non ha mancato di sottolineare Marotti, laddove per l'artista inglese lo spazio scenico non appare come "spazio nel quale si vede, ma *spazio visto*, che ingloba lo sguardo da cui è determinato". In questo senso la *Übermarionette* e la sostituzione del volto dell'attore con la maschera rappresentano altrettanti indizi per una concezione in cui la figura umana non rappresenta più "la superficie su cui si esprimono gli stati d'animo, essa deve *rappresentarli*, è già il risultato di una visione, un *tertium quid* rispetto all'attore e al personaggio, implica – da parte dello spettatore - uno sguardo che veda 'non con gli occhi ma attraverso gli occhi'"⁶⁰. Da ciò

⁵⁸ A. Appia, *La musica e la messa in scena*, in Id., *Attore, musica e scena* a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 58.

⁵⁹ U. Artioli, *Teorie della scena...*, cit., p. 268.

⁶⁰ F. Marotti, Introduzione a E. Gordon Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971.

Marotti deriva una linea di forte continuità nelle posizioni teoriche tanto dello “straniamento” biomeccanico che di quello dell’attore epico⁶¹.

A proposito di quest’ultimo, Brecht così teorizza il *V-Effekt*⁶²: “L’effetto di straniamento consiste nel fatto che l’oggetto che bisogna far diventare cosciente, al quale bisogna rivolgere attenzione, si trasforma da quella cosa solita, a noi conosciuta che sta davanti ai nostri occhi, in una particolare, che davanti agli occhi ci piomba inattesa”⁶³. Quando Brecht scrive che “dietro un fatto se ne cela un altro”⁶⁴, non intende affermare una teleologia a ritroso, che stabilisca la causa prima, ipotizzando così di ripercorrere la linea del tempo. “L’effetto di straniamento consiste nel portare a comprensione una cosa usuale, nota, sempre sott’occhio, richiamando l’attenzione su di essa in modo da farla apparire speciale, sorprendente,

⁶¹ Suffragate storicamente, come indica lo studioso, dal lavoro che Mejerchol’d condusse come traduttore dei testi di Craig, e dai colloqui sulla problematica dell’attore che Craig ebbe con Brecht subito dopo la messinscena della *Dreigroschenoper* e che furono successivamente ripresi a Mosca nel 1935 (cfr. *ivi*, p. XIV).

⁶² Il *Verfremdungseffekt*, traducibile come effetto di straniamento (è questa la versione più nota) ma anche come alienazione o distanziamento.

⁶³ B. Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962, P. 111. Nel 1936, quando Brecht teorizza l’effetto di straniamento a teatro (o perlomeno ne divulga l’utilizzo), lo fa nel famoso articolo *Effetti di straniamento nell’arte scenica cinese* (*ivi*, pp. 72-83), dopo aver assistito a Mosca, nel 1935, a una performance dell’attore Mei Lan-fang. All’epoca Brecht risiedeva a Mosca, come rifugiato politico, e con grande probabilità era venuto a conoscenza delle proposte di Šklovskij (pubblicate nel 1917 nel suo *Una teoria della prosa*) circa lo straniamento attraverso il tramite fornito dallo scrittore Sergej Tret’jakov (sui rapporti tra lo straniamento di Šklovskij e quello di Brecht cfr. almeno F. Kessler, *Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus*, “Montage / AV” n. 5, vol. 2, 1996, pp. 51-65).

⁶⁴ B. Brecht, *Il filosofo a teatro*, in *Id.*, *Scritti teatrali*, 3 voll, Torino, Einaudi, 1975, vol. I, p. 142.

inattesa”⁶⁵, la cosa nota va vista allora di scorcio, va dimenticata per poterla riconoscere in altre sembianze.

L’oggetto e poi l’attore, per l’artista tedesco, devono essere traversati da codici antagonisti che *ridistribuiscono* il senso (e Barthes ha avvertito spesso come la redistribuzione si compia sempre di *taglio*) aprendo in esso una faglia. È tra il bordo doppio di questa faglia che si gioca lo straniamento, l’attimo in cui appare, nel profilo familiare del consueto, l’intermittenza di una scoperta che rinnova integralmente l’oggetto e con esso lo sguardo dello spettatore. Lo straniamento allontana le cose per renderle sensibili e insieme ignote, grazie alla distanza aperta tra i due bordi della faglia che diviene lo spazio stesso di apparizione dell’oggetto.

In questo senso appare sintomatica l’apostrofe con cui si apre *L’eccezione e la regola*, rivolta al pubblico dagli attori:

“Trovatelo strano, anche se consueto,
inspiegabile, pur se quotidiano,
indecifrabile, pur se è regola.
Anche il minimo atto, in apparenza semplice,
osservatelo con diffidenza! Investigate se
specialmente l’usuale sia necessario.
E – vi preghiamo – quello che succede ogni giorno
Non trovatelo naturale.
Di nulla sia detto: è naturale
In questo tempo di anarchia e di sangue,
di ordinato disordine, di meditato arbitrio,
di umanità disumanata,
così che nulla valga
come cosa immutabile.”⁶⁶

⁶⁵ Ivi, *Breve descrizione di una nuova tecnica della recitazione che produce l’effetto di straniamento*, p. 187.

L'arte scenica così si incarica di indicare l'alone del dissimile che si stacca dalle cose, di scovare l'insolito sotto il familiare, offrendo allo spettatore una via praticabile per sottrarsi alla seduzione del "naturale" e per rinnovare la propria visione attraverso un presupposto critico.

Lo straniamento sottrae l'oggetto agli automatismi della percezione e lo riscopre con occhi nuovi: esso presuppone l'esistenza di una realtà effettuale che però non concepisce più come unitaria e compiuta, bensì come qualcosa di frantumato⁶⁷.

⁶⁶ B. Brecht, *L'eccezione e la regola*, in Id., *Teatro*, a cura di E. Castellani, Torino, Einaudi, 1965.

⁶⁷ In tal senso lo straniamento è essenzialmente il risultato di un montaggio, cosa per cui si è spesso, e a ragione, insistito sul debito contratto da Brecht nei confronti di Ejzenštejn: Cfr. C. Meldolesi – L. Olivi, *Brecht regista...*, cit., pp. 51-55. Al di là del montaggio, esiste inoltre una particolare declinazione dello straniamento postulata dal regista russo a proposito della risposta del pubblico. Sebbene non sia questo il luogo adatto a uno sviluppo ulteriore dell'argomento, basti ricordare a questo proposito che lo straniamento postulato da Ejzenštejn in sede cinematografica determina l'uscita dell'uomo dal suo stato abituale, e dunque viene identificato nei termini di un'estasi: "ex-stasis – scrive il regista russo - equivale letteralmente al nostro 'essere fuori di sé', o 'uscire dallo stato abituale'" (S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1988, p. 8) e in quanto tale vuole investire principalmente lo spettatore, essere una trasformazione delle emozioni dello spettatore: essere, dunque uno straniamento del pubblico. In questo senso lo straniamento ejzenštejniano è imprescindibile dall'effetto prodotto dal pathos e dunque, a una lettura superficiale, profondamente diverso dalla pretesa brechtiana di allontanare quanto più possibile lo spettacolo dallo spettatore. Leonid Kozlov ha insistito al contrario, e a nostro avviso a ragione, sui termini di prossimità che avvicinano lo straniamento brechtiano alla teoria del pathos del regista russo, scrivendo tra l'altro: "Evidentemente bisogna esaminare il pathos ejzenštejniano e lo straniamento brechtiano come due possibilità di espressione artistica sostanzialmente legate tra loro e dialetticamente correlate, in grado non solo di opporsi, ma di creare un'intersezione; sono delle 'ipostasi' di un unico principio estetico strutturale

Perciò, dunque, la scomposizione dell'oggetto permette di ricomporre la dinamica del reale, ricostruita in base a una logica diversa da quella quotidiana, e cioè in base a una legge analogica, al processo associativo, al simbolo e alla metafora. Non è una variazione del reale a seconda dell'arbitrio del soggetto, ma la condizione in cui appare al soggetto la realtà di una variazione. Il punto di vista del regista vuole qui svelare il segreto delle cose, farsi punto di messa a fuoco, capacità di decrittografare il fenomeno.

L'effetto di straniamento si rispecchia nella teoresi del teatro epico che, per Brecht, è il teatro moderno *tout court*, inaugurato a fine Ottocento con l'avvio del progresso scientifico e oggetto della poetica naturalistica che ha portato "nelle sfere artistiche la penetrazione della scienza"⁶⁸. Il teatro epico ha assunto le

nato nell'esperienza dell' 'avanguardia rivoluzionaria' degli anni Venti e sviluppatosi negli anni successivi"⁶⁷ (L. Kozlov, *La processione nella cattedrale, il pathos e lo straniamento (Ejzenštejn e Brecht)*, in *Sergej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di P. Montani, Venezia, La Biennale di Venezia; Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1991, p. 125). Tale "principio estetico strutturale", che Kozlov non nomina, è a nostro avviso appunto quello dello straniamento, da intendersi però secondo un'accezione più vasta e inclusiva e non corrispondente in via esclusiva alla teorizzazione brechtiana, la quale è piuttosto da leggere come una delle declinazioni possibili del principio. Del resto, che esista un fronte di sostanziale continuità tra lo straniamento di Ejzenštejn e quello di Brecht lo ha rilevato Roland Barthes⁶⁷ affermando che, nel caso del regista russo, l'attore deve presentare un valore ideale "staccando" la produzione da questo valore, rendendola sensibile e intellettualmente visibile, tramite l'eccesso stesso delle sue versioni: l'espressione indicherebbe dunque un'idea – ciò per cui è eccessiva – non una natura. Parimenti, in Brecht l'attore "deve mostrare di non essere asservito allo spettatore (impegolato nella 'realtà', nell' 'umanità'), ma di condurre il senso verso la sua idealità" (R. Barthes, *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, (1985) 2001, p. 94).

⁶⁸ B. Brecht, *Conversazioni a Radio Colonia*, in Id. *Scritti teatrali*, cit., vol. I, p. 70.

posizioni del naturalismo per dissodare il “carattere processuale delle cose”⁶⁹, lì dove il naturalismo era stato capace semplicemente di rispecchiarle. Tale processualità non va confusa con la consequenzialità; il “carattere processuale delle cose” non consiste nella successione degli accadimenti, ma nel modo in cui questi si manifestano e si corrispondono. Se, come vedremo più approfonditamente in seguito, il mondo della scena si configura sovente nel movente astratto come *visto dal punto di vista del protagonista*, lo straniamento di Brecht propone di vedere le cose “in sé e per sé”, in rilievo rispetto al loro possibile contesto e per come appaiono a un occhio critico: il compito del teatro è manifestarle, sebbene il gesto del teatro non sia epifania, ma esibizione del mondo.

Lo straniamento in questo modo materializza un carattere del divenire, in cui il corpo della scena è sempre soggetto a movimenti di sostituzione, di riposizionamento, di oscillazione fra cose e identità possibili com'è nella scena di Mejerchol'd, in cui centrale appare la logica dello straniamento in tutte le tappe del suo percorso artistico (ben prima, cioè, della nascita nel '22 della biomeccanica). Definita inizialmente come “denudamento” (*obnaženie*) del rapporto attore-personaggio, tale da esibire la distanza estetica tra interprete ed eroe, la logica dello straniamento (*pereključenie*) trova la sua formalizzazione definitiva negli anni venti, quando il Dottor Dappertutto invita l'attore a lanciare al pubblico indicazioni che rivelino il suo atteggiamento verso il personaggio e verso la scena intesa come tribuna. Nello straniamento la rappresentazione non è mai negata: cioè data e poi smentita; essa è sempre *divisa*, alla maniera del disco selenico, le cui due facce antagoniste convivono in un gioco di successive

⁶⁹ B. Brecht, *Diario di lavoro*, a cura di W. Hecht, Torino, Einaudi, 1976, p. 244.

modulazioni. Per quanto riguarda l'assetto posturale dell'interprete, poi, Mejerchol'd ricorre a una forma particolare di straniamento, il *rakurs*, ovvero una "variazione visiva della forma di un oggetto posto in una posizione insolita per lo spettatore, per lo più in piano orizzontale"⁷⁰. La combinazione dei vari *rakursy* definisce l'efficacia mimica di un interprete ("la mimica – afferma Mejerchol'd - è nel corpo e non nella smorfia del viso"⁷¹).

Specie per quanto riguarda i postulati della recitazione, sia in Mejerchol'd che in Brecht, lo straniamento opera per mezzo dei meccanismi propri del lavoro onirico così come viene descritto da Freud: cioè per *condensazione* e *spostamento*. L'identità dell'attore e quella del personaggio rappresentano cioè i due coefficienti di un'equazione espressiva da cui emerge una sorta di "figura doppia", risultante dalla condensazione di ciò che le due polarità hanno in comune e da uno spostamento, dal piano dell'impersonificazione o fusione col personaggio a quello della critica.

In questo senso la pratica straniante non può dirsi estranea neanche all'orizzonte dell'ultimo Stanislavskij, come ebbe ad ammettere lo stesso Brecht: Meldolesi ricorda infatti come, assistendo nel 1955 a *Cuore Ardente* di Ostrovskij messo in scena dal Teatro d'Arte, il regista tedesco "si disse stupefatto del grado di straniamento della rappresentazione", una paragonabilità di Stanislavskij rispetto al suo personale

⁷⁰ *Lezioni di Mejerchol'd dagli appunti di S. M. Ejzenštejn, GVYRM e GVYTM, 1921-1922*, in V. E. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*. Testi raccolti e presentati da N. Pesočinskij, a cura di F. Malcovati, Milano, Ubulibri, (1993) 2002, p. 73.

⁷¹ Ivi, p. 72.

orientamento tale da essere degna, propone Meldolesi “di un racconto di Hofmannsthal”⁷².

Lo straniamento, in ultima analisi, è una delle componenti che fanno grande il modernismo teatrale: non tanto per le applicazioni che esso offre, ma per l’immagine che presenta di una realtà ancora integralmente conoscibile, in cui le soluzioni sono all’ordine del giorno. Non sarebbe esistito un simile motivo estetico senza le concomitanti pretese di fare della scena il ricettacolo di una verità, e del mondo un elemento trasformabile per mezzo di un intervento artistico concreto.

⁷² C. Meldolesi – L. Oliva, *Brecht regista...*, cit. p. 119.

1.4 ASTRAZIONE

La terza *mossa concettuale* si riconosce nell'*astrazione*. Essa è un processo attraverso il quale tramite opportune *tecniche interpretative* si eliminano tutti gli elementi occasionali che circondano le cose e le contestualizzano per pervenire alla *forma estrema* delle cose stesse, alla loro sostanza specifica, alla loro essenza. L'astrazione comporta la capacità dell'artista di cogliere l'universale, laddove l'astratto appare come riduzione della multiforme verità accidentale dei concreti, come invarianza di determinati tratti caratterizzati il concreto.

Il processo *astrattivo* mira a pervenire all'idea assoluta: l'astrazione non si pone in conflitto con la realtà – questa sarebbe una semplificazione eccessiva – ma pone accanto a questa un suo *simulacro metaforico* rispetto al quale la realtà sviluppa una qualche forma di ambivalente competizione. Per più di un verso infatti l'astrazione rappresenta un *perfezionamento* della realtà, che vi assume una nitidezza altrimenti irraggiungibile; essa è ricapitolazione, nel pensiero, dei tratti ontologicamente caratterizzanti delle cose.

L'astrazione è un connotato essenziale della scena moderna ed è intimamente legata all'avvento stesso della regia. Non concordiamo però con Marotti quando indica nella sola astrazione l'istanza natale del processo registico, che viene così ad essere collocato nel solco lungo dell'estetica idealista di marca hegeliana. Scrive infatti lo studioso: “Il rapporto fondamentale fra scena e arte figurativa è [...] quello che si determina tramite la riflessione filosofica sul problema dell'arte, è cioè il rapporto instaurato dall'estetica idealistica quando essa identifica con Shelling il vero con l'idea e assegna come scopo dell'arte il manifestare la verità sotto la forma della rappresentazione sensibile, e, traendo poi da tali premesse le

conseguenze più radicali con Hegel, giunge a chiarire che né la naturalezza obiettiva è la regola, né la pura imitazione è lo scopo dell'arte. Lo scopo dell'arte è quindi l'espressione dell'ideale. [...] questo aver posto le premesse dell'arte non-imitativa, è già di per sé un contributo fondamentale al sorgere della regia: poiché la formazione del principio registico, che è il cardine della nuova estetica teatrale, per sua essenza è intimamente connessa e conseguente alla tendenza astratta, alla scena non-imitativa⁷³.

La ristrutturazione del teatro si configura *anche* come distillazione (secondo un processo astrattivo, "trarre da") dal fisico dello spirituale o, se si preferisce, dall'ideale, ma tale via non è a nostro avviso esclusiva e va collocata accanto a quelle tendenze che insistono, al contrario, su un connotato basso-materiale e straniante o sul cortocircuito dei motivi estetici⁷⁴.

Così come, negli altri campi dell'esercizio artistico, è limitativo scorgere una via "progressiva" all'interno della quale i vari movimenti appaiono come susseguentisi in un ideale sviluppo (la Storia come processo orientato appare ormai un presupposto impraticabile), crediamo opportuno insistere sulla polisemia di motivi centrifughi che rendono impossibile la fissazione del principio estetico in una monade definitiva. Ci pare infatti utile scorgere i connotati minimi di alcune tendenze estetiche - che qui abbiamo voluto ridurre a una triade - per rintracciarne il

⁷³ F. Marotti, *Amleto...*, cit., p. 25.

⁷⁴ Ad esempio Costantin Guys, il pittore della vita moderna, è celebrato per qualcosa che scavalca la sua capacità di presa della vita attraverso il suo fronte "bozzettistico". Baudelaire dimostra infatti che i suoi quadri hanno una "fecondità morale" che rivela la verità delle cose al di là dell'apparenza; la sua aspirazione sarebbe quella di mostrare l'ideale che sottostà alla particolare scena di vita pubblica o privata, e in questo senso si apparenterebbe essenzialmente a un motivo astrattivo sebbene a partire da un'inclinazione essenzialmente basso-materiale.

profilo nelle singolari poetiche registiche, con lo scopo di ribadire come i vari motivi siano intrecciati e fluidi, oltre che concorrenti nella più ampia definizione di modernismo.

Per quanto riguarda il registro astrattivo, i maggiori esempi in campo registico vengono forniti da Craig e Appia, ma tracce significative si riscontrano anche nel pensiero di Mejerchol'd, Stanislavskij e Ejzenštejn, solo per attenerci al ristretto novero di registi qui presi in considerazione.

Artioli arriva a sostenere – in maniera per altro assai convincente - che l'astrazione rappresenterebbe un connotato della scena teatrale *prima* che di quella pittorica, laddove l'imprimitura sarebbe stata condotta da Craig e subito dopo da Kandinskij⁷⁵. Ferma restando infatti la precedenza cronologica

⁷⁵ A suffragare la disamina condotta da Artioli circa la prossimità teorica che legherebbe Craig a Kandinskij, lo studioso cita i seguenti due passaggi, in cui riscontra, secondo le sue parole, un'"analogia stupefacente" tra l'enucleazione tentata da Craig dei protoelementi "del Movimento, dunque una grammatica del teatro del futuro implicatrice di quei temi dell'isomorfismo figurale tra compositività artistica e compositività naturale, dell'opera come organismo vivente, che rappresentano alcuni dei nodi teorici fondamentali del pittore russo" (U. Artioli, *Teorie della scena...*, cit., p. 319). Procedo dunque, Artioli, con una citazione tratta da Craig: "Sono guidato, nel costruire il mio [strumento], solo dalle idee primigenie e più semplici che riesco a distinguere nel movimento. Le sottigliezze e le bellezze complicate, contenute nel movimento quale si trova nella Natura, io non le considero; penso che non potrò mai sperare di avvicinarmi a esse. Pure, questo non mi distoglie dal cercare di accostarmi ad alcuni movimenti più piani, più nudi, più semplici; voglio dire quelli che a me sembrano i più semplici, quelli che io posso capire. Dopo averli messi in atto, ritengo che potrò passare ad altri simili, ma sono perfettamente conscio che essi implicheranno solo i ritmi più semplici; i grandi movimenti non possono ancora essere catturati, no, no, per migliaia di anni. Ma quando questo accadrà, porterà un gran bene, perché saremo più vicini all'equilibrio di quanto non lo siamo mai stati prima" (E. Gordon Craig, *Il mio teatro*, cit., p. 30). Artioli propone dunque di paragonare questo passo con quello in cui Kandinskij giustifica l'assunzione della costruzione geometrica esatta in quanto ricerca dei protoelementi: "Questa aspirazione si

del riformatore inglese (il quale formalizzerà definitivamente il suo pensiero sul “teatro astratto” tra il 1904 e il 1908), questi è paragonabile a Kandinskij in particolare per l’intuizione, all’interno di una dimensione spirituale e idealistica dell’arte, che esista la possibilità di sanare la dicotomia tra principio organico e forma geometrica attraverso una composizione astratta i cui elementi formali vengano strutturati come ritmi dell’energetico e del vitale, come scansione del dinamismo animale e cosmico⁷⁶.

Il teatro di Craig - e così quello di Appia - si rifiuta di riprodurre minutamente la realtà, ma vuole trascenderla, superarla, per attingere “un’altra realtà più vera, la realtà dell’arte”⁷⁷, e precipitare di conseguenza lo spettatore all’interno di una visione superiore a qualsiasi realtà quotidiana, a qualunque stridore del fenomenico.

Lo spazio scenico di Appia, in particolare, è edificato non a partire da un connato realistico, ma come una sorta di solidificazione ritmica in funzione musicale. Così gli “spazi ritmici”, ideati a partire dal 1909 per costituire un correlativo

nota, oltre che nell’arte, in tutto quanto il modo di sentire dell’uomo ‘nuovo’, più o meno in tutti i campi, come un passaggio dall’elemento primario al complicato, passaggio che si compirà sicuramente in un tempo più o meno lungo. L’arte astratta divenuta autonoma, soggiace anche qui alla ‘legge naturale’ ed è costretta a procedere oltre, come un tempo la natura, che cominciò modestamente con protoplasma e cellule, per progredire, passo passo, fino ad organismi sempre più complicati. Anche l’arte astratta crea oggi organismi artistici primari o più o meno primari, il cui ulteriore sviluppo l’artista di oggi può presentire solo vagamente e che lo affascinano, lo eccitano, ma anche lo rasserenano.” (W. Kandinskij, *Punto, linea, superficie*, Milano, Adelphi, 1968, p. 121). La base cioè su cui si erige, in Kandinskij, il concetto stesso di “arte astratta”, presenta enormi consonanze con l’idea e la ricerca dei protoelementi matriciali a fondamento del teatro di Craig.

⁷⁶ Cfr. U. Artioli, *Teorie della scena...*, cit. pp. 316 e successive.

⁷⁷ F. Marotti, *Amleto...*, cit., p. 181

architettonico praticabile agli esperimenti d'euritmica di Jaques-Dalcroze, si configurano secondo un'astrazione geometrica di linee orizzontali e verticali (e secondo le loro componenti, la linea obliqua e la scala), in un'armonia di blocchi plastici materiali e immateriali, volumi reali e volumi *atmosferici*, ovvero pieni e vuoti, che nulla hanno in comune con il descrittivismo puntuale della scena naturalistica accusata di asimbolia. Per Appia e per Craig, la linea e la luce sono funzioni di moti interiori, significanti di messaggi astratti dal rumore del quotidiano: la linea attraverso il suo vettore di tensione (in particolare la diade ascendente-discendente), mentre la luce per la gamma di intensità che compone l'arco chiaro-scuro e il contrasto caldo-freddo. In questo modo tanto le forme che gli elementi luministici vengono a configurarsi come attribuzioni emotive, mentre lo spazio, dinamizzato a fini drammatici, diviene una funzione dell'espressività musicale, rispondente ai codici di un'estrema stilizzazione. Per i due grandi riformatori, l'armonia nascosta vale più di quella che appare, essa è misura, regola, legge inderogabile del cosmo sensibile e di quello emotivo.

In Craig, in particolare, il discorso si orienta secondo un idealismo di matrice platonica, laddove il regista inglese, polemizzando contro le tecniche illusionistiche della scena ottocentesca, trova che esse derivino dalla perversione dall'originale modulo architettonico del teatro greco, dove "il pittore di scene era assolutamente sconosciuto": "Un tempo – scrive ancora Craig – la scenografia era architettura. Più tardi divenne imitazione dell'architettura; più tardi ancora imitazione dell'architettura artificiale"⁷⁸, dunque "imitazione di un'imitazione", secondo la nota formula platonica di degenerazione del fatto artistico.

⁷⁸ E. Gordon Craig, *Per un nuovo teatro*, in Id., *Il mio teatro*, cit., p. 173.

Se in Appia l'astrazione investe essenzialmente le forme plastiche e l'illuminazione della scena, in Craig giunge a determinare anche la recitazione. Come ha osservato Marotti, infatti, Appia non si è “affatto posto il problema del ‘movimento-simbolo’, dell’‘idea dell’azione’; e questo è un tratto notevolissimo che lo allontana da Gordon Craig, il quale invece considera i gesti teatrali come simboli: bisogna rappresentare l’idea, non le azioni di un personaggio”⁷⁹. Il movimento simbolo è azione disincarnata, incisa nella carne di un’idea cui a l’attore, di fatto, è negato l’accesso. Bloccato nella cifra di un emozionalismo e di un corpo che limita la perfezione umana, l’attore deve esiliarsi dalla scena⁸⁰ ed essere sostituito dalla *Übermarionette*, uno strumento meccanico che, creato dall’artista della scena, rappresenta il connotato della più profonda umanità, la proiezione delle nostre aspirazioni più esaltanti. Per Craig, “non dovremo mai dimenticare che apparteniamo al periodo che vien dopo, non prima della Caduta”⁸¹, e una tale nostalgia edenica per un Tempo prima del tempo, per un’idea di uomo incorrotta dalla sostanza carnale, viene del regista compendiata nel tema della “Marionetta divina”, che è una discesa nella perfezione dell’inorganico plasmato secondo le logiche del vivente. “In questo revival platonico – ha osservato Artioli – acceso nel turbinare di estetiche idealistiche di fine secolo, il corpo torna ad essere l’involucro ridondante che ospita l’anima divina, l’opaco

⁷⁹ F. Marotti, *Amleto...*, cit., p. 59.

⁸⁰ L’esergo a *L’Attore e la Supermarionetta* è in questo senso più che eloquente, con quel richiamo all’invettiva della Duse: “Per salvare il Teatro, bisogna distruggere il Teatro, gli attori e le attrici devono tutti morire di peste...Essi rendono l’arte impossibile” (ivi, p. 33).

⁸¹ E. Gordon Craig, *L’Arte del teatro*, in Id. *Il mio teatro*, cit., p. 29.

spessore contaminante, impedimento alla formalizzazione pura”⁸².

Marotti ha visto, nell’astrattismo di Craig, un movimento sistolico-diastolico, attraverso il quale la scena si chiude su se stessa, negando i riferimenti alla realtà, “per poi aprirsi a una significazione simbolica per via di autonomi procedimenti teatrali”⁸³. Così l’orientamento astratto privilegia il polo della connotazione rispetto a quello della denotazione professato dal Naturalismo, agendo per via di suggestione e non di descrizione. In altri termini l’astrattismo di Craig risulta, come ha acutamente osservato Marotti, “non da un sovrappiù di significato aggiunto al valore mimetico dell’oggetto, ma funzione della crisi dell’oggetto stesso, del suo risolversi nel puro colore e nella pura spazialità”⁸⁴. E Artioli insiste nel certificare la centralità assunta dall’oggetto scenico⁸⁵ nell’orizzonte del pensiero registico anche laddove questo presenta esiti che “staccano” la forma dalla sua cogente materialità e la consegnano a una pura forza di suggestione risultante “dalla perdita di contorni definitivi dell’oggetto, di

⁸² Cfr. U. Artioli, *Teorie della scena...*, cit., p. 292.

⁸³ F. Marotti, Introduzione a E. Gordon Craig, *Il mio teatro*, cit., p. XI.

⁸⁴ F. Marotti, Pref. a E. Gordon Craig, *Il mio teatro*, cit., p. XII.

⁸⁵ Riguardo alla centralità che l’oggetto scenico assume in Craig, si pensi ad esempio al progetto di allestire un “Dramma del silenzio” al cui centro porre una scala che è oggetto-corpo e che dà il titolo a una serie di folgoranti annotazioni raccolte in *Il mio teatro*. Craig immagina una scala vivente di vita propria, su cui trascolorano stati d’animo mutevoli, ciascuno definito dal registro luministico e dal Movimento di alcuni esseri umani che non potrebbero essere definiti altrimenti che “Figure” (e a questo proposito quanto si potrebbe scrivere sulle straordinarie affinità che, nello scorrere le pagine menzionate del grande artista inglese, corrono alla mente rispetto a certe soluzioni degli ultimi lavori della Societas Raffaello Sanzio... Ma di questo diremo più approfonditamente nella seconda parte del lavoro). Le riflessioni di Craig si trovano in op. cit., pp. 184-187.

linee che ne certifichino una volta per tutte la tangibile presenza di fronte allo spettatore. Dal momento che la presenza dell'oggetto è un portato non della sola sua forma ma della luce, che ne delimita di volta in volta gli spezzoni di superficie visibile, esso appare un'entità fluttuante, 'velata' e 'rivelata' a un tempo, le cui emersioni *dal* e i suoi ritorni *nel* buio del non-essere offrono alla scena, col carattere del precario e del contingente, l'essenza stessa del movimento piegato a ragioni espressive⁸⁶.

Lo spazio ideale, in ultima analisi, è quello cui si consegna molta parte della teorizzazione e dell'opera grafica tanto di Appia che di Craig la quale, sorpassando sovente il principio di realtà, ritaglia per sé quello che Artioli ha definito un *ou topos* o "non-luogo", nel quale possono convivere gli opposti quozienti della Durata, dell'Immutabilità, della Non-Peritività, e permettere all'opera dei due grandi artisti di servire da archetipo alle sperimentazioni a venire⁸⁷.

Ciononostante, non vi sono teofanie in Appia o Craig, l'impossibilità di applicare alla vita della scena le grandi visioni che li agitano rimane per loro cifra di uno scacco, in Craig soprattutto, la cui esuberanza personale lo porta a una volontà di sopravvivenza di enorme pregnanza, mentre in Appia appare piuttosto una tranquilla forza di persistenza del pensiero consegnato alla vita sospesa della pagina.

E al progetto fissato sulla pagina è consegnata un'altra opera portante su cui sosteneremo brevemente.

Non appaia azzardato se, riferendoci all'astrazione, ne proporremo qui un'analisi all'interno dalla *Thérèse Raquin* di Zola, poiché essa fornisce il materiale su cui Ejzenštejn condurrà un serratissimo studio scenico nel corso dell'autunno e

⁸⁶ U. Artioli, *Teorie della scena...*, cit., p. 313.

⁸⁷ Cfr. U. Artioli, *Teorie della scena...*, cit., p. 253.

dell'inverno 1933-34⁸⁸, in cui assai efficacemente si riscontrano le questioni centrali del processo attrattivo.

Ejzenštejn propone infatti di leggere nella *Raquin* il calco tragico, eliminando dall'opera in modo rigoroso gli elementi accessori, per presentare il dramma del destino nella sua nuda essenza. Il grande regista russo definisce il lavoro di Zola come un'opera "con i coturni", un'opera, diremo noi, capace di vedere la tragedia del mondo grazie alle calzature tragiche che la elevano al di sopra dei mediocri affanni del quotidiano in cui, a una lettura superficiale, sembrerebbe invischiata. Quello che Ejzenštejn vede nella *Raquin* non è un naturalismo tragico, ma la tragedia del naturalismo, i cui personaggi arcaici non possono manifestarsi che per mezzo della maschere, qui incaricate di segnalare al pubblico che le figure che esse stanno innalzando e segnalando sono depositarie di un'"essenza concreta" - e perciò completamente astratta - dell'umano. Ancora una volta, come nei casi già menzionati, è la scena intera ad avere un "volto" espressivo, reso mediante il motivo del cerchio che investe tanto la pedana mobile su cui ha luogo l'azione - e che trasforma la scena in una sorta di panottico - che i vari oggetti che moltiplicano e serializzano la forma circolare (tavolo, lampada che produce l'impressione di una colonna centrale ecc...). Si potrà obiettare, di contro al dato che qui pare portante, che la specificità registica consiste precisamente nell'affermazione di indipendenza nei confronti della fedeltà all'autore drammatico, e che dunque la risoluzione "astratta"

⁸⁸ Cfr. S. M. Ejzenštejn, *Teresa Raquin*, in Id., *Stili di regia...*, cit., pp. 91-118. Ciò inoltre ci conferma la fondatezza dell'esempio zoliano utilizzato come motivo d'avvio per il modernismo teatrale, poiché in particolare la *Thérèse Raquin* rappresenta un oggetto tanto attivo nella cultura scenica d'inizio secolo da poter agevolmente piegarsi alle interpretazioni registiche più diverse, giungendo addirittura, com'è nel caso analizzato, a farsi operamanto di poetiche sceniche fortemente antagoniste.

della *Raquin* non merita particolare attenzione. Siamo tuttavia d'altro avviso, poiché un simile interesse da parte di un regista di cifra assai lontana rispetto al naturalismo, testimonia della fertilità del motivo tragico individuato da Zola come possibilità espressiva del moderno, e fa veramente di quest'opera un seme centrale all'interno della rivoluzione registica. Inoltre, la lettura di Ejzenštejn e le indicazioni di regia estese e dettagliate, contengono in maniera incredibilmente anticipatoria i germi del trattamento contemporaneo proposto da Thomas Ostermeier su un'opera ascrivibile al naturalismo, questione cui dedicheremo una sezione specifica della seconda parte del presente lavoro.

Per altri versi, in Mejerchol'd, l'astrazione si ottiene per "condensazione dei momenti reali"⁸⁹. Così, nell'elogiare la recitazione di Chaplin, Mejerchol'd insiste sul rapporto ambivalente che l'artista intrattiene col realismo, che "si manifesta con assoluta perfezione" nella sua recitazione: egli infatti "è sempre realista, pur rimanendo sempre convenzionale: la bombetta convenzionale, le lunghe scarpe convenzionali, i baffetti convenzionali, non gli impediscono di trasmettere acutissime osservazioni che prende dalla vita. Egli condensa i momenti di realismo. Ogni suo tocco fissa un'intera serie di aspetti"⁹⁰.

È il valore del convenzionale che in Mejerchol'd si carica da subito di un movimento d'astrazione così forte da rappresentare, come ha osservato Kraiski, una sorta di filo rosso che attraversa tutte le multiformi incarnazioni del Dottor Dappertutto. Infatti il "convenzionale", sorto nel "clima mistico dei simbolisti, con la crisi di questi si trasferisce nel *Balagancik* di Blok; ritorna quindi alle origini per apprendere le tecniche

⁸⁹ N. Pesočinskij, *La biomeccanica, dubbi e certezze. Storia di un'idea pedagogica*, in V. E. Mejerchol'd, *L'attore...*, p. 40.

⁹⁰ Cit. *ivi*, p. 47.

sceniche, i *jeux de théâtre* del teatro delle maschere, del teatro elisabettiano, del 'siglo de oro'... Riappare trionfante e politicizzato in periodo costruttivista, si ridimensiona e si autocritica negli anni del realismo sovietico⁹¹. Il convenzionalismo di Mejerchol'd, inoltre, torna a porre la questione di una sostanziale continuità tra il postulato impressionistico e la successiva scomposizione cubista cui in genere si associa la stagione migliore del regista: in Mejerchol'd, cioè, non vi è principio registico che si afferma sull'onda del passaggio dall'impressionismo al cubismo, come invece vorrebbe Marotti nella definizione già menzionata circa l'avvento della regia. Nel regista russo, al contrario, è proprio la rivoluzione innescata da Manet a provocare il primo slancio per un fare registico all'insegna del convenzionalismo, come ebbe a precisare Mejerchol'd stesso parlando del suo antinaturalismo nascente e dell'approdo al convenzionalismo come traslazione scenica "di alcuni particolari della grande pittura che in quel periodo era impressionista"⁹².

In Mejerchol'd, il convenzionalismo nasce per portare alla luce, accentuare e rivelare il nucleo più riposto delle azioni, delle idee, dei sentimenti nascosti dietro le parole e gli atti quotidiani; nasce da una visione dell'uomo che generalizza in termini artistici le caratteristiche umane inscritte nel comportamento reale.

L'astrazione si configura poi in Mejerchol'd nei termini di un materialismo sempre più basso che sfocia nel famoso grottesco praticato dal regista, dove essa si raggiunge attraverso il movimento dialettico che oppone gli estremi (alto-basso, tragico-comico ecc.) e li fa convivere in uno stesso ricettacolo:

⁹¹ G. Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento Dal simbolismo alla poesia proletaria*, Bari, Laterza, 1968, p. 5.

⁹² V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione...*, cit., p. 235.

il corpo dell'attore. A un certo livello, nella configurazione del corpo grottesco, ciò che più colpisce è la decostruzione del principio dell'idealità dell'umano e la sua immediata capacità di desublimazione. I corpi vogliono l'incorporazione col *basso*, laddove questa deve essere letta nel suo fronte di totale astrattezza per quanto riguarda l'appoggio su un principio di verosimiglianza. Ma poiché il grottesco è un tentativo di muoversi al di là, o al di sotto, del fenomenologico, esso può essere visto come concetto-cerniera tra l'astrattismo e il basso-materialismo.

* * * * *

Si è insistito sulla possibilità di discernere tre diverse tipologie estetiche ipotizzando che la loro intersecazione ci consenta di definire "uno" stile modernista: il basso materialismo, dominante in certa visione naturalista della scena (Antoine e il primo Stanislavskij) ma non estraneo a Mejerchol'd e a Ejzenštejn; lo straniamento, evidente in Brecht e Ejzenštejn e latente in Stanislavskij; l'astrazione di Craig e Appia, feconda di stimoli anche per artisti di segno decisamente altro.

Se si fossero fuse in giuste proporzioni (ma quasi mai accadde) queste tre estetiche avrebbero prodotto "il" modernismo, il cui stile non è evidentemente una somma di strategie estetiche, ma un confronto diretto con la lingua in sé del teatro, colta nella sua differenza essenziale rispetto al concetto tradizionale ereditato dall'Ottocento e capace di stabilire rinnovate e più rapide associazioni con le grandi epoche teatrali del passato, in un movimento continuo di scoperta. Ma è proprio nel suo cimentarsi con le questioni estetiche fondamentali dell'espressione scenica che il modernismo dei Padri della regia

ha dimostrato di poter offrire un contributo duraturo alla cultura teatrale.

Basti guardare, ancora una volta, a Stanislavskij, la cui inesausta, sempre giovane curiosità permise lui di sperimentare gli indirizzi estetici che qui abbiamo voluto distinguere, per arrivare infine a concludere: “Dopo aver sbagliato in cerca di nuove strade, torneremo ancora più forti al realismo. Non dubito che ogni astrazione, ogni impressionismo sulla scena, siano raggiungibili solo mediante un realismo raffinato e approfondito”⁹³.

Un realismo raffinato e approfondito quale valore di sintesi, capace di ospitare nelle sue pieghe l’astrazione e l’impressionismo, la compromissione con la materia e l’asepsi: vale la pena sostare un poco su una simile affermazione che a una lettura superficiale potrebbe apparire contraddittoria e chiasmica.

⁹³ Da una lettera di Stanislavskij alla critica teatrale Gurevič, datata 5 febbraio 1909, cit. in F. Marotti, *Amleto...*, cit., p. 188.

1.5 PERCHÉ IL REALISMO FA PROBLEMA

Perché con l'arte non abbiamo a che fare con un gioco meramente piacevole o utile, ma...con il dispingersi della verità.

Hegel, *Estetica*

In via generale, il realismo consiste innanzitutto nell'illudere il fruitore rispetto all'artificio del prodotto artistico: esso si situerebbe insomma dalla parte del soggetto-spettatore e non da quella dell'opera, la quale riceverebbe conferma del proprio realismo grazie alla credulità prodotta.

Il realismo di un'arte non può essere definito prescindendo da tale grado di credulità, esso rinvia inevitabilmente ai quadri mentali che accolgono l'opera. Come ha osservato Roland Barthes⁹⁴, tecniche allusive collegate a una forte credulità determinano quello che si potrebbe chiamare un "realismo dialettico", nel quale l'illusione teatrale procede in un andirivieni incessante tra simbolismo intenso e realtà immediata. Si dice che gli spettatori dell'*Oresteia* fuggissero terrorizzati alla comparsa delle Erinni perché Eschilo, rompendo con la tradizione della *parodos*, le aveva fatte apparire una alla volta. Questo movimento ricorda abbastanza l'indietreggiare dei primi spettatori del cinema all'entrata della locomotiva nella stazione di La Ciotat: in entrambi i casi, ciò che lo spettatore percepisce non è né la realtà, né la sua copia; è, se si vuole, una "surrealtà", il mondo raddoppiato dei suoi segni.

Tuttavia la questione del realismo nella scena del teatro fa problema in quanto, a differenza del *trompe-l'œil*, la finzione scenica non ha grandi possibilità di essere creduta per vera dallo

⁹⁴ Cfr. R. Barthes, *Il teatro greco*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, (1985) 2001, pp. 63-88.

spettatore (*L'illusion comique* gioca appunto forzando il paradosso), tanto da giustificare formule come la nota “volontaria sospensione dell'incredulità”. Cerchiamo allora di approssimarci allo spettro del realismo e di esaminarne le pieghe.

Nel celebre Seminario del 1964⁹⁵, Jacques Lacan cita l'apologo del concorso tra Zeusi e Parrasio a proposito dell'illusione dell'arte: Zeusi dipinge dell'uva che attira gli uccelli, mentre Parrasio dipinge un velo che inganna Zeusi, tanto da portarlo a chiedere: “E adesso, facci vedere cosa hai dipinto dietro al velo”.

L'esempio della disputa è interessante perché instaura una faglia entro il concetto di realismo: da una parte la funzione naturale dell'illusione (caratteristica di un'intensità minima di coscienza, addirittura quella animale) e dall'altra la richiesta del soggetto consapevole di *guardare oltre*. Il punto per cui Platone stigmatizza, tramite questo aneddoto, la produzione artistica – sottolinea Lacan – non risiede nel fatto che essa produca un equivalente illusorio dell'oggetto: l'arte non rivaleggia con l'apparenza, ma con ciò che Platone indica al di là dell'apparenza come Idea.

Il realismo insomma giunge al suo punto di saturazione quando invita lo spettatore a guardare *ciò che è nascosto dietro*. E dietro l'opera, secondo Lacan, c'è lo sguardo, l'oggetto, il reale, ciò con cui l'artista, in quanto creatore, dialoga. Dunque, l'illusione perfetta è impossibile, specie in teatro, ma quand'anche fosse realizzabile non risolverebbe la questione del reale, il quale è sempre *spostato*, dietro o al-di-là, comunque inattingibile per lo spettatore. Il realismo della scena immette in

⁹⁵ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, testo stabilito da J.-A. Miller, nuova edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2003.

essa l'insorgere di una domanda e di una consapevolezza da parte dello spettatore, tenta di creare intermittenze in cui l'opera dialoghi con ciò che trascende l'apparenza. Allo stesso modo, ad esempio nel principio di straniamento com'è elaborato da Brecht, l'artista deve cercare "la verità, 'quello che sta dietro al quadro'"⁹⁶. Il riferimento al quadro sembra echeggiare direttamente la vicenda di Zeusi (anche se, nel suo caso, ci si riferisce piuttosto al quadro scenico incorniciato dall'arcoscenico, il cui statuto estetico è stato sancito da Diderot⁹⁷). Un medesimo movente, inoltre, orienta la ricerca di Beckett, che afferma: "sempre di più la mia lingua mi appare come un velo che deve essere strappato per giungere alle cose (o al Nulla) che stanno dietro", e dichiara di voler fare "un buco dopo l'altro" nella lingua "in modo che quello che si nasconde dietro cominci a filtrare"⁹⁸.

Michel Leiris aveva del resto avvertito come fosse necessario uscire dall'interpretazione surrealista di Picasso (fuga dalla realtà, Meraviglioso, sogno, simbolo) e insistere invece sul realismo del grande artista, nel senso che egli "scava", "mina" e "forza" il reale "fino a metterlo alle strette" perché "conosce meglio di chiunque altro il peso esatto delle cose, la scala del loro valore, la loro materialità"⁹⁹.

Ci siamo già soffermati sulla dialettica proposta da Mejerchol'd tra l'astrazione postulata dal teatro convenzionale e il

⁹⁶ B. Brecht, *La dialettica nel teatro*, in Id., *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962, p. 168

⁹⁷ Cfr. D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, in Id., *Teatro e scritti sul teatro*, Firenze, La Nuova Italia, 1980. In particolare, vi si legge: "Lo spettatore sta a teatro come davanti a una tela, dove quadri diversi si succedono per incanto", p. 305.

⁹⁸ Cfr. S. Beckett, *Disjecta: miscellaneous writings and a dramatic fragment*, London, Calder, 1983, pp. 171-72.

⁹⁹ M. Leiris, *Toile récentes de Picasso*, "Documents", n. 2, 1930, pp. 57-70.

realismo¹⁰⁰ (l'astrazione sarebbe un condensato di momenti reali) e molti esempi ancora potremmo produrre. Ciò che però ci preme sottolineare è come quello che abbiamo definito come il basso materialismo, lo straniamento e l'astrazione si configurino in teatro contro una comune campitura: quella di un'epifania di verità tale da produrre un cristallo di realtà svincolata da sudditanza verso l'apparenza. È allora ozioso insistere nell'opporre il realismo alle altre due pratiche descritte. Converrà invece indicare sin d'ora che saranno proprio le spore del realismo a dimostrarsi le più feconde nel complesso panorama della regia contemporanea.

Rispetto al realismo, il limite del naturalismo coincide con il fatto che, dopo aver immesso nella scena l'anelito verso questa ricerca del seme del reale, il campo della sua indagine rimane asfittico, ancorato a un'idea di verosimile e a una logica dell'imitativo schiacciata su una riproduzione puramente esteriore del fenomenico.

Lo scavalco critico del naturalismo operato dai cosiddetti Padri Fondatori avviene all'insegna di un mutato rapporto nei confronti del reale, di una messa in crisi dell'idea e della rappresentazione naturalistica del reale. In Brecht, ad esempio, la pratica rappresentativa del naturalismo è scartata a favore di

¹⁰⁰ Citiamo solo, per ulteriore chiarezza, le parole di Mejerchol'd: "I nostri procedimenti sono convenzionali. Essi servono a distinguerci dalla scuola naturalistica, questo è vero, ma, nell'ambito del teatro convenzionale, noi siamo profondamente realistici, e potrete incontrare nella vita l'uomo che noi vi presentiamo. Noi parliamo di realismo convenzionale perché esso è migliore del teatro naturalista. Noi ci troviamo sulle posizioni di un saldo realismo e lottiamo contro il naturalismo, perché la funzione del teatro non è quella di fotografare la vita reale", *Ideologia e tecnologia del teatro* (conversazione con i dirigenti dei circoli filodrammatici avvenuta il 12 dicembre 1933 in occasione di un seminario organizzato per questi dirigenti), in V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, cit., p. 236.

una “raffigurazione della realtà allo scopo di agire sulla realtà”¹⁰¹, intervento che si rivela possibile al regista solo se questi rimane fedele all’impegno di vedere il mondo “come un mondo trasformabile”¹⁰².

Nel 1922, ponendo in prospettiva i diversi moventi del naturalismo e delle pressioni artistiche che a esso si dichiaravano antagoniste, Roman Jakobson affrontava il problema del realismo nell’arte osservando come correnti artistiche irriducibili tra loro (dal naturalismo stesso al futurismo all’espressionismo) “hanno spesso affermato, e con insistenza, che la fedeltà al reale, il massimo di verisimiglianza, in una parola il realismo, è il principio fondamentale del loro programma estetico”¹⁰³. A titolo di esempio, per attenerci al perimetro dell’arte scenica, basti guardare al caso di Tairov, il cui radicale astrattismo (nato in polemica con gli psicologismi stanislavskiani e in genere contro l’estetica naturalista) venne dal regista battezzato “neorealismo”¹⁰⁴. Oppure a Mejerchol’d quando affermava: “Che base deve avere il vero realismo? Quella di un teatro convenzionale, il realismo non può sussistere nell’ambito del naturalismo”¹⁰⁵.

È chiaro insomma che l’autentico problema del naturalismo consiste nella sua adesione a un principio schematico nell’analisi del reale, laddove è il reale stesso che, in pieno modernismo, esige un radicale ripensamento fenomenologico.

¹⁰¹ B. Brecht, *Come valersi non servilmente di un modello di regia. Prefazione al ‘Modello per l’Antigone 1948’*, in Id. *Scritti teatrali*, (1962), cit., p. 201.

¹⁰² Id., *È possibile esprimere il mondo d’oggi per mezzo del teatro?*, in *ibid.*, p. 21.

¹⁰³ R. Jakobson, *Il realismo nell’arte*, in *I formalisti russi*, cit., p. 105

¹⁰⁴ Cfr. A. M. Ripellino, *Il trucco e l’anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, (1965) 2002, p. 353.

¹⁰⁵ *Frammenti*, in V. E. Mejerchol’d, *L’attore biomeccanico...*, cit., p. 115.

Ciò che è biasimabile non è immettere sulla scena un segno di realtà, ma ingegnarsi a creare copie sempre più illusionistiche. Il segno di realtà, anzi, rappresenta, assieme al *sensu del presente* (introdotto, come abbiamo visto, da Nietzsche e Baudelaire), la traccia essenziale della modernità del teatro. Béla Balázs, nel 1922, osservava a questo proposito “questa stranezza: degli uomini, che tutto il giorno partecipano alla vita, tutte le sere, a migliaia, si radunano per vedere com’è la vita, per vedere quel che loro avviene”¹⁰⁶. Cruciani e Falletti commentano questa affermazione sostenendo: “Non è strano che uomini che vivono tutto il giorno debbano andare a teatro per vedere la vita perché nella vita non esiste presente, ma solo futuro o ricordo o residuo di sapore, nell’impossibilità della consapevolezza simultanea”¹⁰⁷ e proseguono, citando Balázs: “una delle fonti più profonde dell’arte è il desiderio del presente, e poi il desiderio di poterci fermare e averne conoscenza [...] il più grande mistero del teatro è questo, che non è riproduzione, ma realtà: realtà presente”¹⁰⁸.

Occorre un artista per costringerci a prestare attenzione al messaggio della realtà: a inizio secolo (e a partire dalla fine dell’Ottocento) i caratteri di questa realtà apparivano scossi da un frenetico mutamento.

L’artista deve allora rivelare il linguaggio delle cose nell’orizzonte del loro divenire, la loro struttura, la loro forma e la loro “consistenza”, secondo le strategie che ritiene meglio indicate per assolvere questo compito: siano esse, come abbiamo visto, riconducibili a un principio di basso

¹⁰⁶ B. Balázs, *Scritti di teatro*, a cura di E. Casini Ropa, Firenze, Casa Usher, 1980, p. 38

¹⁰⁷ F. Cruciani e C. Falletti, *I cavalieri dell’impossibile*, in *Civiltà teatrale del XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 105.

¹⁰⁸ B. Balázs, *Scritti...*, cit., p. 40.

materialismo, di straniamento o di astrazione, purché esse siano in grado di cogliere e di designare lo strato profondo della realtà.

Una volta individuate - come ci siamo sforzati di fare - le categorie estetiche “di base”, e indicato che, sullo sfondo, si pongono comuni problemi circa l’interpretazione e l’elaborazione artistica del reale, si tratta di stabilire quali siano le condizioni di produzione dell’opera. Queste investono tanto un fronte compositivo (l’organizzazione della massa, il montaggio, l’effetto di shock, la dialettica tra interiorità ed esteriorità), quanto una serie di indici operativi per la cui analisi rimandiamo al successivo capitolo.

Lo spettatore è chiaramente l’elemento ultimo di verifica dell’opera, e questo spettatore, a cavallo tra Otto e Novecento, era un soggetto nuovo, il cui sistema appercettivo risultava completamente modificato. Vediamo perché.

1.6 LA FOLLA (ESSERE SINGOLARE-PLURALE)

L'avvento dell'arte moderna si staglia su un paesaggio metropolitano inedito: l'apparizione delle grandi folle. Un'umanità nuova si affaccia sulla scena del mondo. Le città si popolano di protagonisti prima sconosciuti o relegati al ruolo di semplici comparse. L'arte si assume il compito di dare un'immagine a questa massa sterminata, anonima e senza parola. Una massa che non è solo la musa dell'artista, ma che, in breve tempo, diviene anche il suo nuovo committente. Benjamin scriveva che nessun altro oggetto, come la folla, si impose più autorevolmente agli artisti di fine Ottocento. Poiché essa cominciava a organizzarsi come pubblico, era naturale che assurgesse in qualche modo al ruolo del committente e volesse ritrovarsi nelle opere contemporanee “come i fondatori nei quadri del Medioevo”¹⁰⁹.

Il pubblico è divenuto sensibilmente più numeroso e, cosa più significativa, appare come un'entità eterogenea. Se all'inizio dell'Ottocento i teatri ufficiali rimangono dominio delle classi aristocratiche e il popolino affolla le sale dei teatri specializzati, in particolare quelli legati al melò, a partire dalla seconda metà del secolo i confini diventano labili, modificando strutturalmente la domanda del pubblico. Bernard Dort ha analizzato le conseguenze di un simile mutamento insistendo su come la composizione del pubblico giochi un ruolo fondamentale nella nascita stessa del moderno principio di regia, poiché “À une salle socialement homogène correspondait une scène relativement uniforme”¹¹⁰. Quando, cioè, la scena si

¹⁰⁹ W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, (1962) 1995, p. 99-100.

¹¹⁰ B. Dort, *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 63.

rivolge a un pubblico definito in termini sociali e culturali come (relativamente) omogeneo, essa presenta “modelli di rappresentazione impersonale o superindividuale, come è quello tragico, in cui la realtà è una idea intellettuale che dal palcoscenico trascorre e si completa direttamente nel pubblico senza bisogno del filtro della rappresentazione”¹¹¹. Al contrario, quando inizia a verificarsi un’ibridazione del pubblico e la sala accoglie il volto disomogeneo della folla cittadina, sono le stesse posizioni estetiche e le prassi operative dell’arte scenica a mutare radicalmente.

“Alla fine dell’Ottocento – scrive Lorenzo Mango - nel clima di contaminazione che si è venuto a creare, una modificazione radicale investe allora il teatro nel suo complesso. Al modello impersonale ed universale tipico di un pubblico aristocratico socialmente omogeneo, se ne sostituisce uno ispirato, invece, ad un profondo senso del relativismo. Il teatro, sostiene Dort, non può fare più riferimento a valori e modelli assoluti ma deve affidarsi ad una verifica volta per volta, caso per caso, situazione per situazione. E, quindi, spettacolo per spettacolo e testo per testo, facendo ricorso ad una rappresentazione della realtà che sia in grado di spiegare il senso drammatico dell’opera legandolo al luogo ed al momento, tanto quanto il precedente modello era in grado di sancire in una maniera assoluta dei sentimenti e della natura umana. Questo spiega la necessità di una messa in scena che diventa sempre più complessa e basata sul dato di fatto concreto e verificabile della realtà. Una messa in scena che, per realizzarsi, ha bisogno di una figura come quella del regista”¹¹².

¹¹¹ L. Mango, *La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale* “Culture Teatrali” n. 13, autunno, 2006, p. 180.

¹¹² Ibidem.

Dunque, nell'analisi di Dort, al mutamento della composizione sociologica del pubblico corrisponde tanto l'esigenza del teatro di dotarsi di una nuova figura professionale, e sarà il regista, tanto di interpretare, come scrive Mango, il "dato di fatto concreto e verificabile della realtà", e sarà il Naturalismo. Il regista diviene "responsabile del radicamento progressivo del teatro nel tessuto della vita collettiva, - scrive Duvignaud - del cambiamento di funzioni del teatro"¹¹³.

Anche Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti sembrano condividere questa posizione, scrivendo: "Il grande scandalo del naturalismo, a teatro, segna la fine di una egemonia. Il teatro non è più uno. Non c'è più una sola cultura teatrale, un universalmente valido modo d'essere dell'edificio, una scena per illudere l'ambiente dell'azione, una convenzione accettata e riconosciuta del recitare; non c'è più un solo pubblico; non c'è più un solo dramma. Il teatro diventa arte, diventa cultura, diventa impresa economica; diventa una tra le molte attività 'sociali' della comunicazione espressiva"¹¹⁴.

Il teatro viene così a radicarsi nella vita collettiva e, cosa altrettanto importante, alla collettività del pubblico esso tenta di rispondere elaborando, in sede estetica, l'immagine e il motivo della massa.

Se in letteratura Victor Hugo rimane insuperabile per i grandi affreschi cittadini e per la capacità di rivolgersi, sin dai titoli, alla folla (*Les misérables*, *Les travailleurs de la mer*, ecc.), è però una novella di Edgar Allan Poe a rappresentare una delle versioni più antiche e più importanti del motivo della massa¹¹⁵.

¹¹³ J. Duvignaud, *Le ombre collettive*, Officina, Roma, 1974, p. 503.

¹¹⁴ F. Cruciani, C. Falletti, *Introduzione. La fine di un'egemonia*, in *Civiltà teatrale...*, cit., p. 14.

¹¹⁵ È evidente che, sullo sfondo del motivo della folla elaborato in sede artistica, si colloca il tentativo di Marx ed Engels di dotare la massa dei

L'uomo della folla, composto nel 1840 e tradotto diciassette anni più tardi da Baudelaire, presenta alcuni elementi capaci di cogliere “istanze sociali così potenti e segrete da potersi annoverare tra quelle onde solo può derivare l'influsso variamente mediato, tanto profondo quanto sottile, sulla produzione artistica”¹¹⁶. Il racconto è ambientato a Londra, ed è narrato in prima persona da un uomo che, dopo una lunga malattia, esce per la prima volta nel trambusto della città. Seduto dietro le finestre di un grande locale londinese, la sua attenzione è rivolta soprattutto alla folla che passa dietro i vetri: “La via era una delle più animate della città; per tutto il giorno era stata piena di gente. Ma ora, all'imbrunire, la folla cresceva da un minuto all'altro; e quando si accesero le luci a gas, due fitte, compatte fiumane di passanti s'incrociavano davanti al caffè. Non mi ero mai sentito in uno stato d'animo come quello

lavoratori di una coscienza di classe, quella del proletariato. Non a caso, già nel suo pensiero giovanile, Marx fece i conti con quei *Mystères de Paris* che in Francia valsero a un autore di *feuilleton*, Eugène Sue, l'elezione a grande maggioranza in Parlamento (1850) come rappresentante della città di Parigi. Scrive a questo proposito Benjamin: “Foggiare, dalla massa amorfa che era esposta allora alle lusinghe di un socialismo letterario, quella ferrea del proletariato, [a Marx] fu presto davanti come compito” (W. Benjamin, *Di alcuni motivi...*, cit., p. 100). Il passaggio dalla massa amorfa a quella organizzata del proletariato, a ben vedere, presenta tratti assai simili a quelli dell'avvento, nella scena teatrale, di un super-organismo (per dirla con Mirella Schino) collettivo dotato di una coscienza e un'intelligenza comune, di cui si dirà nel presente paragrafo. Lo stesso Naturalismo si farà auspice di una rivendicazione di classe, laddove il ricorso al realismo radicale serve qui da denuncia delle contraddizioni borghesi, al cui fondo galleggia una sia pure embrionale presa di coscienza dei diritti del proletariato come classe allora sorgente.

Non intendiamo però, in questa sede, soffermarci sugli indici del discorso politico in specie socialista, che meriterebbe, anche per la produzione dei registi russi, un discorso a parte.

¹¹⁶ Ivi, p. 104

di questa sera; e assaporai la nuova emozione che mi aveva colto davanti all'oceano di quelle teste in movimento. A poco a poco persi di vista ciò che avveniva nel locale in cui mi trovavo, e mi abbandonai completamente alla contemplazione della scena di fuori"¹¹⁷. La contemplazione della folla, la contemplazione della *scena di fuori*, diviene un motivo determinante all'interno della produzione artistica. Non a caso, nel *Peintre*, Baudelaire citerà precisamente questo racconto per definire lo statuto del suo artista moderno, colui che conserva in sé lo stato di un convalescente per la facoltà che possiede "di interessarsi vivamente alle cose, anche a quelle in apparenza più banali"¹¹⁸, e di sposarsi alla folla perché "innamorato della vita universale"¹¹⁹.

Nelle arti visive, è l'impressionismo a compiere la sterzata definitiva verso la scena corale e l'elaborazione del motivo della massa cittadina. La prima esposizione del gruppo avviene nel 1874, presso le sale dello studio di Nadar. Ma la rivoluzione introdotta dall'impressionismo era già nell'aria almeno a partire da quell'*Olympia* che, di fatto, ne rappresenta l'avvio. Sette anni dopo la realizzazione di *Olympia* il duca Giorgio II di Saxe Meiningen, che aveva trascorso la sua giovinezza alternando lunghi soggiorni a Parigi e a Londra, fonda quella compagnia che sarà (anche grazie all'apporto determinante del coadiutore del duca, il regista Ludwig Chronegk) in parte responsabile della rivoluzione copernicana della scena: l'avvento del regista¹²⁰.

¹¹⁷ E. A. Poe, *L'uomo della folla*, in Id., *Racconti del terrore*, trad. it. Milano, Mondadori, 1997.

¹¹⁸ Ch. Baudelaire, *Il pittore...*, cit., p. 284.

¹¹⁹ Ivi, p. 286.

¹²⁰ È importante osservare, come ci invita a fare Mirella Schino, che, sebbene vada riconosciuto ai Meiningen il merito di aver favorito la nascita della moderna regia, non vada però confuso il "semplice spettacolo d'insieme" da

È noto che tra le maggiori innovazioni introdotte dai Meininger vi fosse quella di organizzare artisticamente la folla¹²¹, creando scene d'insieme accuratamente composte impegnando non più semplici comparse, ma gli attori non impiegati in ruoli da protagonista. Tra le testimonianze "d'autore" relative alle scene di massa nella Compagnia del Duca, soffermiamoci brevemente su quelle di Antoine e di Stanislavskij. In una lunga lettera a

loro proposto con "il corpo unico creato dalla regia" (M. Schino, *La nascita...*, cit., p. 177). I Meininger, insomma, sarebbero anticipatori di una tendenza che sarà effettivamente operativa solo in seguito, a partire da Antoine e, più compiutamente, da Stanislavskij.

¹²¹ Appellandoci al lavoro dei Meininger tentiamo di tracciare una genealogia immaginaria dell'orchestrazione delle scene di massa, che nella Compagnia del Duca ha una delle sue prime manifestazioni formalizzate. Eviteremo però di riferirci al fenomeno forse più eclatante relativo al binomio scena-folla, tralasciando quel teatro di massa tinto più dai toni dell'ideologia e dell'indottrinamento politico che non da quelli di un'estetica indipendente. Che la massa rappresenti un motivo determinante all'interno dell'immaginario scenico del modernismo viene confermato anche da Jaques-Dalcroze, sebbene egli collochi molto in avanti, rispetto alle considerazioni di Antoine e Stanislavskij menzionate nel nostro testo, l'affermarsi delle scene in cui la folla è protagonista. Nel 1939, infatti, egli scrive: "L'arte di modellare [le masse] ha iniziato ad affermarsi solo da circa vent'anni. E Reinhardt stesso nelle sue prime messe in scena faceva fare alle sue schiere di comparse dei gesti sempre all'unisono. Malgrado tutti i progressi fatti da allora, l'educazione dei danzatori è ancora scarsa per quanto riguarda il rapporto dell'uomo o degli uomini con lo spazio, dello spazio con il dinamismo, del dinamismo con la durata. Ogni azione corporea richiede una complicità costante tra questi tre elementi: il tempo, lo spazio e l'energia. Modificate un lato di questo triangolo e dovrete modificarne anche un altro. Solo uno studio molto approfondito dei rapporti può indurre lo stile nella messa in scena dei gruppi. Grazie ad un gran numero di repliche, il regista ottiene senza dubbio degli eccellenti effetti di folla, ma gli iniziati provano alla vista di questi raggruppamenti un'impressione di sforzo: manca la preparazione interiore e individuale oltre che la spontaneità", cit. in S. Carandini e E. Vaccarino (a cura di), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo, 1997, p. 330.

Francisque Sarcey del 23 luglio 1888 – pubblicata da quest’ultimo nella sua *appendice* su “Le Temps” – Antoine descrive l’enorme impressione che su di lui produsse la capacità dei Meininger – ai cui allestimenti il regista aveva assistito a Bruxelles - di ottenere “raggruppamenti di una straordinaria varietà”¹²²: “Nei quadri d’insieme, il protagonista, che occupa la scena, può render veri i silenzi con un gesto, un grido, un movimento. E se la folla *ascolta e vede* l’attore [...] sembrerà naturale che stia ad ascoltare; e che duecento persone tacciano, tutte insieme, dominate, per udire un personaggio che, in fin dei conti, interessa tutti.”¹²³. Non manca poi, Antoine, di sottolineare come lo stesso Zola avesse previsto e tentato di realizzare un risultato simile per il suo *Germinal*, rendendo artisticamente le scene di massa tramite un lungo periodo di prove in cui le comparse sarebbero state istruite da un gruppo di attori, cosa che non fu possibile affrontare per questioni economiche.

Da parte sua, Stanislavskij, ne *La mia vita nell’arte*, pone l’accento sulla determinante influenza esercitata dal lavoro dei Meininger sulla sua prassi scenica d’esordio, in cui era uso fare grande affidamento “soprattutto sulle scene di massa, che a quel tempo costituivano un’importante novità per il teatro”¹²⁴.

¹²² A. Antoine, *I miei ricordi...*, cit., p. 102.

¹²³ Ivi, pp. 104-105. Bisogna comunque sottolineare come, a fronte della grande ammirazione professata verso l’orchestrazione artistica delle scene di massa, Antoine restasse poi profondamente critico verso i limiti, nel teatro dei Meininger, delle scenografie, dei costumi, degli effetti di luce e, soprattutto, della recitazione di attori che definiva “discreti, ma nulla più” (cfr. ivi, pp. 105- 106).

¹²⁴ K. S. Stanislavskij, *La mia vita nell’arte*, Torino, Einaudi, 1963, p. 178. Il grande regista russo ebbe modo di assistere, nel 1890, all’ultima tournée dei Meininger che, dopo la morte di Chronegk, avrebbero posto fine alla stagione dei viaggi all’estero.

Tuttavia, da Mejerchol'd¹²⁵ in poi, si è soliti far coincidere la passione di Stanislavskij per la Compagnia del Duca con l'insistenza verso i dettagli della messinscena, verso la minuziosità archeologica nella scelta degli oggetti e, in generale, verso un teatro che, in nome del "vero", rischiava sovente di scivolare nelle strettoie di un "accademismo pedante"¹²⁶.

È stata Mirella Schino a sottolineare come sia riduttivo legare l'interesse di Stanislavskij per i Meiningen alla sola questione del naturalismo, indicando come il punto focale di tale interesse debba essere piuttosto rintracciato nell'ammirazione del regista russo verso le scene di *insieme* o di massa. Scrive la Schino: "I Meiningen mostrarono a Stanislavskij qualcosa di più importante ed eccitante del naturalismo, e cioè una recitazione della *massa* che aveva la stessa forza della recitazione di un attore"¹²⁷.

Così, nell'*Uriel Acosta* del 1895, il regista russo manovrò le comparse in maniera del tutto innovativa, articolando la folla, come ricorda Ripellino, in diversi gruppi "ed i gruppi in singole figure, caratterizzate nel trucco e nei compiti mimici, assegnando a ciascuna un testo di poche parole. Ne risultavano affreschi animati, complesse polifonie. Le masse, che prima stavano sul palcoscenico mute come ordinate bottiglie, con un'inerzia da spaventapasseri, ripresero vita, divennero brulichio variopinto, personaggi essenziali"¹²⁸.

¹²⁵ Cfr. V. E. Mejerchol'd, *Du Théâtre*, in Id., *Écrits sur le théâtre*, a cura di B. Picon-Vallin, vol. I, 1891-1917, Lausanne, L'Age d'homme, 1973, in particolare p. 95.

¹²⁶ A. M. Ripellino, *Il trucco...*, cit., p. 30.

¹²⁷ M. Schino, *La nascita...*, cit., p.39

¹²⁸ A. M. Ripellino, *Il trucco...*, cit., p. 31

E come non cogliere, persino all'interno della tessitura sonora degli spettacoli di Stanislavskij, che quel "silenzio formicolante" che abitava lo spazio derivava direttamente da ciò che già Hugo aveva imputato alle mutate condizioni percettive del cittadino moderno, divenuto consapevole della presenza segreta della massa.

In questo modo, il teatro modernista fa esperienza fino in fondo – come già avevano fatto le arti visive e la letteratura– dell'essere della folla, della sua consistenza ontologica singolare plurale: una moltitudine di solitudini. Il regista diventa allora quell'"innamorato della vita universale" che, secondo Baudelaire, è l'artista moderno, capace di entrare nella folla "come in un'immensa centrale di elettricità. Lo si può magari paragonare a uno specchio immenso quanto la folla; a un caleidoscopio provvisto di coscienza, che, ad ogni suo movimento, raffigura la vita molteplice e la grazia mutevole di tutti gli elementi della vita. È un *io* insaziabile del *non-io*, il quale, ad ogni istante, lo rende e lo esprime in immagini più vive della vita stessa, sempre instabile e fuggitiva"¹²⁹.

Spetta quindi all'arte attuare nella pratica ciò che il pensiero filosofico svilupperà compitamente quasi un secolo più tardi, con il progetto di Jean Luc Nancy di ripensare l'essere secondo il suo statuto singolare-plurale¹³⁰.

L'idea di un corpo scenico plurale, collettivo, traversa tanto la pratica che la produzione teorica, manifestandosi, secondo sfumature diverse, nel pensiero dei riformatori della scena.

¹²⁹ Ch. Baudelaire, *Il pittore...*, cit., p. 286.

¹³⁰ Cfr. J. L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi, 2001, avremo modo, nella seconda parte del presente lavoro, di soffermarci più specificamente sul pensiero di Nancy, verso i cui orientamenti è debitrice tanta parte della scena contemporanea.

Così Appia, nel rivendicare la centralità scenica dell'attore, parla di un corpo che deve essere integralmente riscoperto: "Il grande sconosciuto, il nostro corpo - *il nostro corpo collettivo* - è là: indoviniamo la sua presenza silenziosa, come una grande forza latente che aspetta"¹³¹. Per il grande riformatore ginevrino, infatti, essere artista "significa innanzitutto non avere vergogna del proprio corpo, ma amarlo in tutti i corpi, compreso il proprio. Se ho detto che l'arte vivente ci insegnerà che siamo artisti, è perché l'arte vivente ci ispira amore e rispetto - non c'è amore senza rispetto - per il nostro corpo, e questo in un sentimento collettivo: l'artista creatore dell'arte vivente vede in tutti i corpi il proprio corpo, sente in tutti i movimenti degli altri corpi il movimento del proprio; vive, così, con il corpo nell'umanità; egli è l'espressione dell'umanità, è la sua espressione"¹³².

Il teatro epico brechtiano, per parte sua, aspirò a una radicale de-individualizzazione del soggetto, in cui "l'uomo massa dal volto coperto con una maschera sottolinea la concordanza dell'individuo singolo con il collettivo, con la sua appartenenza a un tutto che lo comprende e lo sovrasta al contempo"¹³³.

¹³¹ A. Appia, *L'Opera d'arte vivente*, in Id., *Attore, musica e scena* a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1975 p.120

¹³² Ivi, pp. 119-120. Evidentemente, nella visione di Appia del corpo collettivo come metafora della comunità, un ruolo non da poco giocano tanto gli afflitti verso l'età d'oro della tragedia attica, quanto la tradizione dei *festspiele* svizzeri e il "proto-socialismo" di Rousseau con le sue invettive verso lo spazio chiuso della scena all'italiana e la visione della festa utopica (su quest'ultimo aspetto, cfr. M. De Marinis, *Rousseau: la festa come anti-teatro fra utopia e politica*, in Id., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 18-63).

¹³³ V. Valentini, *Il teatro delle attrazioni*, in S. M. Ejzenštejn, *Quaderni teatrali e piani di regia (1919-1925)*, a cura di O. Calvarese e V. Ivanov, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, p. 146.

Anche nella biomeccanica è all'opera un principio affine, laddove Mejerchol'd propone un'"azione scenica collettiva, integrata e non individualistica"¹³⁴.

Mentre Artaud, impressionato dall'aver assistito, nel 1931, a uno spettacolo di teatro balinese¹³⁵, scrive a un amico descrivendo il corpo plurale dei danzatori (che preferisce definire *artisti*) come una grande *orchestra di gesti* "privi di individualità"¹³⁶: "Si tratta di una sorta di orchestra di modulazioni e di gesti, simile alla vera orchestra strumentale che serve loro da tessuto o da sfondo"¹³⁷.

Il transito tra l'essere singolare e quello plurale, tradotto sulla scena, può essere usato come chiave di volta per leggere l'avvento del corpo multiplo della compagnia guidata dal regista opposto a quello singolo del Grande Attore.

Mirella Schino ha ben evidenziato questa componente, associandola all'interesse, coevo alla nascita della regia, verso gli studi entomologici e in particolare per la vita di relazione degli insetti sociali. Ciò per arrivare a fondare, sulla scorta del paradigma biologico proposto da William Morton Wheeler, il postulato del "superorganismo"¹³⁸, quello che il mirmecologo

¹³⁴ N. Worrall, *Mejerchol'd e la regia di "Le Cocu magnifique"*, in *Civiltà teatrale...*, cit., p.177.

¹³⁵ Accadde durante l'Esposizione Coloniale organizzata quell'anno a Parigi. Si veda A. Artaud, *Sul teatro balinese*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 170-184 e *Teatro Orientale e Teatro Occidentale*, ivi, pp. 185-190. Per un'analisi dettagliata del rapporto tra Artaud e il teatro balinese si rimanda a N. Savarese, *Paris-Artaud-Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931*, L'Aquila, Textus, 1997.

¹³⁶ Lo osserva M. Schino, *La nascita...*, cit., p. 108.

¹³⁷ N. Savarese, *Paris...*, cit., p. 113.

¹³⁸ Cfr. W. M. Wheeler, *The Ant Colony as an Organism*, "Journal of Morphology", n. 22, 1911, pp. 307-325. Su una trattazione del termine "superorganismo" a partire dalle analisi di Wheeler e secondo un percorso a

aveva individuato all'opera all'interno delle colonie di formiche. La Schino sostiene che l'immagine del formicaio proposta da Wheeler (come d'altro canto l'idea dello "spirito dell'alveare" espressa in uno studio di Maurice Maeterlinck all'inizio del secolo¹³⁹) sia utile per intuire come "apparisse uno spettacolo di regia: uno spettacolo in cui nessuna delle sue parti aveva possibilità di vita autonoma"¹⁴⁰, una scena in cui gli attori non si presentavano più come singolarità indipendenti, ma come parti di un organismo plurale i cui tessuti connettivi venivano disegnati dal regista.

Ferdinando Taviani, nell'analizzare questo passaggio, ha notato come il corpo del Grande Attore vi compaia sullo sfondo: quasi che la regia si fosse affermata dopo aver bandito quell'organismo individuale, dopo averlo fatto esplodere per ricomporlo "in un superorganismo - e il corpo divenisse il campo d'un sistema di diffrazioni. In altre parole: la Regia sarebbe nata quando il corpo-individuo, come unità di misura, venne detronizzato"¹⁴¹.

cavallo tra biologia ed estetica si veda anche H. Bloom, *Le Principe de Lucifer: Une expédition dans les forces de l'histoire*, Paris, Le Jardin des Livres, 2001.

¹³⁹ Rispetto al vasto fiorire, nel primo trentennio del Novecento, di letteratura inerente la vita di relazione degli insetti sociali – cui pure la Schino accenna senza tuttavia soffermarvisi – l'esempio di Maeterlinck appare un poco stonato per il sospetto che si tratti di un riferimento strumentale alla giustificazione di un parallelo alquanto discutibile tra entomologia e teatrologia. Maeterlinck tuttavia fu effettivamente un appassionato studioso dilattante di insetti, pubblicando tra l'altro una trilogia di opere che ebbero una qualche eco nella cultura del periodo (ma che vennero pressoché ignorate all'interno della comunità scientifica): *La vita delle api* (1901), *La vita delle termiti* (1927) e *La vita delle formiche* (1930).

¹⁴⁰ M. Schino, *La nascita...*, cit., p. 41.

¹⁴¹ F. Taviani, *Discutere regia*, cit., p. 8.

A sua volta il corpo individuale viene smontato e ricomposto secondo logiche alternative a quelle quotidiane (quella che Marco De Marinis ha definito “prima articolazione”¹⁴²): a partire dalle ipotesi di François Delsarte un simile pensiero è rintracciabile in molteplici ambiti dell’espressione artistica, dalla danza moderna alla biomeccanica al mimo corporeo.

Per tornare all’analisi della Schino, al di là della pertinenza dell’esempio entomologico (come ci siamo sforzati di dimostrare, la questione della pluralità andrebbe piuttosto analizzata sullo sfondo delle mutate condizioni di vita dell’individuo ottocentesco, divenuto parte integrante della folla, oltre che del nuovo statuto del pùbblico), il merito della studiosa va principalmente rintracciato nell’aver posto in chiari termini la questione di un principio che caratterizzerebbe in senso forte, al di là delle singole e spesso antagonistiche poetiche, il pensiero registico delle origini: l’organizzazione dell’elemento umano in scena secondo la logica della coralità. Questo stesso principio risulta particolarmente interessante se analizzato all’interno della tessitura della scena registica contemporanea, poiché in esso riposa un seme fondamentale di continuità, come vedremo nella seconda parte del presente

¹⁴² la “prima articolazione” - ovvero il primo passaggio di quella che viene definita come “doppia articolazione”, laddove la prima articolazione (disarticolazione) concerne il corpo, la seconda il movimento e l’azione scenica -, corrisponde, nell’analisi di De Marinis, col “lavoro di segmentazione effettuato sul corpo umano, e in particolare su quello dell’attore, che viene scomposto in vari pezzi (un po’ come una marionetta o una macchina) e poi ricomposto, ma secondo le regole di combinazione di un’anatomia seconda, artificiale, il cui scopo è di trasformare il corpo vivente, biologico, quotidiano, in un ‘corpo-in-vita’ (Barba), cioè a dire in un corpo fittizio, extraquotidiano” M. De Marinis, *In cerca dell’attore...*, cit. p. 201. In generale, per quanto riguarda la questione della “doppia articolazione”, si rimanda al capitolo *Il lavoro su se stessi e la ricerca sulle azioni fisiche*, pp. 183-225.

studio. Lo sguardo del regista diviene allora della specie che Baudelaire ha definito *barbarica*, di una barbarie inevitabile, sintetica e infantile, votata al bisogno di vedere le cose in grande, considerandole principalmente nel loro effetto generale e poi punto per punto.

L'essere della scena sarebbe dunque singolarmente plurale (frammentazione del corpo in segmenti anatomici "allenati ad agire secondo il principio dell'indipendenza"¹⁴³) e pluralmente singolare (il superorganismo) evidenziando una vocazione ontologica in cui il soggetto non è più pensabile come *unicum*, mentre il fuoco prospettico dello sguardo registico si scompone e si moltiplica.

Possiamo allora affermare che i riformatori della scena (da Stanislavskij a Mejerchol'd, da Copeau a Craig) fecero, in piena sintonia con il progetto modernista, del *prospettivismo multiplo* la propria epistemologia per rivelare ciò che consideravano la vera natura di una realtà sottostante unificata anche se complessa. Interpretarono in questo modo un'istanza che appartiene allo spirito del modernismo, un'istanza che, come abbiamo già avuto modo di osservare, nelle arti visive venne esperita dall'impressionismo prima e poi, con maggiore radicalità, dal cubismo¹⁴⁴. Potremmo allora opporre al principio

¹⁴³ M. De Marinis, *In cerca dell'attore...*, cit. p. 204.

¹⁴⁴ Un importante contributo allo studio della coralità scenica è stato proposto in un saggio recente da Georges Banu (*Solitude du dos e frontalité chorale*, "Alternatives Théâtrales", nn. 76-77, 2003, pp. 12-17). Lo studioso, dopo aver indicato nella coralità un aspetto essenziale della prassi scenica della modernità – da Antoine alla Societas Raffaello Sanzio – ha poi individuato nella posizione del corpo in scena il fattore determinante della differenziazione estetica: se in Antoine i corpi, per approssimarsi al principio della verosimiglianza attraverso la "quarta parete", non esitano a presentarsi di spalle (e il dato è tanto fondamentale in Stanislavskij, come ci ricorda Ripellino, da collocare gli attori di schiena nell'apertura del *Gabbiano*), nella scena di Mejerchol'd, Vactangov e Copeau il corpo si appropria della sua

di un'organicità fondata su basi biologiche la nozione di prospettivismo multiplo e quella di coralità, che saranno funzionali, come già anticipato, alla trattazione circa lo statuto contemporaneo della regia.

“réalité plastique et graphique”. In questo modo, “la scène emprunte, plus ou moins, l’approche cubiste de l’époque. Le spectateur peut désormais percevoir le comédien pareil au peintre qui fait le tour d’une figure: la vision n’est ni frontale, ni dorsale, elle est circulaire” (ivi, p. 13). Il corpo diviene così ludico, plurale, concentrando, all’interno del singolo individuo, la funzione corale. Nella scena del teatro politico di Piscator e poi quello epico di Brecht, torna ad affermarsi un principio di frontalità della scena corale che impone allo spettatore un nuovo statuto: quello di protagonista di un dialogo in cui la scena vuole coinvolgerlo, interrogarlo, implicarlo. Infine la scena contemporanea, nell’opinione di Banu, continua a privilegiare una modalità frontale come “exposition incandescente du groupe [...]”. Tout d’un coup, la scène a retrouvé le plaisir de ces corps-là, nombreux, agités, présents. Le plateau dépasse la raréfaction qui fut un moment la sienne pour se présenter en espace plein, foulée par un ensemble défenseur de ses vérités. La choralité restitue à la scène le poids humain qui lui permea de se présenter en double concentré de la salle” (ivi, p. 16). La coralità dunque, come vedremo nella sezione dedicata alla scena contemporanea, acquista oggi una funzione determinante in relazione a un nuovo statuto dello spettatore, il quale diviene infine, per dirla con Romeo Castellucci, “il palcoscenico definitivo”.

1.7 LO SHOCK E IL MONTAGGIO

Dalla folla deriverebbe un altro indice determinante del pensiero artistico modernista: l'esperienza dello shock come esperienza peculiare dell'uomo moderno, che l'arte si fa carico di canalizzare all'interno di un postulato estetico¹⁴⁵.

Lo shock elaborato in sede artistica, secondo l'analisi magistrale condotta da Benjamin, "corrisponde al pericolo sempre maggiore di perdere la vita, pericolo di cui i contemporanei sono costretti a tener conto. Il bisogno di esporsi a effetti di shock è un tentativo di adeguazione dell'uomo ai pericoli che lo minacciano". Come il cinema, il teatro che ricorre allo shock "risponde a certe profonde modificazioni del complesso percettivo – modificazioni che nell'ambito dell'esistenza privata sono subite da ogni passante immerso nel traffico cittadino, e nell'ambito storico da ogni cittadino"¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Nell'opinione di Nietzsche, già in Richard Wagner è ravvisabile una relazione intensa tra shock nervoso ed espressione artistica come cifra dell'artista moderno. Scrive infatti il filosofo: "i problemi che egli porta in scena - né più né meno che problemi da isterici -, il carattere convulso delle sue passioni, la sua sovraeccitata sensibilità, il suo gusto che anelava a droghe sempre più piccanti, e non meno di ogni altra cosa la sua scelta di eroi e delle sue eroine (- una galleria di malati -) tutte queste cose rapresnetano un quadro clinico che non lascia dubbi. *Wagner est un névrose. [...] Appunto perché nulla è più moderno di questo ammalarsi collettivo, di questa tardività e sovraeccitabilità del sistema nervoso. Wagner è l'artista moderno par excellence, il Cagliostro della modernità*" (corsivo nostro), F. Nietzsche, *Il caso Wagner* (1888), in Id. *Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi, 1979, p. 175.

¹⁴⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte...*, cit., pp. 55-56. Sarebbe interessante analizzare i termini per cui, a partire dall'Ottocento, e sulla scorta della teoria dei fluidi proposta alla fine del secolo precedente da Mesmer, si spalancò nella modernità un nuovo immaginario del corpo umano come macchina nervosa perennemente suggestionata dai fantasmi del mondo esterno. Alessandra Violi di recente ha mostrato come l'intera cultura ottocentesca e primonovecentesca sia leggibile come un gigantesco "teatro dei nervi", dove

si inscena l'inquietudine del moderno. In apertura del suo studio, la Violi scrive: "L'esperienza dello 'schock', che secondo Walter Benjamin segna un tratto distintivo della modernità, si viene configurando come cultura ottocentesca a partire da una nuova immagine del corpo come incontrollabile e fantasmatico 'teatro dei nervi'. Il ruolo giocato dal sistema nervoso nell'immaginario dell'epoca è tale che, in un articolo del 1845 nel 'New Monthly Magazine', l'intera Inghilterra è chiamata ironicamente a confrontarsi con il suo 'doppio' nervoso: la straordinaria 'Discovery of the Island of Mesmeria', annuncia l'articolo, ha fatto emergere una terra incognita totalmente in preda ai nervi, e in cui l'intera popolazione, soprattutto metropolitana, ha il 'dono della nevrosi'. Al di là del suo intento satirico e polemico, l'articolo ci restituisce l'immagine di una cultura diffusamente nevrotizzata, a cui l'incrocio tra pratiche scientifiche e popolari, di cui è emblema all'epoca proprio il mesmerismo, fornisce continuamente l'occasione di sperimentare, e addirittura di spettacolarizzare, la propria malattia" (A. Violi, *Il teatro dei nervi. Fantasmî del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 1). La Violi propone poi una serrata analisi volta a sottolineare il percorso osmotico tra scienza della nevrosi e arte, dove, in particolare, la medicina si "teatralizza" e l'arte si nevrotizza. Per quel che riguarda la pratica medica, almeno a partire da Mesmer, "l'attività della macchina nervosa è esibita per la prima volta come spettacolo, in primo luogo perché la terapia prevede un rituale di gruppo organizzato come un vero e proprio teatro, con tanto di sale circondate da specchi, 'stanze della crisi', copioni recitati e musica" (ivi, p. 24).

L'ipnosi, praticata e "spettacolarizzata" ancora da Charcot come terapia per la cura dell'isteria nervosa, produce uno shock culturale che Jonathan Crary ha identificato nei termini di una traumatica disintegrazione del confine tra interno ed esterno, che fa del corpo ipnotizzato indagato dalla neurologia il prototipo di un nuovo rapporto tra io e mondo (cfr. J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT press, 1990 e, dello stesso autore, *Suspensions of Perception*, Cambridge, MIT Press, 1999). Tale rapporto si traduce ben presto all'interno della pratica artistica dove si manifesta, ad esempio (e limitatamente ai casi più interessanti in questa sede), nell'idea del corpo automatizzato proposta dalla pantomima ingelesa degli *Hanlon-Lees* a partire dalla metà dell'Ottocento (Zola ne parla all'interno del capitolo dedicato alla pantomima nel suo *Le naturalisme au théâtre: les théories et les exemples*, Paris, Charpentier 1881. Cfr. anche C. Dousteysier, *Naturalisme et pantomime*,

Muoversi nella folla, all'interno del traffico cittadino, comporta per il singolo, come osserva Benjamin, tutta una serie di shock e di collisioni¹⁴⁷. E nella novella di Poe già citata i passanti si comportano come se, in una premonizione biomeccanica, fossero alle prese con le prove di uno spettacolo mejercholdiano. Il loro comportamento è infatti determinato da una reazione a shock: “Quando erano urtati, salutavano profondamente quelli da cui avevano ricevuto il colpo”.

Abbiamo già visto come, nell'opinione di Baudelaire, l'artista moderno sia capace di immergersi nella folla come in un immenso serbatoio di energia elettrica. Quest'esperienza, da cui secondo Benjamin deriverebbe la primitiva definizione dello shock moderno, trasforma l'artista in “un caleidoscopio

“Les Cahiers naturalistes” n. 79, settembre 2005 pp. 227-244) e nella danza, solo per citare il caso più noto, di Madeleine G., la “danzatrice del sonno”, la donna che danzava in stato di ipnosi che Fuchs usò come esempio guida del suo libro sulla danza, opponendola a Isadora Duncan che non apprezzava (cfr. L. Tinti, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1980 e E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988). Infine, è interessante osservare che, quando Mejerchol'd analizza le modalità attraverso cui il teatro “esercita il suo influsso” sull'organizzazione dell'inconscio, il regista individua cinque categorie: il testo (influsso sulla coscienza), la recitazione dell'attore stanislavskijano (attraverso l'uso della reviviscenza), la sinestesia (influsso sui cinque sensi), l'ipnosi (attraverso la suggestione), la biomeccanica (attraverso l'impiego di processi meccanico-fisiologici), (cfr. *Appunti sull'istituto scientifico di ricerca dei GVTM, 6 marzo 1922*, in V. E. Mejerchol'd, *L'attore...*, cit. p. 63). Quel che ci sembra significativo è che l'ipnosi appare in questo orizzonte come processo interamente riconducibile all'ordine del teatro.

¹⁴⁷ Già Nietzsche aveva osservato un simile fenomeno, affermando: “il tempo del moderno è il prestissimo; le impressioni si cancellano. Subentra una specie di adattamento a questo eccessivo accumularsi delle impressioni: l'uomo disimpara ad agire, si limita ormai a reagire agli eccitamenti dell'esterno” (F. Nietzsche, *Opere*, vol. VII, tomo 2, Milano, Adelphi, 1964, pp. 114-115).

provvisto di coscienza”. L’immagine del caleidoscopio rimanda chiaramente all’idea di frammentazione e ricomposizione di cui si è detto, ma ci fornisce un dato ulteriore laddove si riferisce all’essere “provvisto di coscienza”. Ciò che vogliamo giungere a dimostrare è che tale coscienza sarebbe relativa precisamente all’effetto di shock, a come ricostruirlo in scena e a come indurlo nello spettatore. Lo shock agisce infatti sui nervi del pubblico, configurandosi, nelle parole di Ejzenštejn, come un “colpo ai nervi”¹⁴⁸, ovvero come un’“attrazione”, cioè come un principio base di funzionamento delle varie componenti dello spettacolo volto a provocare un’emozione nel pubblico¹⁴⁹: “L’attrazione (dal punto di vista del teatro) è qualsiasi momento aggressivo del teatro, cioè qualsiasi suo elemento che eserciti sullo spettatore un effetto sensoriale o psicologico, verificato sperimentalmente e calcolato matematicamente, tale da produrre determinate scosse emotive le quali, a loro volta, tutte insieme, determinano in chi percepisce la condizione per

¹⁴⁸ S. M. Ejzenštejn, *Appunti sul teatro*, in Id., *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1998, p. 223.

¹⁴⁹ Gli esperimenti in questo senso sono in realtà più antichi, e vanno fatti risalire a quella vera e propria “fabbrica di shock nervosi” che lo spettacolo della fantasmagoria aveva introdotto in Francia a partire dal 1790. Nato sulla scorta dall’invenzione della “lanterna magica” ad opera di Athanasius Kircher e Christian Huygens, ed elaborato in senso spettacolare dallo studioso di ottica e fisica Etienne Gaspard Robertson, il teatro della fantasmagoria penetra prima in Francia e poi a Londra, dove nel 1801 Paul de Philipstal lo introduce al Lyceum Theatre. Teatro di apparizioni spettrali, la fantasmagoria inaugura un nuovo rapporto, fondato sulla logica della sensazione di shock, con le immagini. sull’invenzione e la fortuna della lanterna magica e della fantasmagoria si veda almeno L. Cannoni, *Le grand art de la lumière et de l’ombre*, Paris, Nathan, 1994; D. Pesenti Campagnoni, *Verso il cinema. Macchine, spettacoli e mirabili visioni*, Torino, UTET, 1995; G. P. Brunetta, *Il viaggio dell’icononauta*, Venezia, Marsilio, 1997.

recepire il lato ideale e la finale conclusione ideologica dello spettacolo”¹⁵⁰.

L’idea di attrazione come strategia scenica per provocare lo shock, Ejzenštejn l’aveva maturata durante il suo periodo di apprendistato a fianco di Mejerchol’d, il quale, ad esempio, ricorreva al grottesco “come figura capace di produrre l’effetto choc attraverso la contiguità degli opposti”¹⁵¹ e all’acrobazia come risposta al “pericolo sempre maggiore di perdere la vita”¹⁵². (Lo stesso Stanislavskij, sia detto *en passant*, aveva guardato all’acrobata come fonte d’ispirazione dell’arte scenica,

¹⁵⁰ S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in Id. *Il montaggio*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 220.

Si viene così a configurare, attraverso l’analisi dello shock, un teatro del *contagio nervoso*, che insiste sulla trasmissibilità degli impulsi e delle sensazioni. Si noti che, in pieno settecento, Schiller aveva descritto l’insorgere di una reazione di cinestesia proprio sulla base di un’ipotetica “comunità di sensazioni” di tipo nervoso, derivata da quella sorta di sonnambulismo ipnotico in cui, a suo dire, cadrebbe l’attore: “L’attore è, in un certo senso, nello stato di un sonnambulo, e vedo tra loro una sorprendente analogia. [...] Se sono davvero toccato [da una rappresentazione teatrale], non mi ci vuole molto per adeguare il mio corpo al tono della passione, anzi sarebbe difficile – quasi impossibile – reprimere il movimento spontaneo delle mie membra”, F. von Schiller, *Ueber das gegenwärtige deutsche Theater* (1782), in Schiller *Sämmtliche Werke: Vollständig neudurchgesehene Ausgabe in einem Bände*, Stoccarda, J. C. Cotta, 1874, p. 830, trad. it. in A. Violi, *Il teatro dei nervi*, cit., p. 26.

¹⁵¹ V. Valentini, *Il teatro delle attrazioni*, cit., p. 147.

¹⁵² Bisogna comunque sottolineare, come fa Fausto Malcovati, che Mejerchol’d non si accontenta della vuota acrobazia: “attraverso il salto – scrive lo studioso – deve passare qualche cosa d’altro, di noto a tutti, di conosciuto nel profondo, deve passare la vita. Solo allora il salto può diventare non abile dimostrazione di agilità ma intreccio eterno di vita e di morte. [...] Alla base della biomeccanica c’è calcolo perfetto, coscienza lucida, nulla è casuale; ma poi c’è l’esplosione, l’irruzione della fantasia, la carica emotiva che anima e riscalda tutto, c’è la vita” (F. Malcovati, *Introduzione* a V. E. Mejerchol’d, *L’attore...*, cit, p. 13).

esclamando di fronte ad una performance acrobatica: “Questa è vera arte! Questa è bellezza! Oh, se solo gli attori capissero il vero significato di questo tipo di precisione di movimento. Un acrobata non fa niente a caso. Non lascia niente al caso. *Sa benissimo che basta che scivoli per rompersi l’osso del collo*”¹⁵³). L’acrobazia, in particolare, si configurerebbe, secondo l’analisi lucidissima condotta da Šklovskij, come l’equivalente fisico-cinetico di ciò che, a livello di senso, veniva assolto dalla tragedia greca, al cui eroismo non è più dato attingere nel mondo moderno: ad esempio, nelle situazioni in cui “l’eroe è messo in una situazione difficile dalla lotta fra il senso del dovere e l’amore. Un acrobata supera lo spazio in un balzo [...] esattamente come Oreste superava l’amore per la madre in nome dell’ira per il padre. In ciò sta il legame tra il teatro eroico e il circo”¹⁵⁴.

Tornando all’attrazione, essa dunque istituisce una relazione circolare tra la percezione del soggetto moderno di essere esposto a rischi che ne mettono a repentaglio l’incolumità, e la moderna retorica dello shock, di cui l’attrazione è contemporaneamente un effetto, in quanto replica mimeticamente il repertorio di “scosse emotive”, e una causa, nel momento in cui induce nello spettatore uno stato pseudo-patologico, suggestionando i suoi sensi e incrementando il suo stato di iperattività nervosa.

In Ejzenštejn il discorso si radicalizza: lo shock non investe più la produzione della singola attrazione, configurandosi invece come principio compositivo formale. Torniamo a guardare alla definizione di attrazione: l’attrazione produce determinate

¹⁵³ Cit. in F. Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro sull’attore al lavoro su di sé*, Roma, Laterza, 2003, p. 110

¹⁵⁴ V. Šklovskij, *L’arte del circo*, in Id., *La mossa del cavallo*, Bari, De Donato, 1967, p.131.

scosse emotive “le quali, a loro volta, tutte insieme”...: ecco il montaggio. Evidentemente, il problema del montaggio investe questioni più complesse che riguardano l’ordine stesso della composizione artistica in generale e, in particolare, di quella scenica¹⁵⁵. Né va dimenticato che è la stessa visione dello spettatore a comporsi secondo un principio di montaggio, poiché essa combina due figure diverse – quelle proprie di ciascun occhio – in un’immagine unitaria.

Quel che in questa sede interessa osservare è che il discorso del montaggio giunge alla sua estrema teorizzazione, con Ejzenštejn, grazie al motivo dello shock, che porterà il regista russo a elaborare la formula di “montaggio delle attrazioni”¹⁵⁶.

¹⁵⁵ va almeno ricordato che uno dei primi tentativi di formalizzazione teorica relativo al montaggio va fatto risalire a Stanislavskij (basti citare il famoso apologo del “tacchino che va mangiato a pezzi”, in K. S. Stanislavskij, *Sezioni e compiti*, in Id., *Il lavoro dell’attore su se stesso*, Roma-Bari, Laterza, 2004. A questo proposito si veda anche F. Ruffini, *Stanislavskij*, cit., pp. 48-51), il quale, non a caso, viene posto da Ejzenštejn come “nume tutelare” delle sue posizioni più mature (cfr. S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, (1985) 2004).

Il montaggio teatrale investe tanto l’attore che il complesso della produzione scenica, organizzandosi secondo una scomposizione cui vanno incontro i diversi elementi, seguita da una ricomposizione a livello più alto: sotto questo aspetto, esso è lo strumento attraverso cui smembrare analiticamente i corpi, la recitazione e finanche gli oggetti e gli eventi, per averli poi restituiti assieme al senso della loro articolazione e al senso del loro divenire. D’altro canto il montaggio rinvia al confluire di una serie di elementi, separati spazialmente o temporalmente, in una simultaneità; sotto questo aspetto esso è il mezzo tramite cui tenere insieme un testo e farlo diventare un’unità che travalica la semplice giustapposizione dei suoi pezzi. Questo doppio ordine di elementi è stato trattato da Marco De Marinis, nell’analisi già menzionata sulla *doppia articolazione* (infra, nota 105).

¹⁵⁶ Ejzenštejn insisterà sulla teoria del montaggio durante tutta la vita, elaborando, dopo quella delle attrazioni, e in ordine di tempo, l’idea di un montaggio intellettuale, sovratonale, verticale. Va inoltre osservato che, radicalizzando il principio di shock come strategia determinante per produrre

Per produrre l'effetto di shock, infatti, risulta determinante interrompere il flusso associativo messo in moto nello spettatore, con improvvise virate di senso, drastiche contrapposizioni di elementi, scarti "aggressivi" dell'azione. Detto in altre parole: lo shock deriva dalla sospensione della prevedibilità gestaltica. La scena non invita alla passiva contemplazione, lo spettatore non è libero di abbandonarsi al flusso delle sue associazioni, queste vengono costantemente disattese grazie al montaggio: l'opera diventa un proiettile, *letteralmente*, viene proiettata contro lo spettatore, mentre l'attore viene definito come "un mitra caricato a salve che spara sul pubblico"¹⁵⁷ e come "un leopardo addomesticato che semina il panico tra gli spettatori"¹⁵⁸.

Ejzenštejn dunque fonderà sullo shock percettivo la teoria stessa del "montaggio delle attrazioni", che trova la sua

un'emozione nel pubblico, Ejzenštejn non potrà che teorizzare lo statuto del cinema come "stato attuale del teatro", come teatro corporeo dei nervi. Deriva da qui la definizione di Jean Epstein del regista cinematografico come ipnotizzatore e del film come "nient'altro che un relè tra la fonte di energia nervosa e l'uditorio che respira le sue radiazioni luminose. Ecco perché i gesti che funzionano meglio sullo schermo sono gesti nervosi" (J. Epstein, *Grossissement*, in Id., *Bonjour Cinéma*, Paris, Editions de la sirène, 1921, p. 108). Deriva di qui, anche, uno dei primi studi psicologici dell'effetto di sinestesia indotto nel pubblico attraverso il *medium* spettacolare. Lo firma, nel 1916, Hugo Munstemberg, il quale scrive: "L'intensità con cui [il film] si impadronisce del pubblico non può non avere forti effetti sociali. È stato più volte ribadito che esso induce allucinazioni sensoriali; le persone nevrasteniche in particolare tendono ad avere esperienze tattili, termiche, olfattive o sonore a seconda di ciò che vedono sullo schermo. Le associazioni sono talmente vivide da diventare reali, perché la mente è completamente in preda alle immagini in movimento" (H. Munstemberg, *The Photoplay: A Psychological Study*, New York, D. Appleton & Co., 1916, p. 221).

¹⁵⁷ S. M. Ejzenštejn, *Sul programma didattico dei laboratori teatrali del proletkil't*, in Id., *Il movimento espressivo*, cit., p. 229.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

applicazione definitiva, in scena, con l'allestimento del *Saggio* di Ostrovskij al teatro del Proletkul't nel 1923. Qui il regista si propose di violentare l'energia nervosa del pubblico facendo trascinare lo spettacolo a ridosso dello spettatore, in una sorta di circo che traduceva in scena il frammentismo esasperato delle prime scenografie di Alexandra Exter¹⁵⁹. Come negli spettacoli della FEKS¹⁶⁰, nel *Saggio* si alternano piroette da clown, gags ispirate al cinema americano, voli di acrobati, proiezioni cinematografiche, scariche sonore di un'orchestra di rumori. Il "montaggio delle attrazioni", osserva Manfredo Tafuri, si rivolge unicamente ai nervi del pubblico: non a caso, alla fine dello spettacolo, Ejzenštejn fa scoppiare dei petardi sotto le sedie della platea. Tafuri propone quindi un'analisi non distante da quella sin qui prodotta sullo shock, osservando come la stimolazione nervosa pura risponde "a ciò che Simmel aveva riconosciuto come il fondamento del comportamento dell'individuo metropolitano. Per Simmel, questi è sottoposto a

¹⁵⁹ ci riferiamo alla produzione del periodo tra il 1916 e il 1921, quello in cui la Ekster divenne la scenografa di riferimento di Tairov, curando l'allestimento di spettacoli come *Le allegre comari di Winsor*, *Famira il citaredo* e *Salomé*. Cfr. J. E. Bowlt, M. Drutt, *Amazons of the avant-garde*, London, Paperback, 1999; F. Ciofi degli Atti, M. Kolesnikov, *Alexandra Exter e il Teatro da Camera*, Milano, Electa, 1991. Per il lavoro della Exter si rimanda inoltre alla mostra *La Danza delle Avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring* [Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 17 dicembre 2005-7 maggio 2006], a cura di G. Belli ed E. Guzzo Vaccarino. Catalogo *La Danza delle Avanguardie ...*, Milano, Skira, 2005.

¹⁶⁰ questa sigla designò la *Fabrika EKScenriceskogo aktera* (Fabbrica dell'attore eccentrico), laboratorio artistico sperimentale sorto a Pietrogrado nel 1921 per iniziativa di giovanissimi (i registi G. Kozincev e L. Trauberg, lo scenografo e regista S. Jutkevič e altri) allo scopo di portare in teatro, e poi nel cinema, il soffio vitale della Rivoluzione, del futurismo, dell'americanismo e del circo.

un *Nervenleben* acutizzato, a causa del bombardamento simultaneo di immagini contraddittorie”¹⁶¹.

Il montaggio frantuma nel momento che unifica, cioè dice l’unità nel momento stesso in cui la disdice, polverizza la coerenza nel momento stesso in cui la rilancia su un piano di più elevata complessità. È ancora Ejzenštejn ad affermare: “Noi seguiamo un unico indice nell’insieme degli elementi ‘di montaggio’, ovunque e in qualunque modo essi si presentino e in tutti i nostri possibili campi di osservazione: questo indice fondamentale e determinante è la loro potenziale tendenza all’unione. Se l’intero si frantuma in pezzi, ciò accade nel segno non solo di una successiva ricomposizione, ma anche di un’integrità più compiuta, rielaborata dalla coscienza, nuova, trasformata, integrata ‘in immagine’”¹⁶².

Ed è singolare osservare che quando, nel 1922, Foregger pubblica una sorta di dichiarazione-manifesto per il suo Teatro-Cabaret, si riferirà tanto al montaggio delle attrazioni quanto al principio del caleidoscopio che abbiamo già trovato in Baudelaire come condizione creativa dell’artista moderno: “Il fine del Teatro-Cabaret – scrive infatti Foregger – è doppio: per l’innanzi rispecchiare la contemporaneità, le sue miserie, le sue cattiverie, scuotere, ‘lavorare’ lo spettatore con un’azione teatrale polimorfa, esercitare sullo spettatore un’azione psicofisica usando un caleidoscopio di forme, colori, suoni [...]

¹⁶¹ M. Tafuri, *Il teatro come città virtuale. Da Appia al Totaltheater*, “Lotus International”, n. 17, dicembre 1977, ripreso in Id., *La sfera e il labirinto*, Torino, Einaudi, 1980, p. 125. Sulle posizioni di Simmel si veda almeno G. Simmel, (1903), trad. it., *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Roma, Armando, 2002, e M. Cacciari, *Metropolis*, Roma, Officina Edizioni, 1973.

¹⁶² S. M. Ejzenštejn, *Ancora sull’Urphänomen cinematografico: da Shakespeare a Joyce*, in Id. *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, (1985) 2004

ma nello stesso spettacolo vi deve essere una logica teatrale organicamente strutturata e fondata, un nesso che intrecci le singole forme, i singoli pezzi in un tutt'uno, un montaggio ferreo e finalizzato delle attrazioni, che dia agilità ed eleganza allo spettacolo”¹⁶³.

Benjamin, d'altro canto, rintraccia un montaggio simile a quello delle attrazioni, cioè un movimento di scomposizione-ricomposizione fondato sulla logica dello shock nel teatro di Brecht: “Il teatro epico, come le immagini di una pellicola cinematografica, procede a scossoni. La sua forma fondamentale è quella dello shock. I *song*, le didascalie, le convenzioni fantomatiche staccano ogni situazione dall'altra. Così si generano intervalli che tendono a limitare l'illusione del pubblico. Essi paralizzano la sua predisposizione all'immedesimazione”¹⁶⁴.

Il *procedere a scossoni* - cioè operare uno smembramento della realtà intesa come *continuum* - è una forma tipica dell'arte modernista, proposta, solo per citare i casi più noti, tanto nel verso della poesia futurista, che nelle opere del cubismo o nella prosa di Joyce. Anche in sede drammaturgica l'urgenza di aggredire l'unità formale del personaggio cominciava ad essere avvertita già dalla fine del secolo XIX. Basti ricordare le parole che accompagnano nel 1888, in Prefazione, la *Signorina Julie* di Strindberg, i cui l'autore sostiene: “I miei personaggi sono agglomerati di passato e presente, di frammenti di libri e

¹⁶³ cit. in F. Ciofi degli Atti, *Skené e Kinesis in Russia 1900-1930. L'Arte della scena*, a cura di Id. e D. Ferretti, Milano, Electa, 1990, p. 33.

¹⁶⁴ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?* In Id., *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, (1966) 2000, p. 133

giornali, di pezzi di umanità, di brandelli e cenci di raffinati abiti, cuciti insieme com'è l'anima umana"¹⁶⁵.

Sul fronte teorico, oltre a Benjamin (ma sulla scorta, presumibilmente, delle sue posizioni) anche Theodor Adorno aveva indicato nello shock traumatico il nodo cruciale dell'avvento della modernità, come "legge tecnica della forma"¹⁶⁶ artistica che proibisce ogni continuità e sviluppo di ordine diegetico, a favore di un coinvolgimento diretto e nervoso del pubblico. Così, le innovazioni musicali proposte in quegli anni dalla seconda scuola di Vienna, da Schönberg, Berg e Webern, dove l'atonalità e la dissonanza dissolvono le attese regolarità dell'armonia, produrrebbero nell'ascoltatore, come sostiene Adorno, precisamente un effetto di shock.

A teatro, oltre alla recitazione e al montaggio, è l'intero dispositivo scenico a venire architettonicamente costruito secondo un principio di shock, come ad esempio quello della Popova per *Le Cocu magnifique*, lo spettacolo con cui Mejerchol'd, nel 1922, presentò i primi frutti della sua biomeccanica. *Le Cocu magnifique* rappresenta il primo esperimento di scenografia costruttivista orientata ad esporre l'attore a una serie di pericoli effettivi, per scansare i quali, oltre a nuove abilità, si richiede la consapevolezza "di cui l'uomo medio del XX secolo ha bisogno per attraversare con sicurezza una strada di traffico", come osserva Worrall analizzando lo spettacolo.

Il principio di shock, inoltre, è alla base della reazione cinestetica che l'arte modernista vuole muovere nello

¹⁶⁵ A. Strindberg, *La signorina Julie* in Id., *Il padre, La signorina Julie*, Milano, Rizzoli, 1993

¹⁶⁶ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. Torino, Einaudi, (1959) 2002, p. 47.

spettatore, come stato emotivo indotto per contagio mimetico, su cui si fonda la nozione stessa di “efficacia” dell’opera.

L’effetto di shock suggestiona infatti i nervi dello spettatore, ricreando in lui un processo mimetico, ossia una riproduzione della sensazione all’interno del suo corpo che è altra cosa rispetto alla questione della proiezione psichica. Artaud ne parla in un saggio del 1927, indicando come il processo di mimesi indotta dallo shock sia inteso all’epoca come un coinvolgimento diretto della materia corporea del pubblico, per lo stimolo immediato che l’azione scenica o filmica induce sul repertorio di desideri, memorie e fantasmi impresso sui nervi: “Per quanto si scavi a fondo nello spirito si scoprirà all’origine di ogni emozione anche intellettuale una sensazione affettiva di ordine nervoso, che comporta il riconoscimento, forse a livello elementare ma comunque sensibile, di qualche cosa di sostanziale, di una certa vibrazione che ricorda sempre gli stati sia noti sia immaginati. L’azione agisce quasi intuitivamente sul cervello”¹⁶⁷.

In seguito Artaud troverà nel teatro (nel primo Teatro della Crudeltà) un veicolo per superare il puro effetto di shock psicofisico, e invocherà un’arte capace, come sostiene De Marinis, “di agire molto più in profondità sullo spettatore, di trasformarlo intimamente, integralmente, in maniera durevole e

¹⁶⁷ A. Artaud, *Cinéma et réalité*, in Id., *Œuvres Complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, pp. 22-23. Una posizione alquanto simile ma più antica si trova in Nietzsche, che nel 1872 aveva scritto: “L’uomo, forse, non può dimenticare nulla. L’operazione del vedere e del conoscere è troppo complicata perché sia possibile cancellarla completamente, in altre parole, tutte le forme, una volta prodotte dal cervello e dal sistema nervoso, da quel momento sono da esso ripetute frequentemente. Una medesima attività nervosa produce nuovamente la stessa immagine”, F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1869-1874*, in *Opere complete di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli, M. Montanari, Milano, Adelphi, 1992, vol. III, parte II, pp. 32-33.

addirittura permanente – mediante un’azione scenica che passi per i suoi sensi, i suoi muscoli, ma senza fermarsi ad essi”¹⁶⁸.

Lo shock postulato dalle arti nel dibattito primonovecentesco rispondeva inoltre alla radicale rielaborazione che, in ambiti disciplinari molteplici (dalla psicologia sperimentale alla psicofisiologia, dalla riflessologia alla psicologia dell’estetica) stava ridisegnando i rapporti tra l’esteriorità somatica e l’interiorità psichica del soggetto.

Un tale ripensamento ebbe larga eco nelle posizioni dei maestri della scena, secondo le modalità che ci accingiamo a trattare.

¹⁶⁸ M. De Marinis, *In cerca dell’attore...*, cit., p. 242.

1.8 INTERIORITÀ ED ESTERIORITÀ

Ne *La mia vita nell'arte*, trovandosi a riflettere, molti anni dopo, su quello che a suo avviso aveva determinato nel 1902 il fallimento della *Potenza delle tenebre*, da Tolstoj, Stanislavskij scrive: “Purtroppo il realismo dell’ambiente esterno risultò insufficientemente giustificato all’interno dei nostri stessi attori, e sulla scena predominarono le cose, gli oggetti e i modi di vita esteriori. Scivolando dalla linea dell’intuizione e del sentimento, ci trovammo su quella della vita popolare e dei suoi particolari, i quali appunto schiacciarono l’essenza interiore del dramma e dei personaggi”¹⁶⁹. L’uso dell’oggetto reale, che pure aveva assolto a un ruolo determinante nella rivoluzione registica, sull’onda di un’estetica naturalista votata all’exasperazione del descrittivismo era diventato pervasivo, trasformando sovente lo spettacolo in una sequela di illustrazioni di genere, sommergendo l’interprete sotto il peso dell’oggetteria. La realtà, che si voleva riprodurre nelle

¹⁶⁹ K. S. Stanislavski, *La mia vita...*, cit., p. 322. È interessante osservare che anche Antoine aveva avvertito i rischi di una cifratura essenzialmente esteriore della verità scenica. Dhomme riferisce che, nel periodo posteriore al suo ritiro dall’attività militare, Antoine aveva chiara la distinzione tra due tipi di opera scenica: una “esteriore” relativa agli scenari, agli accessori, ai costumi e alle luci e una “interiore”, le cui risorse, nell’opinione del regista, erano ancora tutte da scoprire, e che doveva consistere nella creazione di un tipo di gestualità e di movimento dell’attore capace di proporsi come rivelazione del retroterra misterioso dell’azione e delle parole, arte tanto più significativa perché in grado di rivelare il fondo più intimo dell’opera (cfr. S. Dhomme, *La mise en scène contemporaine, d’André Antoine à Bertolt Brecht*, Paris, Nathan, 1959, pp. 44-45). Sebbene poi, come si sa, Antoine si volse piuttosto alle soluzioni del realismo “esteriore”, è importante in questa sede rammentare come l’universo intimo dell’attore fosse tema cui il regista francese era assai sensibile.

minuzie, “viene di fatto sostituita da surrogati di oggetti eccentrici”¹⁷⁰.

La massa degli indici descrittivi introdotti in nome del “vero” propugnato dal naturalismo risultava dunque troppo ingombrante, per scartarla era necessario insistere sulla “linea dell’intuizione e del sentimento”, guardare all’interiorità del personaggio. In ciò, la drammaturgia čechoviana risultò decisiva, come osserva Artioli: “A forzare il muro del naturalismo era stata la musicalità della scrittura di Čechov: un ritmo verbale che, magistralmente captato dagli attori, portò gli allestimenti čechoviani al successo”¹⁷¹. Per offrire un corrispettivo scenico del realismo di Čechov, carico di insorgenze liriche e intimiste, Stanislavskij volle pervenire a nuovi approdi, che scalzavano il realismo esteriore e lo spessore corposo delle trovate sceniche per raggiungere gli stati d’animo profondi del personaggio, facendone affiorare le pieghe riposte

¹⁷⁰ A. M. Ripellino, *Il trucco...*, cit., p.

¹⁷¹ U. Artioli, *Le origini...*, cit., p. 81. Dello stesso avviso era anche Mejerchol’d, come risulta dagli appunti annotati da A. Gladkov nel periodo 1934-39, durante le prove degli spettacoli diretti dal Dottor Dappertutto o dopo conversazioni con quest’ultimo (in Italia tali contributi sono raccolti alla voce *Meyerhold parla*, in V. E. Mejerchol’d, *La rivoluzione teatrale*, a cura di D. Gavrilovich, Roma, Editori Riuniti, 2001). Vi si legge: “Voi mi chiedete se nel *Gabbiano* del Teatro d’arte ci fosse del naturalismo e pensate di avermi rivolto una domanda ‘insidiosa’ perché io respingo il naturalismo e in quel dramma recitavo la mia parte prediletta con trepidazione. Sì, c’erano elementi sporadici di naturalismo, ma non è questo che conta. La cosa principale è che c’era nerbo poetico, la poesia dissimulata nella prosa čechoviana che, grazie alla regia geniale di Stanislavskij, divenne teatro. Prima di Stanislavskij recitavano di Čechov soltanto la trama, dimenticando che nelle sue commedie il tambureggiare della pioggia fuori dalla finestra, il colpo del secchio caduto, il primo mattino oltre le persiane, la nebbia sul lago sono indissolubilmente connessi (come prima soltanto nella prosa) con le azioni degli uomini. Allora si trattava di una scoperta” (ivi, p. 331).

tra le righe dell'opera drammaturgica¹⁷². Era dunque essenzialmente all'attore che bisognava volgersi. Il sentimento, più che l'ambiente esterno, doveva essere "vero", doveva spingere l'attore verso l'*azione reale*, quella che sola poteva far esclamare al pubblico: "ci credo!". In questo senso Stanislavskij rappresenta un nodo cruciale anche per comprendere Copeau, cui per altro si deve la nozione stessa di *azione reale*¹⁷³.

¹⁷² È ancora a partire da Čechov che Stanislavskij deriva i primitivi germi di quanto diventerà il suo Sistema: nelle messinscene dei suoi testi, infatti, il regista russo aveva per la prima volta sperimentato un processo di sottile osmosi tra dettato registico e interpretazione, cosa, questa, che lo condurrà verso la codificazione "dei principi di un'arte della recitazione, tesi a rendere razionale e normativo quel che nel caso di Čechov era stato frutto di felice congiuntura" (ivi, pp. 134-135). A partire dall'allestimento del *Gabbiano*, infatti, Stanislavskij diviene consapevole dell'impossibilità di impiegare gli stilemi del realismo esteriore per far risuonare la scrittura di Čechov, e comincia dunque a elaborare il pensiero su una prassi recitativa volta a cogliere la "linea dell'intuizione e del sentimento" tramite il ricorso dell'attore alla "memoria affettiva". In questa prima fase, ritiene che tale memoria possa essere stimolata mediante un processo dall'esterno all'interno (ancora, dunque, la diade che stiamo affrontando), laddove l'esterno coincide con l'apparato scenografico, con l'illuminazione, con la texture sonora e con una serie di dettagli descrittivi che, mutuati dal Naturalismo, fungevano ora principalmente da appoggio recitativo per gli attori, perché questi potessero trovare le condizioni per far insorgere in sé il sentimento. Va detto, *en passant*, che il demone della minuzia non abbandonerà mai Stanislavskij, trasferendosi ad esempio, nelle messinscene čechoviane, dall'oggetteria al tappeto rumoristico, tanto che Čechov arrivò una volta a esclamare "Sentite!...Scriverò un nuovo dramma che comincerà così: - Che meraviglia, che silenzio! Non si odono né uccelli né cani, né cuculi né civetti, né usignoli, né orologi, né campanelli e nemmeno un grillo canterino" (K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, cit., p. 333).

¹⁷³ A livello teorico, la definizione di azione reale si differenzia nei due registi: per Stanislavskij essa è l'*azione credibile*, per Copeau è l'*azione sincera*.

La via proposta da Stanislavskij (prima dell'approdo degli anni trenta al metodo delle azioni fisiche) prevede una direzionalità interno-esterno, in cui l'attore deve dotare il personaggio di una vita interiore completa capace di guidare tutte le manifestazioni esteriori.

In Stanislavskij, dunque, la recitazione appare come epifenomeno di moti interiori sommersi¹⁷⁴. Infatti, com'è stato sintetizzato da Franco Ruffini, il processo naturale sviluppato dall'attore stanislavskiano per esprimere i propri sentimenti può essere così analizzato:

- “
- c'è un *evento*,
 - che determina, secondo la *sensibilità interiore*, cioè la capacità di sentire del soggetto che ne è protagonista, una reazione emotiva,
 - alla quale, secondo la *sensibilità esteriore*, che è la capacità di esprimere ciò che si sente, fa seguito una reazione fisica.”¹⁷⁵

¹⁷⁴ Che è poi, questo, il problema centrale delle arti moderniste, espresso da una pluralità di voci e tendenze che citiamo un poco alla rinfusa più che altro per indicare il tono delle convergenze: il già citato Kandinskij, che richiamava al rispetto del “*principio dell'interiore necessità*” e chiama la forma “*l'espressione esteriore del contenuto interiore*” (cit. in P. Chiarini, *Caos e Geometria* Firenze, La nuova Italia, 1964, p. 143); Boccioni, che affermava che “la cosa che si crea non è che il ponte tra *l'infinito plastico esteriore e l'infinito plastico interiore*”(U. Boccioni, *La scultura futurista*, in L. De Maria (a cura di) *Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1973, p.73): da ciò ricavando la legge fondamentale del suo “*trascendentalismo fisico*” con una definizione in cui ben s'appia il termine dell'interiorità trascendente con la cogente materialità dell'esteriore; Breton, che con la precisione maggiore che gli derivava dall'aver a lungo meditato proprio su questo punto, indicava il compito nella poesia nel realizzare la *fusione* esattamente di ciò che è esterno e di ciò che è interno, profondo, psichico, perfino subconscio, da cui deriverà la definizione della surrealtà (cfr. A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi, (1966) 2003, pp. 19-49).

¹⁷⁵ F. Ruffini, *Stanislavskij...*, cit. p. 39

Un tale approccio veniva fondato su una nozione dell'attività della coscienza come sistema di collegamenti simbolici, cioè come un meccanismo capace di connettere il concreto all'astratto, la materia somatica alla concettualità psichica, la forma espressiva visibile ai contenuti mentali. Ciò richiedeva lo sviluppo di codici e l'istituzione di corrispondenze che limitavano sempre più gli spazi di quello che è solo somatico senza essere nel contempo anche psichico, così come di ciò che ha luogo nella psiche senza avere anche la sua manifestazione nel corpo. Da ciò conseguiva un deciso controllo psichico delle funzioni del corpo ma anche, e soprattutto, una capacità di modellare l'esterno a immagine dell'interiorità. Soma e psiche (Ruffini parla, più romanticamente, di corpo e anima) vengono letti da Stanislavskij come una coppia solidale, che manifesta un'aspirazione verso l'unità del soggetto. Il corpo diviene il tramite attraverso cui si manifesta l'immagine del "mondo interiore". Tale unità ha carattere relazionale, è basata su un rapporto di corrispondenza e di rinvio semiotico. Nell'universo integrato della scena, questa operazione di ricomposizione del soggetto può essere compiuta attraverso le psicotecniche, che analizzeremo nel successivo capitolo.

Con la preminenza accordata da Stanislavskij al soggetto avviene un transito decisivo nell'ordine della scena: il passaggio dall'oggettività dell'ambiente alla verità del sentimento espresso dall'attore, attraverso un procedimento di reviviscenza emotiva che fa leva sull'inconscio.

Non a caso, iniziando a diffidare del naturalismo, Stanislavskij si volse verso quell'astrattismo simbolista che, a teatro, rappresentava il feudo delle sperimentazioni mejercholdiane. Era, questo, un tentativo per frequentare altri lidi, lontani dal naturalismo che s'era fatto modulo vischioso, applicato indiscriminatamente a un territorio drammaturgico dove a forza

venivano fatti convivere Čechov e Ibsen, Gorkij e Shakespeare. Nasce di qui il primo passo verso la pratica laboratoriale, con la creazione dello Studio annesso al Teatro d'Arte e guidato da Mejerchol'd, allora fautore entusiasta del credo simbolista.

Le ricerche in questa direzione, si sa, ebbero vita breve e rimasero sconosciute al pubblico cui il sopraggiunto ostracismo di Stanislavskij non permise l'ingresso, ma è importante ricordare che fu proprio nella stagione della "vacanza nell'irrealtà" che il maestro russo cominciò a sperimentare il cosiddetto Sistema, il quale trovò una prima applicazione scenica nell'allestimento, nel 1909, di *Un mese in campagna* di Turgènev. Qui egli modulò l'ambiente esteriore in sintonia con le interiori pulsioni dei personaggi, e impose agli attori un recitare sommesso, rallentato, memore della musicalità dei ritmi čechoviani. Ma non fu soddisfatto: se il naturalismo era risultato insufficiente sotto molti punti di vista, il simbolismo era carente sotto altri aspetti. Nell'inesausta vocazione alla sperimentazione che segnò tutta la sua vita, il grande regista russo chiamò Craig.

Per Stanislavskij, il mondo interiore del personaggio può emergere solo attraverso la sua resa realistica da parte dell'attore, che deve essere educato a vivere la parte. Per Craig (e qui riposa la ragione dell'incomunicabilità tra i due registi, che li portò di fatto a far naufragare il progetto su *Amleto*) il paesaggio psicologico deve essere visualizzato attraverso gli indici della scrittura scenica, dalla modulazione architettonica dello spazio alle luci, dalla gestualità degli attori al cromatismo dei costumi per giungere fino agli elementi vocalico-musicali. L'intera scena doveva essere come una *scena di dentro*, emanazione della *pronuncia emotiva* dominante del dramma vista attraverso gli occhi del protagonista. Così, ad esempio, la seconda scena del primo atto dell'*Amleto* prevedeva che ogni

cosa fosse ricoperta da una guaina dorata, dagli *screens* ai costumi, fino ai volti dei cortigiani e del Re. “Amleto sedeva in primo piano, vestito di nero, ma più che seduto era disteso, con le braccia aperte, la testa reclinata sulla spalla, simile al Cristo depresso dalla Croce. E qui aveva la visione torturante della corte: alle sue spalle, in una marea di broccato color oro, si svolgeva, con la sua chiara impronta di corrotta ingenuità, la vita lussuosa del re”¹⁷⁶.

In una visione simile è come se le varie componenti della scena, costituite per alternanza, esclusione reciproca, intreccio e instabilità, cessassero a un tratto la loro impercettibile contesa e si rappresentassero in una figura piena, ed esigessero infine che la loro sostanza venisse riferita a un unico sguardo di carne, della carne di Amleto.

Ma sono soprattutto gli *screen* a incarnare il vero valore che l’astrazione assume in Craig, laddove essa non si pone mai come rifugio pacificato dalla ricchezza del reale (e dalla sua complessità, e dal suo silenzio) ma al contrario definisce la tensione del regista a intendere la grana proteiforme del mondo e dei suoi processi.

Così gli *screen* – che derivano da un modulo elaborato da Sebastiano Serlio nei suoi trattati sull’architettura –, costituiscono la risposta a quello che Craig definisce lo “spirito moderno” il quale è identificato con “l’incessante *mutamento*”, e prevedono di disegnare una scena che emani da sé il proprio volto, capace di esprimere ogni emozione l’artista voglia comunicare. Allora tutta la scena, manovrata direttamente dall’artista, non appare più meccanica e inerte, ma assume un connotato organico, capace di generare espressioni molteplici.

Nell’idea di teatro proposta da Craig, infatti, è l’artista, come sottolinea Marotti, “che visualizza un ritmo organico,

¹⁷⁶F. Marotti, *Amleto...*, cit., pp. 189-190.

fisiologico ed interiore” traducendo “nei segni scanditi dall’arte la globalità della percezione psichica”¹⁷⁷.

Prima di Craig, era stato Appia a postulare la visualizzazione tangibile dell’interiorità del personaggio attraverso gli elementi della scena, dove deposito emozionale e sfondo plastico vengono a coincidere. In particolar modo Marotti evidenzia come, nel *Tristano e Isotta*, “il principio conduttore è quello di fare in modo che il pubblico non veda oggettivamente i personaggi sulla scena, ma veda la scena attraverso gli occhi degli eroi del dramma: cioè la scena è ispirata al principio soggettivistico secondo cui essa non riprodurrà la realtà oggettiva, ma la realtà quale appare ai personaggi”¹⁷⁸. E ancora, a proposito dell’allestimento del *Sigfrido*: “Non cerchiamo più di rendere l’illusione di una foresta, bensì l’illusione di un uomo nell’atmosfera della foresta: la realtà qui è l’uomo, a fianco del quale nessuna altra illusione ha luogo. Tutto ciò che quest’uomo tocca deve essere destinato a lui: tutto il resto deve contribuire a evocargli intorno l’atmosfera indicata. E se per un attimo perdiamo di vista Sigfrido, alzando gli occhi, il quadro scenico non deve necessariamente fornirci un’illusione: la sua configurazione ha per fine soltanto Sigfrido”¹⁷⁹. Qui il segno immesso nella scena non rinvia più al mondo – com’è nel teatro naturalista – ma a una interiorità; la materialità stessa dello spettacolo diventa nel suo insieme l’eco di un paesaggio psicologico.

In Appia e poi in Craig, in Mejerchol’d e in Tairov, l’interiorità si esteriorizza, contagiando l’ambiente e il movimento.

¹⁷⁷ F. Marotti, Introduzione a E. Gordon Craig, *Il mio teatro*, cit., p. XII.

¹⁷⁸ F. Marotti, *Amleto...*, cit., p. 93.

¹⁷⁹ A. Appia, *Comment reformer notre mise en scène?* “La Revue”, Paris, 1904. Cit. in U Artioli, *Teorie della scena...*, cit., p. 279.

Nell'allestimento de *Le Cocu magnifique*, ad esempio, Mejerchol'd volle che gli stati d'animo dei personaggi venissero segnalati cinematicamente dagli elementi della costruzione scenica: così, ad esempio, le tre grandi ruote poste al centro della scena venivano fatte girare a sottolineare i sentimenti di gelosia o di malinconia del protagonista.

Ma è poi tutta la scena che fornisce come un corrispettivo esteriore dell'interiorità, la quale però è compresa secondo uno schema "generale" in netto contrasto contro il "particolarissimo" del soggetto nella scena naturalistica: "Spogliato dalla copertura esterna e rivelato il nudo scheletro – scrive Worrall -, il mondo della costruzione è stato privato dalle sue trappole naturalistiche, come la scena prospettica, l'illusione del luogo – quegli equivalenti, nel mondo scenico inanimato, della concezione psicologica del personaggio, di persone particolari in particolari luoghi chiusi e della verità fino alle minuzie di circostanze individuali. La figura costruttivista rispecchia non la verità esterna, ma i moduli scheletrici interni dell'impalcatura umana"¹⁸⁰. Tale impalcatura approssima l'uomo a un'idea meccanica: così, secondo il primo principio della biomeccanica, "il corpo è la macchina, l'attore è il meccanico". Il corpo biomeccanico, in questo, può essere letto come una traduzione letterale del postulato di La Mettrie, *L'homme-machine*¹⁸¹, che a sua volta derivava dal modello proposto da Hobbes¹⁸² nel *Leviathan*. In base a questo modello, è la natura stessa ad aver creato nel corpo umano la macchina

¹⁸⁰ N. Worrall, *Mejerchol'd e la regia...*, cit., p. 181.

¹⁸¹ Cfr. J. O. de La Mettrie, *L'uomo-macchina e altri scritti*, a cura di G. Preti, Milano, Feltrinelli, 1973.

¹⁸² Il motivo della macchina come modello attraverso cui leggere il funzionamento del corpo è, in genere, fatto risalire a Harvey e Cartesio, prima di giungere, attraverso il consolidamento operato da Newton, alla formalizzazione proposta da Hobbes.

perfetta, mossa da corde, molle e ingranaggi che presiedono al meccanismo della vita: “Che cos’è infatti il *cuore* – si domanda Hobbes - se non una molla e che cosa sono i *nervi* se non altrettanti fili e che cosa sono le *giunture* se non altrettante *ruote* che danno movimento all’intero corpo [...]?”¹⁸³.

Posto il discorso in questi termini, anche la *Übermarionette* di Craig non rappresenta un esilio dell’uomo dall’orizzonte della scena (lo stesso Mejerchol’d, significativamente, insiste su questo punto), ma una visione dell’uomo come macchina perfetta una volta che sia stata privata del capriccio anarchico dell’emotività.

Nella biomeccanica di Mejerchol’d il recitare diviene un dislocamento continuo di forme plastiche nello spazio, “una trasposizione ginnica dei dati psichici”¹⁸⁴. Perché – è essenziale ricordarlo – il Dottor Dappertutto non esclude l’orizzonte psicologico¹⁸⁵ dal novero dei suoi interessi, ma tende a saldarlo alla trama del grottesco, un grottesco analitico e formidabile, che fa di “ogni messinscena mejercholdiana [...] un caso di analisi delle funzioni psichiche, morali e emotive del personaggio”¹⁸⁶ e di Mejerchol’d, come dirà Michail Čechov, un regista che “agiva da impietoso...psicanalista”¹⁸⁷.

¹⁸³ T. Hobbes, *Leviatano*, Milano, Rizzoli, 1996, p. 5.

¹⁸⁴ A. M. Ripellino, *Il trucco...*, cit., p. 284

¹⁸⁵ è importante infatti ricordare che, ridotta in formula, la biomeccanica prevede $N = A1 + A2$ dove N designa l’attore, organizzatore del proprio materiale corporeo, che risulta dalla somma della mente da cui parte il compito (A1) e del corpo che lo realizza (A2). Mejerchol’d arriva addirittura a sostenere che “l’unica e inconfondibile funzione dell’arte sia stata e sia l’organizzazione dell’inconscio tanto di singoli individui quanto di gruppi” (*Appunti sull’istituto scientifico...*, cit. p. 63).

¹⁸⁶ N. Pesočinskij, *La biomeccanica...*, cit., p. 40. Pesočinskij cita anche, a testimonianza del carattere innovativo riconosciuto dai contemporanei nel trattamento che Mejerchol’d operava sul registro psicologico del personaggio, una lettera del 1926 di Čukovskij in cui si legge: “Degli spettacoli

Ejzenštejn segue l'antico maestro per questa via, sino agli esiti registici più tardi quando, in occasione dell'allestimento della *Valchiria* da Wagner, nel 1940, sostiene che la scenografia non debba nascere “come *rappresentazione esteriore*, ma innanzitutto come *senso messo in immagine*, lasciandosi generare dal fondo di quel *contenuto interno che essa è appunto chiamata a manifestare in modo sensibile*”¹⁸⁸.

Per altri aspetti Tairov, specie nella stagione iniziale del suo “Teatro da Camera”, ambisce a forgiare un attore col gusto dell'acrobatismo e dell'esattezza motoria, capace di convertirsi in un meccanismo tanto preciso da invocare l'immagine di una “viva marionetta”, di un corpo in cui pistoni e stantuffi sostituivano metaforicamente i muscoli. Tuttavia, come sostiene Ripellino, l'attore-acrobata di Tairov non rinunciava all'apporto di stimoli e di impulsi interiori. Il regista russo infatti asserisce: “L'immagine scenica è una sintesi d'emozione e di forma, generata dalla fantasia creativa dell'attore”¹⁸⁹, e parla di un “Teatro di Forme sature d'Emozione”. Il concetto di “emozione”, attinto dalla teoria periferica delle emozioni di William James, è dunque il cardine della dottrina di Tairov. Egli considera lo spettacolo un'addizione di momenti emotivi, e desidera che l'interprete immetta nella compiutezza della forma

mejercholdiani mi ha colpito la profondità psicologica. Gli imbecilli ci vedono soltanto le trovate sceniche, senza accorgersi che ogni giochetto è denso di psicologia, è fondato su una conoscenza penetrante dell'animo umano. Non sospettavo nemmeno che Mejerchol'd fosse un tale conoscitore del cuore umano. Se non avesse fatto il regista, sarebbe stato un grande scrittore, sul genere di James Joyce. Il suo capitale è costituito da una straordinaria conoscenza della psicofisica, e è proprio questo che gli consente di mettere in scena in modo nuovo *La foresta* e *Il revisore*.” Cit. ibidem.

¹⁸⁷ cit. *ivi*, p. 37.

¹⁸⁸ S. M. Ejzenštejn, *Incarnazione del mito*, in Id., *Il movimento espressivo...*, cit., p. 137.

¹⁸⁹ A. Tairov, cit. in A. M. Ripellino, *Il trucco...*, cit., p. 353.

esteriore, non “riviviscenze”, ma emozioni astratte, avulse da legami di contingenza.

In Stanislavskij il movimento all’interno della diade esterno-interno è pendolare: dal realismo esteriore e d’ambiente al realismo interiore (ottenuto tramite la reviviscenza) per giungere al metodo delle azioni fisiche, dove l’interiorità è esteriorizzata non per il tramite dell’oggetto ma per quello dell’azione.

Ed è proprio il metodo delle azioni fisiche a rappresentare, forse, una sorta di sintesi tra i primitivi assunti del Sistema e le proposte che, in polemica contro di esso, avevano avanzato, ad esempio, Mejerchol’d ed Ejzenštejn, denunciando l’inaffidabilità delle emozioni quale punto di partenza del lavoro dell’attore. È importante però sottolineare, come ricorda De Marinis, che il primato dell’azione fisica non comporta la riduzione del personaggio a mero riflesso di una caratterizzazione esteriore: “Anche nel metodo delle azioni fisiche, l’interiorità resta il fulcro del personaggio; [...] ciò che vi cambia, e radicalmente, è il modo di propiziare all’attore l’approccio con essa: prima, il punto di partenza erano il testo e le reviviscenze, ora sono le improvvisazioni fisiche (quasi) libere”¹⁹⁰.

Era stato Mejerchol’d ad aprire la strada in questa direzione. Guardando all’apporto teorico di James, alla teoria dei riflessi motori associati di Becheterev e agli esperimenti di Pavlov nel campo dei riflessi condizionati, il padre della biomeccanica aveva fatto entrare in scena l’idea di un interno somatico in perenne osmosi con l’esterno. Superando in questo le posizioni di Hobbes e La Mettrie che avevano immaginato un corpo “guantato”, in cui l’epidermide avvolgeva come una guaina impenetrabile la macchina interna regolando il suo interscambio

¹⁹⁰ M. De Marinis, *In cerca dell’attore...*, cit., p. 112

con il mondo, con James l'interiorità psichica risponde alle sollecitazioni esterne assimilandole e facendosi da queste plasmare. L'interno diviene poroso, penetrabile e imitativo, una matrice letteralmente impressa, "improntata" dagli stimoli sensoriali, in base al principio secondo cui i nervi possiedono un'innata tendenza imitativa, che li spinge a modellarsi sull'esterno e a riprodurne le sensazioni.

Così, per descrivere la catena psicofisica della creazione dell'attore, Mejerchol'd affermava: "Devo rappresentare sulla scena un uomo che corre per la paura, corre spaventato all'assalto di un cane. Che cosa devo fare allora? Devo forse suscitare in me tutti i sentimenti di una persona spaventata dai latrati di un cane e poi correre via? No. Non devo evocare nulla in me stesso prima del momento di mettermi a correre, ma nel momento in cui mi metterò a correre in me insorgeranno le vere sensazioni di una persona impaurita"¹⁹¹. Mejerchol'd non riteneva tuttavia che la sensazione di paura in questa situazione nascesse automaticamente, egli non escludeva che l'immaginazione dell'attore potesse contribuire a far insorgere la condizione necessaria. L'impulso gestuale, cioè, renderebbe a suo avviso tangibile la condizione immaginata attraverso una corrente interna di sensazioni nervose che, saldandosi alle capacità immaginative dell'attore, lo conduce al cuore dell'espressione. Ma prima dell'impulso gestuale, perché questo possa verificarsi, è necessario che l'attore sia capace di stimolare il proprio apparato nervoso, rendendo il proprio un corpo *sottile*, allenato a reagire alla logica delle sensazioni¹⁹².

¹⁹¹ *Resoconto stenografico delle lezioni di Mejerchol'd alla Facoltà di recitazione dei GEKTEMAS, 18 gennaio 1929*, in V. E. Mejerchol'd, *L'attore...*, cit. p. 102.

¹⁹² È interessante osservare che anche nell'opera che abbiamo qui indicato come inauguratrice del modernismo scenico, la *Thérese Raquin* di Zola,

Ciò che vogliamo arrivare ad affermare è che Mejerchol'd e poi, (acquisendo un rilievo determinante, capace di soppiantare le sue antiche convinzioni) lo Stanislavskij delle azioni fisiche, richiedono all'attore non più (o non tanto) uno scandaglio del proprio inconscio, quanto una porosità nervosa del proprio corpo capace di dare vita a un interscambio con l'esterno. Si vuole insomma dotare l'attore di una permeabilità mimetica alle suggestioni dell'esterno, e di un corpo disposto a farsi attraversare, in ultima analisi, dall'esperienza dello shock¹⁹³.

E qui si verifica uno scarto importante. L'attore non è più un individuo cui si chiede di dar rilievo al proprio sentimento per il tramite dell'emozione: egli non è più *sensibile*, ma dotato di un corpo *sensazionale*, in cui il "lavoro del sentire" viene messo in forma grazie all'appoggio fornito dalle psicotecniche.

Lo shock auto-indotto seguendo i postulati proposti, in particolar modo, da James, attraversa la mente, i nervi, il fisico dell'attore, e da qui, per mezzo dell'azione, si spazializza,

l'autore (come riferisce significativamente Ejzenštejn, appassionato del lavoro) ha "studiato dei temperamenti, non dei caratteri" e per far ciò ha "scelto dei personaggi *completamente sopraffatti dai nervi*" (cit. in S. M. Ejzenštejn, *Teresa Raquin*, in Id., *Stili di regia*, cit., p. 93).

¹⁹³ In questa prospettiva, sarebbe possibile ipotizzare una rilettura della grande ammirazione che Mejerchol'd professava per Chaplin a partire dalla cifra grottesca della sua recitazione, in cui molti critici dell'epoca ritrovavano gesti, tic e spasmi di un soggetto nevrotizzato e attraversato da shock, tanto da assimilare la figura dell'attore all'apparato iconografico dei soggetti isterici studiati dal professor Charcot e fissati nelle fotografie della Salpêtrière, ipotizzando addirittura, secondo una formula di rae Beth Gordon, una sorta di linea progressiva che andrebbe "da Charcot a Charlot" (Cfr. R. B. Gordon, *From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema*, "Critical Inquiry", vol. 27, n. 3 Spring 2001, pp. 415-549).

passando a investire, come già avevano auspicato i futuristi¹⁹⁴, la mente, i nervi, il fisico dello spettatore.

Il corpo dell'attore è dunque un *conduttore* che viene percorso dallo shock, che da qui si trasmette come *vibrazione*¹⁹⁵ al pubblico per contagiosità mimica ovvero per effetto cinestetico¹⁹⁶.

Il movimento interno-esterno realizzato attraverso lo shock ha infatti la peculiarità di determinare sia il livello intrattorico che

¹⁹⁴ Sul ruolo ricoperto dai futuristi nel porre al centro della logica scenica l'effetto provocato sui nervi dello spettatore cfr. F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995. Si veda anche Mirella Schino, la quale, in particolare, afferma "il *Manifesto* di Marinetti, con le innumerevoli sue consonanze rispetto agli spettacoli dei primi registi, è utilissimo per capire finalmente quale potesse essere e quale fu la *ricaduta* sul pubblico – *su quella parte poco testimoniata che è il sistema nervoso dello spettatore* – di quelle che in Appia, Craig o in Fuchs, in Stanislavskij o in Mejerchol'd, possono sembrare teorizzazioni o modi di lavorare molto personali" (il secondo corsivo è nostro), M. Schino, *La nascita...*, cit., p. 67. Del resto, la "fisico-follia" auspicata dai futuristi altro non sarebbe che la reazione allo shock indotto dall'opera, un teatro che voleva montare, secondo uno sviluppo alogico e anti lineare, "pezzi" contrastanti, secondo una logica di simultaneità di effetti opposti. "I futuristi [...] teorizzavano una stimolazione *prima* del sistema nervoso e poi del cervello" (ibidem). Per quanto riguarda invece l'influenza determinante che i futuristi ebbero sulle sperimentazioni del teatro russo all'epoca dell'affermarsi della regia si veda A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959.

¹⁹⁵ Della *vibrazione* psichica e della sua messa in forma materiale come fine ultimo dei mezzi artistici parla anche Kandinskij nel saggio *Sulla composizione scenica* del 1912 in cui scrive: "Il mezzo trovato nel modo opportuno dall'artista è una forma materiale della sua vibrazione psichica, alla quale egli è costretto a trovare un'espressione. Se questo mezzo è quello giusto, produce una vibrazione quasi identica dell'anima del ricevente", W. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, a cura di P. Sers, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 269.

¹⁹⁶ Sul ruolo della cinestesia nel pensiero dei Padri della regia si veda M. De Marinis, *In cerca...*, cit., in particolare il capitolo 8, *Verso l'azione efficace*, pp. 227-252.

lo scambio attore-spettatore, laddove, sul piano soggettivo, riguarda la capacità dell'attore di essere permeabile agli stimoli indotti per via nervosa, mentre, sul piano della relazione, pone lo spettatore come un collettore o ripetitore dell'esperienza prodotta in scena.

L'arte scenica risponde in questo modo a quel "nuovo e urgente bisogno di stimoli" che il cittadino moderno, nell'opinione di Benjamin, desidera. Per la radicale novità fisiologica che lo caratterizza, questo bisogno richiede un corrispettivo mutamento di ordine antropologico, capace di reinventare i confini della soggettività attorica e il campo d'intervento dell'azione scenica, la cui efficacia viene a coincidere con la produzione di determinati effetti fisici e psicologici nello spettatore.

Perché l'attore sia in grado di provocare tali effetti, perché possa raggiungere l'azione efficace e, cosa forse più importante, indurre in sé uno stato di creatività libero dai capricci dell'ispirazione, è necessario dotarlo di un sistema di tecniche, di un metodo capace di fondersi, come soggetto a una temperatura ardente, al corpo estetico della scena.

Il posto del re(gista)

PARALIPOMENI
PER UNA CRITICA DELLA RAGION TECNICA.
LA PAROLA A SUA MAESTÀ EJZENŠTEJN

Nel trascorrere dal perimetro delle estetiche a quello delle prassi operative, oggetto del seguente capitolo, ci pare opportuno compendiare alcune delle posizioni espresse a proposito della diade interiorità-esteriorità con una serie di osservazioni relative al registro tecnico, chiaramente derivanti da tale postulato dialettico. Lo faremo riportando un lungo stralcio di una lezione di Ejzenštejn tenuta nell'anno accademico 1933-34 presso la cattedra di Regia dell'Istituto statale di Cinematografia di Mosca (GIK). Non commenteremo tale brano, di per sé eloquente e capace di esprimere, crediamo, una tra le analisi più lucide del problema relativo alle tecniche sceniche in cui sia possibile imbattersi nella pur vasta bibliografia relativa al fatto registico, tanto più che, trattandosi di una lezione, presenta incastonato in sé il problema stesso della trasmissione e del rapporto maestro-allievo. Solo un'osservazione: quando Ejzenštejn contrappone l'"interiorità" del Sistema con l'"esteriorità" della biomeccanica, non sa ancora che Stanislavskij sta lavorando, nello stesso periodo, all'integrazione delle due vie (come l'abbiamo affrontata nel precedente paragrafo a proposito della teoria delle azioni fisiche). Va però osservato che tale teoria rimase di fatto in uno stato di primitiva delineazione, poiché Stanislavskij morì prima di arrivare a un'organica sistematizzazione metodologica. Per questo ci pare che il discorso di Ejzenštejn valga anche alla luce delle successive posizioni assunte da Stanislavskij, proprio per l'inquadramento che il "leone di Riga" riesce a dare al problema delle tecniche considerate nella loro specificità, nel loro antagonismo reciproco, ma anche e soprattutto nella loro generalità. "[...] non c'è nulla di arbitrario nei principi basilari delle metodologie

d'insegnamento per l'attore e il regista. Non a caso si dice che 'ogni epoca ha il teatro che si merita'. Anche qui, le teorie si succedono. I sistemi estetici, come quelli filosofici, corrispondono alle medesime tappe di sviluppo storico, riflettono le stesse relazioni sociali e rapporti di classe. E anche le 'teorie' teatrali si avvicinano nel tempo, con tutte le inevitabili esagerazioni polemiche, commettendo gli stessi peccati di parzialità e lo stesso errore meccanicistico della *pars pro toto* – l'errore di voler imporre la propria parziale conoscenza della verità come verità universale. [...].

"Qui si tratta essenzialmente di due filoni della cultura teatrale, accomunati dalla pretesa di non considerarsi due fasi che si avvicinano storicamente, ma due verità assolute destinate a contrapporsi per l'eternità. Sto parlando del filone della cultura teatrale cosiddetto 'interiore' e di quello della 'forma esteriore'. Entrambe queste definizioni, certamente, sono state volgarizzate dall'uso comune. Ma in fondo [...] tali appellativi, che i due contendenti si affibbiano a vicenda, mettono correttamente in evidenza le caratteristiche fondamentali delle due scuole.

"Per quanto riguarda il primo filone, la sistematizzazione dei suoi principi viene attribuita a K. S. Stanislavskij, ma, più esattamente, è opera di coloro che ne hanno parlato a suo nome e li hanno formulati. Ciò forse, ha causato più di un'imprecisione: gli alunni, di solito, sono molto più impazienti, e hanno una mentalità molto più angusta dei maestri.

"Per la seconda tendenza non esiste una sistematizzazione scritta, ma abbiamo a disposizione un enorme campionario di modelli e di realizzazioni, oltre al noto sistema di lavoro che ha preso corpo nel teatro di V. E. Mejerchol'd.

“Sono giunto alle mie convinzioni attuali lavorando su quest’ultimo fronte, al quale ho aderito per tutto il periodo in cui mi sono occupato di teatro. Con il mio lavoro, ritengo di aver portato alle estreme conseguenze molte delle problematiche e degli orientamenti di questo filone teatrale [...]

“In tutta franchezza, secondo me, questa è la situazione: la scuola ‘interiore’ e quella ‘costruttivista’ (senza fare nomi) non si contrappongono in modo ‘metafisico’ ma in modo naturale come due stadi successivi.

“Ciascuna di esse, nel sistema e nei metodi, corrisponde fondamentalmente a uno stadio determinato di sviluppo del pensiero, non solo artistico, ma del pensiero in generale.

“Ripeto, qui non si tratta di una contrapposizione tra sistemi astratti di pensiero. Riflettendo l’andamento oggettivo della storia sociale, il pensiero percorre questi stadi, e proprio nella stessa sequenza, poiché l’avvicendamento stesso delle formazioni sociali avviene secondo le leggi della dialettica e secondo la specificità del suo processo.

“Le caratteristiche degli orientamenti, dei metodi e dei risultati di entrambi i sistemi corrispondono interamente a quelle proprie delle due fasi di sviluppo del pensiero.

“Ma gli artisti di grande talento raggiungono comunque ottimi risultati, indipendentemente dal loro punto di partenza.

“Stanislavskij, che è un maestro del teatro, è allo stesso livello di quell’altro maestro che è Mejerchol’d. L’attore Mejerchol’d è altrettanto brillante dell’attore Stanislavskij.

“E altrettanto perdente è il mediocre ‘talmudismo’ di entrambi i sistemi.

“Qual è il punto? Forse l’uomo di talento è un genio solitario che si pone fuori dalle scuole, e resta comunque un genio?

“Le cose non stanno così. Il segreto sta nel fatto che i rappresentanti geniali di entrambe le scuole, sistemi, tendenze *non* sono unilaterali

“Pur propagandando il loro sistema, pur basandosi su un proprio metodo (soprattutto sul piano teorico), essi immettono tuttavia nella pratica concreta la somma delle esperienze dell’altra tendenza. Ciascuna delle due ha fatto propria una parte – necessaria, indispensabile, ma fatalmente unilaterale – della conoscenza totale del ‘mistero teatrale’. Ma nella pratica avviene un’inconscia e tuttavia evidente ‘scelta compensativa’, un evidente completamento del proprio sistema, alla ricerca della perfezione.

“Il danno è arrecato a chi, non conoscendo e non padroneggiando completamente questo processo, si basa sulle formule che ne spiegano teoricamente solo la metà riconosciuta dagli autori ed erroneamente elevata al ruolo di chiave di volta dell’intero teatro e dei suoi problemi.

“Direi che nel processo di formazione dello spettacolo la scuola ‘interiore’ si ferma a una fase creativa di realizzazione che per la scuola della ‘forma esteriore’ coincide col punto di partenza del proprio procedimento consapevole. E fin qui, niente di strano.

“Il primo gruppo è completamente soddisfatto quando si è appropriato del tema con i mezzi del pensiero sensoriale. Due o tre correzioni nei momenti decisivi, in qualche gesto, ma il lavoro di base è pronto. Lo si può già offrire al pubblico. Il momento dell’‘interiorità’ consumato ‘a tavolino’ non è commensurabile, per la lunghezza e l’importanza che gli viene attribuita, con il periodo delle prove sulla piazza d’armi

concreta della composizione dell'azione scenica: sulla scena. [...].

“Il secondo gruppo, dopo una serie di rapide annotazioni ed un comune scambio di opinioni attorno al tavolo, svolge tutto il lavoro di costruzione sul palcoscenico. Con una logica ferrea costruisce la situazione, le trova una forma plastica di realizzazione ecc.

“Agli occhi dell'ultimo ‘proselita’ dell'uno o dell'altro sistema i processi creativi sono quelli appena descritti e sembrano del tutto esaurienti. Ma così resta completamente in ombra un fatto essenziale, e cioè che i due maestri, in realtà, compiono l'intero processo in entrambe le fasi. (Per questo il risultato, che comprende dialetticamente i due estremi della composizione, è positivo in entrambi i casi).

“Il guaio è che il maestro precisa, sottolinea e cura solo quella fase del processo creativo che gli è teoricamente più cara. E considera la seconda...evidentemente, del tutto accessoria e non meritevole di attenzione.

“Quale sia l'origine di questa unilateralità e di questo privilegio teorico accordato ora all'una, ora all'altra parte, lo sappiamo benissimo. Si tratta di un orientamento legato strettamente all'ideologia del caposcuola. Qui, tra l'altro, non è nemmeno il caso di mettere in campo l'artiglieria pesante della collocazione di classe. entrambi gli estremi sono nati dalle correnti del pensiero borghese, e probabilmente la loro evidente parzialità e intransigenza si spiega proprio così. [...]

“I due sistemi di cui parliamo appartengono a pari titolo al pensiero borghese. Ma, in questo ambito, essi appaiono nettamente differenziati.

“Collocandosi nella tradizione dell'aristocrazia fondiaria e dell'economia primitiva della ‘fase patriarcale’, la scuola ‘interiore’ ha posto

l'accento sulla tecnica della meditazione, sulla solidità domestica dello stato naturale – dal samovar, al soffitto, alla quarta parete –, sull'autenticità documentaria del personaggio, sulla concretezza dei fatti e dei dettagli quotidiani.

“L'ordine sociale di ‘proprietari terrieri all'antica’ viene gradualmente eliminato e sostituito dalla fabbrica. Il passaggio alla produzione industriale porta inevitabilmente con sé un sistema di precise differenziazioni e di calcoli esatti. Al posto delle distese dei campi, ecco il disegno preciso della macchina e il grafico dell'andamento dell'azienda. Le linee severe della partita doppia hanno preso il posto dei sacchi allineati in magazzino. L'assegno e il severo libretto di matrici hanno sostituito la cassa, il baule e il salvadanaio con le monete d'oro del nonno.

“L'economia, i conti, se volete il calcolo speculativo hanno divorato il giardino dei ciliegi delle cittadelle dello sfruttamento patriarcale. [...]

“Io ritengo che il teatro convenzionale sia il teatro della trascrizione di borsa, a differenza di quello naturalistico, che è un teatro di magazzino, catrame e corde. Il referente di questo modo di pensare si trova nella stessa realtà sociale ed economica fatta non solo di proprietari terrieri, ma anche di mercanti.

“Il mercante e il commerciante. Così, a mio parere, si contrappongono stilisticamente le due correnti teatrali.

“Mercante e commerciante: per contenuto sono la stessa cosa, ma per forme, metodi, caratteristiche di pensiero e governo della proprietà sono completamente diversi, poiché corrispondono a due momenti e a due culture differenti.

“La convenzionalità è entrata nella nostra coscienza, ma i suoi presupposti ricacciano il teatro in un profondo

arcaismo. Va aggiunto che questi presupposti economici sono anche assai diversi – un pozzo inesauribile di esperienza di forme convenzionali.

“La prima fase del teatro convenzionale è legata indissolubilmente a una figura stilistica nel passato.

“Essa viene gradualmente sostituita da una seconda componete: la realtà della macchina. Il computo. La precisione. Il calcolo.

“La seconda fase del teatro convenzionale è più chiaramente costruttiva. La partecipazione di rappresentanti dell’‘intelligenza tecnica’ (per esempio di gente come me) lo attesta. La ispira la fase della ricostruzione. [...]

“Ripeto, entrambe le correnti rivali che si sono succedute affondano le radici nell’ultima fase del capitalismo. Ne rispecchiano le specifiche forme di lotta all’interno delle contraddizioni borghesi. Nella loro estetica c’è, in entrambi i casi, un brandello di verità.

“Un brandello di verità di origini remote. Un brandello di verità raggiunto con un po’ di ritardo. [...]

“Entrambi i sistemi hanno elementi di valore. Così si spiega la presenza di un atteggiamento oscillante nel giudizio su queste correnti e sui loro risultati.

“In un determinato periodo, al centro dell’attenzione c’è il gruppo costruttivista, quello di sinistra. In un altro, quello di destra, il gruppo naturalistico. Ciò significa che in un determinato momento esiste la domanda di certi valori culturali, naturalmente riassimilati e rielaborati secondo nuovi criteri. E ciò significa anche che oggi stiamo entrando nel periodo in cui si fanno strada un desiderio e una necessità insopprimibili di istituire soluzioni realistiche originali, collegandole ai problemi di tecnica e di stile inerenti al

lavoro dell’attore, alla composizione registica e alle relative ‘poetiche’.

“Una nuova qualità che non trascuri nessuno dei risultati ottenuti dalle vecchie ‘poetiche’ dell’arte scenica, senza però farsi guidare da nessuna di esse”¹⁹⁷.

¹⁹⁷ S. M. Ejzenštejn, *La regia. L’arte della messa in scena*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 505-510.

CAPITOLO II
LE PRASSI OPERATIVE

A Mosca c'erano molti teatri di vario orientamento.

C'era il celebre Teatro d'Arte con il gabbiano sul sipario.

Lì operava Stanislavskij, grande regista, sempre insoddisfatto.

Per lui le prove erano l'essenziale; il dramma, un pretesto per fare le prove.

V. Šklovskij

In ogni problema serio, l'insicurezza si estende fino alle radici

L. Wittgenstein

2.1 LA TECNICA COME STRUTTURA RETORICA DI RIFERIMENTO

Ogni dramma determina dunque una propria messa in scena, e la tecnica teatrale propriamente detta non serve che da limite fluttuante, senza determinare nulla

A. Appia

a. “Non inseguire il fantasma dell’ispirazione”

A New York, il 22 febbraio 1969, di fronte agli attori e ai registi della Brooklyn Academy, Grotowski interveniva a proposito “dell’*affaire* Stanislavskij” - ovvero della questione sempre aperta circa il ruolo dei Padri della regia all’interno delle pratiche artistiche successive - affermando: “Uno dei malintesi preliminari relativi a questa problematica deriva dal fatto che per molte persone è difficile differenziare la tecnica dall’estetica. E così: ritengo che il metodo di Stanislavskij sia stato uno dei più grandi stimoli per il teatro europeo, in particolare nella formazione dell’attore; nello stesso tempo mi sento lontano dalla sua estetica. L’estetica di Stanislavskij era il prodotto dei suoi tempi, del suo paese e della sua persona”¹⁹⁸. Tecnica ed estetica, i due poli che qui abbiamo voluto considerare in momenti distinti dell’analisi, rappresentano i motivi peculiari della riflessione registica e costituiscono, di volta in volta, l’oggetto della continuità e della rottura da parte dei registi “nuovi venuti”: di fronte a Grotowski che considera la tecnica stanislavskiana nella sua attualità e praticabilità contemporanea (sebbene a partire da un confronto con la fase

¹⁹⁸ J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in K. S. Stanislavskij, *L’attore creativo, conversazioni al Teatro Bol’soj (1918-1922), Etica; con una “Risposta a Stanislavskij” di Jerzy Grotowski*; a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Firenze, La casa Usher, (1980) 1989, p. 183.

terminale dell'esperienza stanislavskiana, quella votata alla ricerca delle azioni fisiche, e mirando a uno sviluppo e a un perfezionamento di ciò che nel Maestro era rimasto sospeso), abbiamo visto come già Ejzenštejn denunciava nella tecnica gli stessi vizi che il regista polacco imputa all'estetica, ovvero il fatto di essere "il prodotto dei tempi, del paese e della persona" di Stanislavskij. Qui non ci interessa tanto definire la questione dell'attualizzazione e della trasmissibilità del pensiero dei Padri, quanto circoscrivere alcuni punti salienti attorno cui le prassi operative dei registi primonovecenteschi si organizzano. Nell'analizzare il problema della regia, Marco De Marinis ha così indicato le *funzioni principali* che il teatro del Novecento è venuto assegnando al regista:

- 1) spettatore di professione
- 2) maestro d'attori
- 3) leader¹⁹⁹.

Se la prima funzione può essere accostata a quanto sin qui abbiamo analizzato riferendoci al livello delle estetiche teatrali, è sui due punti successivi che vogliamo soffermarci, innanzitutto affrontando la questione della tecnica.

Essa costituisce, per il regista calato nella pratica scenica, il correttivo pratico del pensiero estetico, la parete di connessione tra l'idealità dello spettacolo immaginato e la sua resa nella densità del fenomeno. Infatti non è un caso se, mentre le teorizzazioni estetiche si pongono come termine *ante quem* nei confronti dello spettacolo (talvolta anzi apparendo irretite in una zona di pura idealità e incapaci di attualizzarsi nella realtà della scena), il pensiero relativo alla tecnica scenica venga sempre a essere proposto come termine *post quem*, sistematizzato in metodo solo dopo lunghe verifiche sperimentali: la fissazione teorica del dato tecnico sarebbe,

¹⁹⁹ Cfr. M. De Marinis, *In cerca...*, cit, p. 67.

insomma, una sorta di riflessione postuma del regista. (Se Antoine non può dirsi pienamente regista, allora, ciò non avviene perché in lui la teoresi estetica non si è compiutamente sviluppata, ma perché ancora non è giunta a maturazione la consapevolezza circa il fronte delle prassi operative).

Già questo costituisce un primo dato portante: laddove le teorizzazioni estetiche dei Padri presentano grande forza d'impatto rivoluzionario e perentorietà visionaria, il pensiero sulle tecniche si offre secondo un moto che esclude la definitiva fissazione formale, a causa del cambiamento e della varietà dei fenomeni incontrati. Così, per Stanislavskij, "gli *studi* sono fatti apposta per elaborarvi metodi nuovi"²⁰⁰: fin tanto che prosegue il lavoro di ricerca, cioè, ogni cristallizzazione metodologica è considerata essenzialmente parziale. Poiché la tecnica non è un'attività della volontà registica applicata a una materia inerte, ma si rivolge a una pluralità di soggetti viventi e reagenti, è necessario che il tentativo di fondazione di un metodo tenga conto della vivacità delle reazioni degli attori cui essa è rivolta. In questo modo, si vede chiaramente come l'attore non sia per il regista (quello che si volge alla possibilità stessa di avvalersi di un repertorio di tecniche) un astratto oggetto di speculazione in cui la conoscenza si biforca dall'azione. È precisamente nell'attore che viene misconosciuta la diade teoria-pratica che altrove affligge la regia (specie quella del "tessitore paralizzato"), è nell'attore che l'opera immaginata dal regista principia il suo processo d'attualizzazione. Ciò che, ad esempio in Craig, rimane volontà di costruire una forma ideale da proiettare nelle *cose* (qui il seme della Supermarionetta) nel

²⁰⁰ È quanto afferma Fevral'skij in un articolo pubblicato in "Rassegna sovietica", ottobre-dicembre 1965, dedicato alle ultime lezioni di Stanislavskij. Cit. in C. Falletti, *Il sistema, le Conversazioni, l'Etica: introduzione*, in K. S. Stanislavskij, *L'attore creativo...*, cit., p. 33,

regista che lavora fianco a fianco dell'attore è capacità di rintracciare i fattori che favoriscono la configurazione espressiva, ovvero, anziché imporre un proprio ordine all'elemento umano in scena, far leva sul potenziale che esso offre lavorando per farlo più pienamente emergere.

La fondazione delle tecniche attoriche per mano dei Padri fondatori rappresenta, nell'orizzonte del teatro di regia, un elemento a un tempo sovrano e discreto. Sovrano, poiché il pensiero estetico dispiegato sulla scena non si dà se non per tramite loro: non c'è estetica realista senza il Sistema che forma l'attore al realismo psicologico, né costruttivismo senza un germe di biomeccanica sebbene, come abbiamo avuto modo di accennare, tali categorizzazioni sono porose e sussistono in forme sempre più sfumate via via che ci si allontana dal loro atto di fondazione²⁰¹. Prima della formalizzazione auspicata da Antoine e compiuta con lo sforzo di Stanislavskij infuso nel Sistema, l'attore non può dirsi completamente in grado di padroneggiare pienamente l'emozione autentica (quando pure

²⁰¹ Cruciani e Falletti hanno postulato un mutuo rapporto tra la tecnica drammatica e quella dell'attore. A proposito della crisi del dramma che attraversa la scena del teatro del '900, i due studiosi scrivono: "Da un lato è l'inadeguatezza della forma drammatica alle nuove esigenze dell'arte teatrale e alle sue nuove istanze, dall'altro è la riduzione del testo a un elemento non prioritario dell'arte drammatica. Soprattutto è la conseguenza di quel processo, definito da Hegel nell'*Estetica*, che ha trasformato i generi da categorie sistematiche in categorie storiche: il testo drammatico non è più stato la forma del teatro, ne è diventato una tecnica, strettamente interrelata (e si pensi a Stanislavskij o a Brecht) per esempio con quella dell'attore", F. Cruciani e C. Falletti, *Introduzione. I Cavalieri dell'Impossibile: primi piani sulle esperienze teatrali del '900*, in *Civiltà teatrale...*, cit., p. 101. Nel nostro caso, come abbiamo già avuto modo di indicare, si è preferito parlare di estetiche che non di tecniche drammatiche, reputando la prima definizione più inclusiva rispetto al lavoro di quanti, già a inizio secolo, scartarono l'orizzonte del testo.

sia in grado di evocarla). In questo modo, sostiene Artioli, “il gesto estetico di cui è portatore rischia a ogni momento la perdita del requisito fondamentale cui ogni creazione artistica è inevitabilmente soggetta, e cioè la presenza di una *forma*, precipitando *tout court* nel ‘vissuto’”²⁰².

È poi discreta, la tecnica, in quanto essa è funzionale all’espressione scenica, pertiene alla filigrana dell’opera come mezzo e mai come fine, non appare se non nell’incavo della scena: “La tecnica è precisa – sostiene Mejerchol’d – ma si vede l’imbastitura del compito che non viene coperta dall’improvvisazione. Bisogna sviluppare i temi privi di forza: non si deve vedere il lavoro del matematico”²⁰³.

Nella ricerca del canone tecnico, Stanislavskij rimane il maestro assoluto, per quella sperimentazione intorno ai principi essenziali dell’arte dell’attore che durerà tutta la vita e che sarà punteggiata da continue inversioni di rotta, “trasalimenti improvvisi – precisa Artioli - di fronte a verità apparentemente definitive e poi di nuovo intraviste come parziali, inidonee, se non addirittura controproducenti, per l’edificazione di un impossibile ‘sistema’ la cui decifrazione, se analizzata a livello delle soluzioni, presenta tutta la topografia labirintica dei successivi ripensamenti del suo Autore, ma se colta a livello problematico, come messa a fuoco di condizioni e di situazioni, segna una tappa fondamentale nella storia del teatro nella misura in cui essa si configura come uno sforzo senza eguali per l’enucleazione di una fenomenologia dell’arte dell’attore”²⁰⁴. Il cammino che conduce al metodo per la

²⁰² U. Artioli, *Teorie della scena...*, cit., p. 52.

²⁰³ *Intervento di Mejerchol’d davanti alla compagnia del TIM durante una tournée a Char’chov, giugno 1933*, in Vs. E. Mejerchol’d, *L’attore...*, cit., p. 106.

²⁰⁴ U. Artioli, *Teorie della scena...*, cit., p. 117.

formazione dell'attore è intrapreso cioè per vie extrametodiche, fatto appunto di “trasalimenti improvvisi” e continui ripensamenti, ed è necessario ribadirlo per affermare il suo carattere costantemente in divenire, cifra dell'unica eredità cui sia lecito appellarsi, tanto più problematica quando essa riguarda il campo della trasmissione del sapere registico. Come ha notato Meldolesi riferendosi all'antagonismo che Brecht, fino agli anni cinquanta, riservò alle posizioni stanislavskiane relative alla prassi registica e all'orizzonte tecnico, “le teorie registiche, essendo formulate in connessione con la sperimentazione pratica, trasmettono, insieme all'ordine del discorso, tracce di disordine esperienziale. Un regista che si rapporta alla teoria di un altro regista – specie se non ne ha una conoscenza approfondita – è portato a reagire mettendo in gioco le proprie esperienze ed esigenze, sostituendo mentalmente la pratica teorizzata con la propria; per cui questa poi infittisce la rete del rapporto, con ampi margini di inconsapevolezza”²⁰⁵.

Anche per la biomeccanica – stando a quanto sostiene l'allievo più illustre di Mejerchol'd, Ejzenštejn – la trasmissione del sapere è di fatto impraticabile, e in tal senso appare significativo che per il suo fondatore fosse “impossibile concepire il metodo astrattamente, senza collegarlo all'esecuzione”²⁰⁶. Quello che i Padri sembrano tramandare non è tanto il metodo in cui viene tradotta l'esperienza, quanto l'esempio di guardare al teatro come preziosa fonte metodologica per sistemi virtualmente infiniti. Vedremo invece nella seconda parte del paragrafo quali limiti sono insiti nel discorso che afferma la validità generale e la trasmissibilità dei vari metodi.

²⁰⁵ C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., p. 119.

²⁰⁶ S. M. Ejzenštejn. *Appunti su Mejerchol'd e sul suo teatro, 1931*, in Vs. E. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, cit., p. 100.

Nell'orizzonte natale della regia, poiché era impossibile riformare il teatro se non in rapporto all'attore, era necessario che questi venisse educato secondo presupposti integralmente ripensati rispetto al lascito ottocentesco, e dotato di una strumentazione tecnica il più possibile articolata e razionale. Bisogna situare in ciò anche il prestigio allora recente della psicoanalisi, oltre al fascino esercitato dalle teorie di James e della riflessologia di cui s'è detto e su cui non torneremo. Dal momento che era stato possibile, attraverso la sperimentazione, operare una mappatura dell'inconscio e dei meccanismi attraverso cui esso opera, e insieme innescare "a comando" una gamma notevole di reazioni psico-fisiche, era lecito ipotizzare di fondare un sistema integrato, psiche-soma, capace di formare l'attore all'arte scenica.

La tecnica, in ciò, è essenzialmente una struttura retorica, un orizzonte di pratiche atte a mettere in forma un contenuto e a veicolare un'espressione con lo scopo di convincere il pubblico: da qui il famoso "ci credo!" che segnava, pronunciato da Stanislavskij, il raggiungimento da parte dell'attore dell'azione. Dietro i diversi regimi tecnici di Stanislavskij, Tairov, Mejerchol'd, e poi Copeau e Brecht, dei problemi, quasi sempre gli stessi, si pongono, ricevendo di volta in volta soluzioni diverse. Tali problemi ineriscono essenzialmente alla possibilità di fondare, nella tecnica, un modo di procedere per l'attore: un metodo capace di costituire la riserva notevole di elementi espressivi adattabili a diverse situazioni e che, progressivamente assimilato, diviene una "seconda natura" dell'interprete, tale da essere utilizzato per favorire la creatività scenica e "mettere in forma" l'idealità del pensiero²⁰⁷.

²⁰⁷ Resta il fatto che il metodo tecnico, la cui applicazione costante viene a generare una certa abilità e consapevolezza espressiva nell'interprete, non si adatta poi affatto all'arte registica, quando cioè si abbandona il campo

Riferendoci alle tecniche in generale eviteremo di analizzarne nel dettaglio le singole declinazioni, anche se terremo sullo sfondo il Sistema di Stanislavskij, perché è in esso che appare la più completa teorizzazione circa la possibilità stessa di dotare l'attore di un apparato tecnico. Le teorie coeve o successive, benché si sviluppino secondo orientamenti spesso antagonisti rispetto alle posizioni stanislavskiane, sono però accomunate a queste da un medesimo presupposto: quello di dotare l'attore di una struttura di riferimento tale da sottrarlo all'alea e alla mancanza di sistematicità. Come avvertirà Grotowski: "non si può lavorare su di sé (per utilizzare la formula di Stanislavskij), se non si è dentro qualcosa di strutturato che sia possibile ripetere, che abbia un principio, un percorso e una fine, dove ogni elemento abbia il suo posto logico, tecnicamente necessario"²⁰⁸.

In ciò, anche la biomeccanica rappresenta un metodo atto a fornire all'attore una certa riserva di gesti codificati, oltre a costituire un allenamento globale dell'interprete in funzione del momento espressivo che dovrebbe rimanere dominio esclusivo della soggettività attoriale coinvolta nello spettacolo. Le ricerche di Mejerchol'd si sviluppano in un'epoca in cui, accanto alle sperimentazioni per favorire una libera espressione del corpo nasceva, in ambito ancora teorico, il tentativo di razionalizzazione massima del movimento per conformarlo alle esigenze del lavoro. Il Dottor Dappertutto partecipa alla

dell'effettivo accadere scenico (compreso nella fenomenologia dell'attore) per il piano più alto dell'orchestrazione generale dell'evento e del disegno estetico: più si gestisce l'opera nel suo insieme, e più è alle capacità innate del regista, e in particolare del suo talento personale, che ci si rivolge.

²⁰⁸ J. Grotowski in T. Richards *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche, con una prefazione e il saggio "Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo" di Jerzy Grotowski in una nuova edizione aggiornata*, Milano, Ubulibri, 2002, p. 137.

comune passione che, in ambito costruttivista, viene riservata al modello meccanicista e al taylorismo, ma è in generale l'ambiente teatrale che accoglie con fervore la crescente diffusione di principi funzionalistici e comportamentistici. Nel costruttivismo appare comunque in massimo grado l'esaltazione dell'elemento tecnico, la cui bellezza risulta da un equilibrio mirabile tra razionalità e irrazionalità, come spiega con grande efficacia Karel Teige: "L'inspiegabilità della bellezza della macchina sta evidentemente nella sua irrazionalità. E così le macchine possono essere esempio non soltanto di un cervello moderno che lavora logicamente, ma anche della sensibilità moderna [...]. Contro il procedimento della logica meccanica ed elementare, parliamo dell'intervento di un fattore biomeccanico: l'*invenzione*. La forza biomeccanica dell'inventiva umana non può essere definita. Nella serie vi è sempre posto per uno sconvolgimento: l'invenzione è l'unico fattore casuale imprevedibile dell'industria e della tecnica. Ogni altra casualità viene da essa esclusa, e non può esservi *invenzione* là dove regni la casualità"²⁰⁹.

Non va comunque dimenticato che un concetto razionalistico è all'opera all'interno della necessità di proporre un "Sistema": rendere quantificabile e reiterabile la creatività e il talento personale (innato), renderlo, in qualche modo, tecnicamente riproducibile. Evidentemente non ci si riferisce qui a una reiterazione di tipo meccanico, ma alla necessità di condurre entro i binari della preventivabilità e prevedibilità la performance dell'attore.

La tecnica propone un'idea di recitazione composta secondo un principio di montaggio, tanto nel gioco individuale o d'insieme delle sue manifestazioni esteriori, che nella zona dove il

²⁰⁹ K. Teige, *Il costruttivismo e la liquidazione dell'arte*, in Id., *Arte e ideologia*, a cura di S. Corpus, vol. I, Torino, Einaudi, 1982, p. 39.

montaggio è solo “intuibile, cioè all’interno dello stesso ‘sancta sanctorum’ dell’atto creativo”²¹⁰: è Ejzenštejn che ne fornisce una sintesi di precisione, proseguendo: “Si tratta di quel segreto grazie al quale l’attore ottiene, pur con metodi convenzionali, guidati e studiati, espressioni di viva emozione e autenticità di sentimenti che ‘non si possono ordinare’, che si possono solo far sorgere spontaneamente come l’armonia sorge dall’unione di più melodie”²¹¹.

Il “sancta sanctorum” dell’atto creativo non risulta aggredito dalle tecniche, esse non si propongono in alcun modo di ledere l’integrità: nelle intenzioni di Padri, l’apparato tecnico subentra nella costruzione di un’impalcatura (o di una partitura), che protegge e organizza in forma l’espressione, liberando l’attore dal “fantasma dell’ispirazione”, come precisa Stanislavskij consigliando all’attore di “Non inseguire il fantasma dell’ispirazione. Lascia questo compito alla natura, e tu preoccupati solo di ciò che è accessibile alla tua coscienza di uomo [...]. Il problema fondamentale della psicotecnica: portare l’attore a una condizione creativa che consenta il prodursi del processo creativo subcosciente. [...] Ma non sperate mai di arrivare direttamente all’ispirazione per l’ispirazione. [...] Pensate invece a ciò che risveglia i motori della nostra vita psichica, all’autocoscienza sulla scena, al ‘supercompito’ e all’‘azione continua’; in una parola a tutto ciò che è accessibile alla coscienza. Con il suo aiuto, imparate a creare una base favorevole per il lavoro inconscio della nostra natura artistica [...]. Essa [la psicotecnica cosciente] sa

²¹⁰ S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale...*, cit., p. 169.

²¹¹ *Ibidem*.

costruire i procedimenti e le condizioni favorevoli al lavoro creativo della natura e del suo subconscio”²¹².

Il tentativo di razionalizzazione che le tecniche operano non è in alcun modo meccanico, ma appartiene integralmente alle logiche del vivente, limitandosi, nelle intenzioni di Stanislavskij, a “preparare il terreno favorevole” per il manifestarsi dell’ispirazione. È questa ricerca del vivente il crinale dove si apre la faglia che divide, ad esempio, il padre del Sistema da Craig, il quale infatti, nel definire il principio d’ispirazione della sua Supermarionetta, sostiene che essa “non competerà con la vita – ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi: aspirerà a vestire di una bellezza simile alla morte, pur emanando uno spirito di vita”²¹³.

Ciò che reputiamo faccia problema, è il fatto che la tecnica comincia a condurre con sé, a teatro, il progetto ideologico: Mejerchol’d, ad esempio, lo dice chiaramente: “La tecnica ha una base ideologica”²¹⁴. Tale ideologia risulta essere sia di segno politico (nel Dottor Dappertutto e nel suo allievo Ejzenštejn, ma anche, come vedremo, in Brecht e nella sua ricerca del “gesto sociale”), che prometeico, come sforzo volto ad arginare le difficoltà dell’attore nei confronti della ripetizione, ovvero contro quell’altro *paradosso dell’attore* che coincide con la necessità e la contemporanea impossibilità del

²¹² K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell’attore*, a cura di G. Guerrieri, Bari, Laterza, 1975, vol. I, pp. 342 e 353-363. Gli ultimi due periodi del brano citato non compaiono nella traduzione italiana e sono stati qui ripresi grazie all’integrazione reperibile in S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale...*, cit., p. 172.

²¹³ E. G. Craig, *L’Attore e la Supermarionetta*, cit., p. 51.

²¹⁴ *Intervento di Mejerchol’d davanti alla compagnia del TIM durante una tournée a Char’chov, giugno 1933*, in Vs. E. Mejerchol’d, *L’attore...*, cit., p. 106.

ripetersi²¹⁵. Emil Hrvatin, guardando a questo teatro dall'osservatorio offerto dalla scena contemporanea (che irrimediabilmente, per le soluzioni che presenta, vizia lo sguardo dello studioso slovacco e il nostro), commenta: "Il teatro modernista si è opposto all'eterno ritorno della differenza', considerato come un sintomo dell'incapacità dell'attore di ripetersi. [...] il teatro modernista ricorre al rito, oppure alla tecnologia, perché entrambi si basano sulla ripetizione e sulla possibilità di ripetere. La *Übermarionette* di Craig non è altro che la ricerca di un attore che possa ripetere, e di un teatro che possa essere ripetuto"²¹⁶. È ancora pensabile, oggi, la possibilità di ripetere, la tensione nell'affinare tecniche che questa possibilità favoriscono, per chi si sia fatto carico

²¹⁵ Brecht aveva ravvisato i limiti del Sistema alla fine degli anni trenta (quindi prima della "conversione a Stanislavskij" che avverrà vent'anni più tardi) non tanto nella volontà di facilitare la ripetizione, quanto nell'imperativo dell'"immedesimazione": "Studiando il sistema di Stanislavskij – egli scrive – e della sua scuola si poté constatare che erano sorte difficoltà non lievi nel conseguimento forzato della immedesimazione: provocare quell'atto psichico stava diventando sempre più difficile. Si dovette inventare un'ingegnosa pedagogia affinché l'attore non 'uscisse dalla parte' e il contatto suggestivo fra lui e lo spettatore non venisse esposto a disturbi. Stanislavskij affrontò il problema con grande ingenuità trattando tali disturbi come fenomeni puramente negativi – stati di debolezza passeggeri, assolutamente da eliminare ed eliminabili. Il teatro si ridusse così sempre più all'arte di provocare forzatamente l'immedesimazione. Non venne nemmeno l'idea che quegli elementi perturbatori potessero dipendere da non ovviabili mutamenti avvenuti nella coscienza dell'uomo moderno, e tanto più si rimase lontani da quell'idea quanto più intensi e promettenti si facevano gli sforzi destinati a garantire il verificarsi dell'immedesimazione. Di fronte a simili discordanze un altro atteggiamento sarebbe stato possibile, e cioè domandarsi se provocare l'immedesimazione totale fosse ancora desiderabile" (B. Brecht, *Carattere culturale del sistema*, in Id., *Scritti teatrali*, vol. I, cit., p. 195).

²¹⁶ E. Hrvatin, *Ripetizione, follia, disciplina: l'opera teatrale di Jan Fabre*, Torino, Infinito, 2001, p. 47.

della lezione di Artaud, (e in genere, di quella dei teorici del *pensiero della differenza*²¹⁷) o abbia assistito al concretarsi ossessivo della ripetizione e al suo sfinimento in Bene? Non si tratta di ravvisare, seguendo la perentorietà fin troppo *tranchant* di Hrvatin, nel teatro modernista un teatro della ripetizione meccanica, quanto di sostenere che la possibilità di una reiterazione costante è problema peculiare specie in chi si appella alla possibilità d'istituire un sistema di tecniche. Ammettere questo significa compiere un primo passo nel tentativo d'analisi della scena contemporanea.

b. L'attore nell'epoca della sua riproducibilità tecnica

Non sembri azzardato affermare che, nel clima in cui maturano le posizioni che porteranno Benjamin a scrivere il suo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Stanislavskij pensava a come riprodurre “tecnicamente” la performance dell'attore. E non deve essere casuale che la teoria abbia trovato un vasto ambito di applicabilità, per il tramite (discutibile) di Strasberg, all'interno dell'Actors studio²¹⁸, dove è risultata essere il metodo più efficace da applicare alla recitazione cinematografica, ovvero allo strumento per eccellenza della riproducibilità tecnica dell'opera²¹⁹. Già Ejzenštejn, del resto,

²¹⁷ Così definita quella corrente del pensiero che in genere viene fatta risalire a Nietzsche e che trova i suoi punti di riferimento essenziali in Freud, in Heidegger, in Walter Benjamin, e in tempi più recenti soprattutto nel pensiero francese, prima in Blanchot, Bataille e Klossowski, e poi a partire soprattutto dagli anni sessanta in Derrida, e di Deleuze, teorici cui guarda con particolare attenzione tanta parte della scena contemporanea (ma già, solo per fare un esempio, esemplare era stato il rapporto di Carmelo Bene, in particolare, con Deleuze e Klossowski).

²¹⁸ Cfr. C. Vicentini, *Le avventure del sistema negli Stati Uniti*, in M. Gordon, *Il sistema di Stanislavskij: dagli esperimenti del Teatro d'arte alle tecniche dell'Actors studio*, Venezia, Marsilio, (1992) 1995, pp. 149-182.

²¹⁹ al contrario, Franco Ruffini sostiene che il cinema non sia la destinazione

aveva osservato come al Sistema fosse preferibile appellarsi in sede cinematografica piuttosto che teatrale²²⁰, riferendosi ad esso, nelle sue lezioni di tecnica filmica, come al “più completo e particolareggiato studio”²²¹ del problema della recitazione, e lodandolo in quanto “pratica approvata per il suo grado di massima approssimazione al realismo”²²², dopo averlo aspramente contestato durante la sua stagione di regista teatrale. Le due metodologie maggiormente indicative del Novecento, il Sistema e la biomeccanica, derivano da uno sfondo condiviso che, abbiamo visto, coincide con la volontà di rendere quanto più preventivabile e ripetibile la performance dell’attore, favorendo attraverso la struttura fornita dalla tecnica il dispiegarsi dell’espressione.

Che il Sistema si ispiri alla figura del Grande Attore è cosa nota, che lo faccia anche la Biomeccanica può apparire sorprendente, ma è lo stesso Mejerchol’d a sostenere di aver guardato, come ricorda Ripellino, “alle recite del nostro attor tragico Grasso”²²³. Il rapporto tra i Padri della Regia e il Grande Attore è stato investigato in particolare da Mirella Schino, la quale, sostiene Taviani, “muove da un’ovvietà [...] – che Regia

naturale del Sistema, ma il suo fraintendimento: “Che Stanislavskij in America finisse nel cinema, e proprio laddove l’attore vi funziona a rovescio rispetto al teatro, è la prova ulteriore che il rispetto – il postulato – della sua ortodossia è in realtà il suo tradimento”, F. Ruffini, *Stanislavskij...*, cit., p. 103. Per gli sviluppi americani del sistema cfr. almeno C. Vicentini, *Le avventure del sistema...*, cit..

²²⁰ Cfr. S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani. Venezia, Marsilio, (1985) 2004. Si vedano, in particolare: *Abbozzi per un’introduzione* (pp. 5-10), *I metodi dell’attore: Stanislavskij e Ignazio di Loyola, James e Lessing* (pp. 178-200), *Il montaggio nella letteratura. Le opere patetiche* (pp. 201-209).

²²¹ Ivi, pp.169-170.

²²² Ivi, p. 170.

²²³ A. M. Ripellino, *Il trucco...*, cit., p. 284.

implichi l'idea d'uno spettacolo d'autore, opera d'arte unitaria – ma invece di indagarne l'estetica, invece di metterla a confronto col cinema o l'arte o la letteratura, la confronta col suo contrario e il suo precedente: lo spettacolo incentrato su un attore solo. Si chiede se la nascita della Regia teatrale non sia forse il dilatarsi all'intero spazio scenico di ciò che i grandi attori-creatori di matrice ottocentesca facevano con la loro presenza personale in scena. I profeti della Regia, dice, adoravano quegli attori e ne odiavano gli spettacoli, tant'è che cominciarono a far funzionare l'intero spazio scenico come un organismo corporeo compatto, quasi che gli individui fossero esplosi per ricomporsi in un superorganismo - e il corpo divenisse il campo d'un sistema di diffrazioni. In altre parole: la Regia sarebbe nata quando il corpo-individuo, come unità di misura, venne detronizzato”²²⁴.

Abbiamo già analizzato cosa la nozione di super-organismo comporti nell'analisi della Schino. Qui interessa sottolineare l'ulteriore passaggio che Taviani porta alla luce quando sostiene che *i profeti della regia adoravano i Grandi Attori e ne odiavano gli spettacoli*.

Ma quei Grandi Attori i Padri della regia li adoravano fintanto che rimanevano fissati in un'aurea lontananza, nel ricordo mitico di uno spettacolo che, reputato in sé irrisolto e viziato di tutti i vizi della prassi pre-registica, parimenti era illuminato dal segreto della recitazione di un Grasso, di un Salvini. Il Grande Attore rimane infatti sostanzialmente irriducibile allo spettacolo registico, si limita, nella migliore delle ipotesi, ad ammirare gli sforzi dei primi registi di lontano. Quando invece i due percorsi si incontrano esplodono le contraddizioni: si pensi solo alle liti terribili, leggendarie, tra Craig e la Duse o tra Mejerchol'd e la Komissarzèvskaja.

²²⁴ F. Taviani, *Discutere regia*, cit., pp. 2-3.

I Padri della Regia – ciò è il fatto essenziale - desiderano consentire all'attore di giungere ai risultati straordinari balenati nella performance del Grande Attore grazie all'esercizio costante e alla padronanza tecnica, sostituendo il connotato democratico d'un talento ascrivibile alla pratica al mito romantico del genio (il quale fa quello che può, a dar retta a Bene, mentre il talento fa quello che vuole). È dunque verso la multiforme consistenza del discorso tecnico che i registi orientano un lavoro sperimentale di ampiezza straordinaria, con uno sforzo che continua a nutrire il discorso sulla scena e di cui è difficile disfarsi (dove tanto accanimento e proclamar anti-tecniche).

Il primo problema risiede nel fatto che qualsiasi tecnica è generale: è necessario immaginare l'uomo e la recitazione stessa secondo una logica di corrispondenze immediate, che permetta ai vari esercizi di correre lungo tutte le variabili espressive, di scivolare lungo le superfici di queste, di impigliarsi nelle loro similitudini per formare infine delle designazioni collettive: il magico se, il supercompito, il cerchio dell'attenzione, la reviviscenza...

Nel Grande Attore, al contrario (cui pure, come abbiamo visto, le tecniche guardano) la recitazione è un contrassegno individuale, così come lo è il processo che conduce verso l'espressione. Così, la grande falda illimitata ma discontinua della creatività attorica s'imprime in tecniche particolari, in esercizi complementari poiché non possono essere praticati l'uno senza l'altro.

L'uomo, in quanto realtà densa e prima, in quanto oggetto arduo e soggetto sovrano di ogni conoscenza possibile, vi è posto al centro. Da qui, reputiamo, quel connotato di "umanesimo" che Claudio Meldolesi associa ai registi primonovecenteschi.

Pure, la tecnica esiste perché il processo creativo sia trasparente; in essa si perde in parte la consistenza segreta che, ancora nella Duse, ispessisce la recitazione come qualcosa che deve essere decifrato. La tecnica primonovecentesca non ha ancora prodotto quell'esistenza multipla delle possibilità recitative e quell'antagonismo su cui si è interrogata la scena a partire dagli esponenti del Nuovo teatro: nel periodo dei Padri, essa è la necessità traslucida attraverso la quale viene circoscritta e quantificata l'espressività divenuta padroneggiabile e, per suo mezzo, l'efficacia.

La tecnica diviene una disposizione generale del sapere attorico che coordina l'espressione artistica tentando di stimolarne la produzione. Viene fondata, per quel che riguarda Stanislavskij, da un *a priori* di problemi costanti, relativi all'insoddisfazione del maestro russo circa la *propria* recitazione. Questo *a priori* è dato da ciò che, nel periodo in cui la regia si afferma, circoscrive nella recitazione il campo di un sapere possibile, definisce il modo d'essere degli elementi che vi compaiono, arma lo sguardo del regista di poteri teorici, e definisce le condizioni secondo le quali l'espressione dell'attore può fondare una condizione di verità.

Le tecniche proposte nel primo trentennio del secolo non corrispondono alla semplice scoperta di un nuovo ambito di curiosità (l'attore e il suo armamentario di espressioni possibili), ma coincidono con una serie di operazioni complesse organizzate all'interno di un training che si vuole costante e, cosa forse più rilevante, trasmissibile.

È un cambiamento radicale: l'insegnamento ambisce a proiettarsi oltre la soglia della contingenza produttiva e oltre il cerchio ristretto degli allievi diretti. Brecht, ad esempio, per quanto prendesse le distanze dalle teorie stanislavskiane, ammetteva tuttavia che "il Sistema di Stanislavskij è

indubbiamente un passo avanti, se non altro perché è un sistema²²⁵, per poi riconoscere, agli inizi degli anni cinquanta, che anche l'attore epico può trarre vantaggi dalla sua pratica precisando però un punto essenziale, e cioè che il metodo lavorativo del maestro russo e il suo divergono nel luogo d'origine, laddove l'approccio di Stanislavskij al lavoro teatrale resta, essenzialmente, quello di un Attore, mentre il punto di vista iniziale di Brecht coincide con quello dell'Autore²²⁶. Va

²²⁵ B. Brecht, *Scritti teatrali*, cit., vol I, p. 194. L'antagonismo che Brecht presenta nei confronti del Sistema stanislavskiano è principalmente orientato verso il problema dell'immedesimazione. Il passaggio citato è introdotto da Brecht da una serie di constatazioni circa il valore dell'atteggiamento critico, da stimolare tanto nell'attore quanto nel pubblico, di contro a una piana immedesimazione: da ciò muove appunto il principio dello straniamento e la base stessa del teatro epico. Sulla disputa tra Brecht e Stanislavskij cfr. in particolare G. Guerrieri, *Introduzione a K. S. Stanislavskij, Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma-Bari, Laterza, (1968) 2004, p. XXVIII e C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit.

²²⁶ Ecco come l'artista tedesco dirime la questione, in uno scritto strutturato in forma d'intervista:

P. Lei ha recentemente accennato ai punti di contatto fra il Suo sistema di lavoro e quello di Stanislavskij. Che mi può dire delle divergenze?

B. È relativamente più facile citare i punti di contatto che le divergenze perché in entrambi i casi si tratta di sistemi (d'ora in poi chiamiamoli maniere di lavorare, affinché si possa afferrare in ambedue la correlazione interiore dei singoli elementi) che muovono da punti di partenza diversi e investono problemi diversi. Non è quindi possibile sovrapporli come due poligoni per vedere in che cosa si differenzino.

P. Il Suo 'sistema' non riguarda la maniera di lavorare dell'attore?

B. Non essenzialmente, non come punto di partenza. Mettendo in scena un lavoro, Stanislavskij è soprattutto attore, io sono soprattutto autore.

P. Ma anche Stanislavskij subordina l'attore all'autore.

B. Certo, ma parte sempre dall'attore. Per l'attore inventa studi e esercizi, è l'attore che cerca di aiutare a creare personaggi autentici. D'altronde Lei sentirà dire anche da me che tutto dipende dall'attore. Però io parto sempre dall'opera, dalle sue necessità, dalle sue esigenze.

osservato infatti che il discorso sulla possibilità stessa di istituire una tecnica assuma coloriture diverse a seconda del soggetto che la propone, e come acquisti centralità determinante, alle origini, nel pensiero dei registi-attori. Sembrerebbe insomma che, nel regista con passato d'attore, la tecnica nasca inizialmente attraverso un movimento omodiretto, che viene divulgato dall'attore nell'atto del suo farsi e affermarsi in quanto regista. Pesočinskij a questo proposito ha fatto notare come la grande novità introdotta dalla biomeccanica non coincida tanto con il metodo che essa propone, poiché le soluzioni ottenute dall'attore che se ne avvale sono anzi "leggi" in gran parte già utilizzate da attori del passato, così che il metodo costituirebbe proprio la riscoperta della tradizione teatrale russa²²⁷; a essere nuova è la vocazione

P. Il teatro ha dunque dinanzi a sé due sistemi diversi, con sfere di finalità differenti e interferenti?

B. Sì.

P. A Suo giudizio, questi due sistemi potrebbero integrarsi?

B. Penso di sì. Ma fino a che non avremo conosciuto meglio il sistema di Stanislavskij desidero pronunciarmi con cautela. Secondo me, il suo sistema ha bisogno, in ogni caso, di un altro sistema che serva alle finalità del mio. Teoricamente esso potrebbe forse anche venir ricavato da quello stesso di Stanislavskij. Ma naturalmente non so se il sistema così ricavato somiglierebbe al mio" (B. Brecht, *Stanislavskij e Brecht*, in Id., *Scritti teatrali*, vol. II, cit., p. 233.

²²⁷ Cfr. N. Pesočinskij, *La biomeccanica, dubbi e certezze. Storia di un'idea pedagogica*, in V. E. Mejerchol'd, *L'attore...*, pp. 15-50. Pesočinskij cita a sostegno delle sue affermazioni la posizione di Pavel Markov che è utile qui riportare: "Ricordiamo se non altro i principi della reattività dei riflessi dell'attore che Mejerchol'd ha definito con tanta chiarezza e che hanno sostituito l'antinomia tradizionale rappresentazione-reviviscenza; i principi inerenti all'organizzazione del materiale psicofisico dell'attore, alla coerente impostazione dei movimenti, al dispendio minimo di energie in concomitanza con la massima influenza sul personaggio, al principio della struttura ritmica della recitazione e così via. È da notare che queste leggi, che di recente sono

divulgativa della biomeccanica e dei metodi in generale, che costituisce *l'impensato dell'attore*, nel senso che, fin tanto che egli non guarda alla scena con lo sguardo del regista, la tecnica, quando anche esiste, è pratica personale. È la funzione registica che si fa medio tra il sapere personale dell'attore (o la tensione dell'attore a superare i propri limiti), e il corpo plurale degli allievi cui trasmettere i frutti della ricerca²²⁸. Dunque la trasmissione diviene un nodo centrale del pensiero, arrivando a investire la possibilità di fissare il discorso all'interno di un testo. In origine, ad esempio, l'organizzazione del testo divulgativo del Sistema doveva essere una "grammatica per l'attore, con esercizi pratici"²²⁹, segno del cruccio di Stanislavskij su come trasferire sulla pagina il precipitato dell'esperienza in modo efficace e diretto. Seppur l'intenzione di Stanislavskij non si risolse mai in un risultato effettivo (di fatto, tale grammatica non fu mai scritta), tuttavia lo stesso intendimento a comporla fornisce un utile indizio: se, infatti, la

state riconosciute, erano già state in gran parte messe in pratica nell'opera di grandi maestri del passato, come la Ermolova, davydov, Močalov e costituiscono la riscoperta della tradizione teatrale russa" (cit. ivi, p. 50).

²²⁸ Poiché abbiamo inteso la struttura tecnica come una struttura retorica del teatro, sarebbe interessante sviluppare uno studio sugli scritti divulgativi del Sistema firmati da Stanislavskij in quanto, essenzialmente, trattati di retorica teatrale. In questa sede però non ci è possibile insistere oltre su questo tema.

²²⁹ L'affermazione compare nell'ultima pagina de *La mia vita nell'arte* (cit., p. 496), subito dopo che l'autore ha esposto le articolazioni previste per il Sistema e divise in "lavoro su se stesso" e "lavoro sulla parte". Come ha notato Ruffini, già nell'agosto del 1926, "con *La mia vita nell'arte* in bozze, Stanislavskij ricomincia a lavorare a quello che ancora pensa sarà una 'grammatica con esercizi pratici' [...]. Non sappiamo con esattezza quando, ma la 'grammatica con esercizi' venne poi definitivamente soppiantata dal libro sul sistema come lo conosciamo, in forma di dialogo [...]. La forma espositiva avrebbe orientato il lettore all'attesa di un trattato, o di un manuale", F. Ruffini, *Stanislavskij...*, cit., pp. 17-18.

tecnica in generale costituisce una struttura retorica orientata al raggiungimento di un fine (l'effetto sullo spettatore), la grammatica degli esercizi tratta dell'articolazione e dell'ordine, cioè di come la composizione della performance attorica si dispone in una serie successiva di segmenti su cui occorre lavorare di ricomposizione, ovvero di montaggio²³⁰.

D'altra parte la grammatica, in quanto riflessione sulla recitazione e sulle possibilità espressive dell'attore in genere, manifesta il rapporto che questa ha (o pretende di avere) con un principio di universalità. Non si tratta dell'universalità di un metodo unico, che serba nella cifra del proprio segreto la chiave risolutiva di ogni sapere attorico. La grammatica degli esercizi è piuttosto la possibilità di definire il procedere naturale e necessario dell'espressione dalle manifestazioni più semplici fino alle analisi più sottili e alle combinazioni più complesse. Essa è cioè un modo per organizzare, per mettere in forma il corpo e l'espressione, nel tentativo di sfuggire all'informe che invece sarà un connotato importante, come vedremo, della contemporaneità.

Tale grammatica ha a che fare con un livello corticale della performance d'attore, come la "ginnastica scenica" di Mejerchol'd la quale – lo ha illustrato con grande chiarezza Fausto Malcovati – è inutile e fuorviante se non inserita in "un ciclo più ampio che parte dall'intenzione e finisce con la reazione, un ciclo che tiene conto di spazio, tempo, partner [...] la biomeccanica come disciplina comincia là dove finisce

²³⁰ Anche Mejerchol'd distingue tra una "grammatica" di esercizi biomeccanici e il sistema biomeccanico e avverte di non confondere "gli esercizi preparatori con il principale oggetto d'analisi: il sistema biomeccanico" (*Intervento di Mejerchol'd davanti alla compagnia del TIM durante una tournée a Char'chov, giugno 1933*, in Vs. E. Mejerchol'd, *L'attore...*, cit., p. 106).

l'esercizio, comincia quando dall'esecuzione dei gesti si passa al collegamento di tutto il movimento con l'intenzione, da cui appunto nasce la reazione"²³¹.

Pure, già Ejzenštejn avvertiva i limiti insiti nella tecnica proposta dal maestro allontanata dalla sua fonte originale, denunciando che la biomeccanica senza Mejerchol'd rimane cosa confinata a un livello semiginnico (e in quanto tale risulterebbe decisamente superata, nel metodo, dalla scuola di Monaco diretta da Rudolf Bode), e accusando aspramente gli attori-allievi che non fanno che calpestare "tutta la sua mirabile tecnica"²³². Mejerchol'd stesso pare essere consapevole del grave rischio della deriva dell'esercizio biomeccanico quando avverte che "la tecnica non filtrata dalla vita rischia di condurre l'attore a un astratto acrobatismo da circo"²³³.

È altresì innegabile che nello stesso Mejerchol'd alberghi l'ambizione a sistematizzare in metodo coerente e trasmissibile, sull'esempio del Sistema, le proprie "scoperte" tecniche, e che ciò non sia avvenuto a causa di impedimenti esterni che travolsero l'esistenza del Dottor Dappertutto.

Del resto, la nozione stessa di tecnica del corpo, la cui imprimitura va fatta risalire a Marcel Mauss, contiene in sé l'ambizione a fondare una tradizione, molto più che non il pensiero estetico: la tecnica sarebbe infatti un "atto tradizionale efficace"²³⁴, non perché Mauss guardi a tecniche del corpo di

²³¹ F. Malcovati, *Introduzione a Vs. E. Mejerchol'd, L'attore...*, cit, p. 10

²³² S. M. Ejzenštejn. *Appunti su Mejerchol'd...*, cit., p. 101. Pare che nel 1931, quando Ejzenštejn scrive, in Messico, queste righe, egli fosse stato raggiunto dalla falsa notizia della morte di Mejerchol'd. Questo spiegherebbe il tono di viva preoccupazione che vibra nel regista a proposito del futuro della biomeccanica.

²³³ *L'attore. Indicazioni per l'attore pubblicate dai GEKTEMAS del teatro di Mejerchol'd*, in Vs. E. Mejerchol'd, *L'attore...*, cit., p. 95.

²³⁴ M. Mauss, *Le tecniche del corpo*, in Id., *Teoria generale della magia e*

segno tradizionale – rilevando egli al contrario la loro variabilità e mutevolezza all'interno di segmenti di tempo spesso molto ridotti: è il caso degli esempi che adduce circa le tecniche sportive - ma perché lo studioso sottolinea come ogni tecnica particolare ambisca, nel momento in cui prevale sulle alternative possibili, a essere trasmessa e tramandata.

Fin qui abbiamo osservato come il discorso sulle tecniche cada nel territorio abitato dall'attore: è interessante dunque guardare, in chiusura, a un esempio in cui il fronte dell'interprete sia estromesso e si guardi esclusivamente al regista, com'è nel caso di Craig.

Così Stanislavskij e Craig ci si presentano come gli alfieri di due visioni di fatto antagoniste: da una parte la prassi laboratoriale e la costante attenzione spesa nel traghettare l'attore verso esiti sempre migliori, dall'altra, l'"epurazione" dell'attore dalla scena e l'avvento della Supermarionetta²³⁵, sebbene in quest'ultimo caso Artioli abbia fatto balenare la possibilità di una lettura in chiave "non disumanante ma transumanante"²³⁶ dell'elemento attorico, come spinta postulata da Craig verso un'umanità più alta, affrancata infine dal suo *troppo umano*.

Del resto, il regista inglese si diceva allergico a qualsiasi presupposto tecnico da applicare all'essere umano, riassumendo efficacemente la cifra del suo pensiero nell'affermare: "Noi, gli Impossibili inglesi apparteniamo al clan d'Amleto, e Amleto si distingue dagli altri mortali per la sua mancanza di *tecnica*...

altri saggi, Torino, Einaudi, (1965) 2000, pp. 385-409.

²³⁵ Non è questa la sede per analizzare nel dettaglio il problema (e la provocazione) della Supermarionetta. Basti però ricordare che, lungi dal rappresentare un'astrazione esclusivamente inorganica o post-umana, questa figura contiene in sé forti fascinazioni desunte da un Grande Attore quale Henry Irving.

²³⁶ U. Artioli, *Teorie della scena...*, p. 255.

Quel che importa è la tecnica della Corte e Amleto sembra disprezzarla completamente”²³⁷. La tecnica che Amleto, e con lui Craig, disprezza, è quella della recitazione, quella che permette alla Corte di recitare la propria ipocrisia (e in fondo anche quella dei guitti che versano lacrime su Ecuba). In tal senso, la “rivalutazione della *techne*”²³⁸ di cui parla Artioli a proposito di Craig, va intesa essenzialmente come esercizio di costruzione della presenza artificiale e del suo movimento in scena da parte del regista grazie alla Supermarionetta. È però fondamentale osservare che quel che Craig rifiuta sul piano dell’attore egli di fatto lo recupera sul fronte del regista: laddove per lui è impensabile una tecnica per l’attore (sosterrà addirittura che la recitazione, non avendo leggi, non può dirsi un’arte²³⁹), è invece essenziale una tecnica per l’artista responsabile del fatto scenico. Poiché in Craig il fine ultimo della compositività registica è l’armonia, la concertazione a fini espressivi dei materiali impegnati, bisogna riconoscere con lui che il segreto di tale concertazione è squisitamente tecnico, ovvero che, com’egli afferma, “prima di tutto abbiamo bisogno di diventare padroni dell’arte”²⁴⁰. Il regista inglese, così, sottolinea “l’elemento fabbrile – scrive Artioli – come piattaforma sine qua non dell’operatività estetica”²⁴¹, dove il concetto di Bellezza scaturisce da una “magia impersonale” che ha eliminato ogni elemento fortuito, emotivo, accidentale, a

²³⁷ E. Gordon Craig, *Ma vie d’homme de théâtre*, Rennes, Arthaud, 1962, p. 164.

²³⁸ Cfr. il paragrafo che Artioli dedica, nel suo *Teorie della scena...*, (cit.), a Craig e alla *Rivalutazione della techne e strumento corporeo: la “marionetta divina” come funzione registica* (pp. 292-305).

²³⁹ Cfr. infra, p. ...

²⁴⁰ E. G. Craig, *Il mio teatro*, cit., p. 179.

²⁴¹ U. Artioli, *Teorie della scena...*, cit., p. 301.

favore di un “metodo scientifico”²⁴² che sposa la grande “ossessione creighiana, il mito leonardesco”²⁴³, quello cioè del Maestro in cui l’osmosi “tra datità tecniche e datità creative conosceva indici di perfezione assoluta”²⁴⁴.

La posizione di Craig è possibile che scorra invisibile attraverso la storia, inabissandosi e riapparendo in maniera intermittente e dimostrandosi oggi efficace per l’analisi della scena nostra contemporanea che, quando rifiuta la tecnica trasmessa all’attore come ciò che Claudia Castellucci stigmatizza in “ciò che un altro fa fare”²⁴⁵, non evita però di ribadire la centralità dell’elemento fabbrile come fondamento dell’operatività estetica espressa dal regista.

²⁴² E. G. Craig, *Il mio teatro*, cit., p. 31.

²⁴³ U. Artioli, *Teorie della scena...*, cit., p. 302.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ C. Castellucci, *La tecnica è ciò che un altro fa fare*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopèa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999: Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 293-297.

2.2 EFFICACIA E CITABILITÀ DEL GESTO²⁴⁶

²⁴⁶ Prima di addentrarci nell'analisi che qui viene proposta del gesto, occorre chiarire quale sia la differenza che lo separa dalla nozione di azione. Se il gesto (*gero*, *gerere* = portare, spingere, tendere) è un modo di configurarsi dell'idea, un modo di *farsi spazio* dell'idea, vuol dire che esso origina nell'apertura di una distanza, cioè da un allontanarsi da un luogo originario che in quanto allontanato non può essere compreso (velamento heideggeriano), allora l'azione (*ago*, *agere* = *ad+gerere* = portare verso) diventa l'interpretazione umana del gesto primitivo, diventa cioè un gesto orientato verso un luogo che è pertanto conosciuto. L'azione è un'estrazione del gesto dall'idealità per renderlo comprensibile alla nostra realtà. L'azione è dunque una rappresentazione del gesto, una tentata interpretazione/riproduzione. Ciò che in questa sede interessa non sarà allora l'azione (che ha a che fare col fenomenico del gesto e con la mediazione dell'attore in circostanze tra loro irriducibili a un tentativo di definizione), ma il gesto nella sua idealità. In questo senso il gesto non è termine coestensivo di azione ma di *azione efficace*, così come è stata investigata da De Marinis (cfr., in particolare, il capitolo 8, *Verso l'azione efficace*, di M. De Marinis, *In cerca...*, cit., pp. 227-252). Il problema è complesso, specie quando ci si aggira nei territori impervi delle terminologie proposte dagli stessi artisti, e non si ha in questa sede la pretesa di esaurirlo. Perché però sia chiaro, a livello terminologico, ciò che qui si intende per gesto rispetto alla categoria dell'azione e a quella dell'atto, è necessario svolgere una veloce carrellata su come i termini vengono utilizzati nei maestri cui ci riferiremo. Se la nozione sopra analizzata di gesto è conforme all'uso che ne fanno, ad esempio, Appia, Craig, Mejerchol'd, Ejzenštejn, Brecht e Artaud, il problema si pone di fronte a Stanislavskij e poi a Grotowski. Semplificando di molto, com'è necessario in questa sede, potremmo dire che nel maestro russo il gesto rappresenta l'unità minima, molecolare, dell'azione efficace, ovvero che l'azione efficace, per essere tale, deve essere costruita attraverso un montaggio di gesti in movimento che a loro volta ambiscono ad essere singolarmente efficaci; mentre per Grotowski potremmo dire che il gesto corrisponde all'atto contrapposto all'azione. Così *l'atto totale attualizza l'idealità dell'azione, ovvero realizza il gesto*. Interessante è inoltre osservare che, lungo questo crinale, sebbene avvalendosi di un apparato ermeneutico dissimile, si ponga Carmelo Bene, il quale insiste su come l'atto e l'azione siano due fasi logicamente distinte dell'agire umano. L'azione è il progetto, ossia il concetto

Ogni gesto è un evento, si potrebbe quasi dire:
un dramma a sé. La scena in cui questo
dramma si svolge è un theatrum mundi, di cui
il cielo costituisce lo sfondo

W. Benjamin

Con tono perentorio, le *Note sul gesto* di Giorgio Agamben principiano così: “*Alla fine del XIX secolo la borghesia occidentale aveva ormai definitivamente perduto i suoi*

dell'atto ad esso preesistente, mentre l'atto è l'esito corporeo da cui l'azione, in quanto progetto, viene estromessa; se alla coscienza del soggetto appartiene l'azione (il progetto), così non è per l'atto, esito dell'azione di cui il soggetto ha conoscenza soltanto al di fuori del suo compiersi, ossia a posteriori. Secondo CB è per questo motivo che nessuno è psichicamente presente all'esito delle proprie azioni, e che nessuno è autore del proprio agire. È pensabile, si chiede Lorenzaccio “che la ragione arrivi troppo tardi sull'atto, ma il suo ritardo è di solito impercettibile, tanto che noi riusciamo in qualche modo a gestire il tempo, barando un po', s'intende; a coniugare la volontà e la prassi in un già trascorso, presente alla memoria soltanto, e perciò rappresentabile. Poco fa qualcosa è stato detto, prima ch'io proferissi qualche cosa; un qualcosa s'è schiantato sul marmo, prima ch'io lo provocassi. Dunque, prima l'effetto e poi la causa [...]. Possiamo prevedere il già accaduto, non prevenirlo, come l'attore che reciti una parte di cui sa già tutto in partenza. Ecco mortificato ogni progetto. Perché mai tanto viaggio, se l'intento fiorisce dal suo esito?” (C. Bene, *Lorenzaccio*, in Id., *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, p. 25.) In questo modo, dunque, CB denuncia la totale mancanza d'integrità psicofisica nell'agire umano. Ancor di più, egli asserisce la totale estraneità dell'attore al “suo” agire, e dichiara che la sua funzione, sulla scena del teatro di rappresentazione, è quella di assecondare il già detto (contenuto nel testo dell'autore) e il progetto dell'azione scenica: in questo modo il presente è negato all'attore, che non può far altro che agire passivamente, ossia “patire” l'accaduto. Poiché “un accaduto non è mai presente”, CB conclude che “il concetto dell'attore agente è tutto da rivedere” (ivi, p. 35). Ciò che caratterizza il gesto in CB è che, in esso, non si produce né si agisce, ma si assume e sopporta, cosa su cui torneremo nel terzo paragrafo del presente capitolo (cfr. infra...).

*gesti*²⁴⁷. Pur senza addentrarci all'interno del paradigma clinico che, a partire dalle scoperte di Gilles de la Tourette, Agamben scandaglia per svolgere il suo pensiero, è interessante partire dal concetto di un gesto perduto per indagare la centralità che proprio il gesto assume nel pensiero dei riformatori del teatro.

“Un'epoca che ha perduto i suoi gesti – scrive Agamben – è, per ciò stesso, ossessionata da essi; per uomini, cui ogni naturalezza è stata sottratta, ogni gesto diventa un destino. E quanto più i gesti perdevano la loro disinvoltura sotto l'azione di potenze invisibili, tanto più la vita diventava indecifrabile. È in questa fase che la borghesia, che pochi decenni prima era ancora saldamente in possesso dei suoi simboli, cade vittima dell'interiorità e si consegna alla psicologia.

“Nietzsche è il punto in cui, nella cultura europea, questa tensione polare da una parte verso lo scancellamento e la perdita del gesto e, dall'altra, verso la sua trasfigurazione in un fatto raggiunge il suo culmine. Poiché solo come un gesto in cui potenza e atto, naturalezza e maniera, contingenza e necessità diventano indiscernibili (in ultima analisi, quindi, unicamente come teatro) è intellegibile il pensiero dell'eterno ritorno. *Così parlò Zarathustra* è il balletto di un'umanità che ha perduto i suoi gesti. E quando l'epoca se ne accorse, allora (troppo tardi!) cominciò il precipitoso tentativo di recuperare *in extremis* i gesti perduti”²⁴⁸.

Così la *citabilità* del gesto e la ricerca inesausta del *gesto perduto dell'uomo occidentale* sono al centro di una serie di pratiche che, dalla letteratura al teatro alle arti visive, impegnano negli stessi anni artisti e intellettuali all'apparenza

²⁴⁷ G. Agamben, *Note sul gesto*, in Id. *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri (1996) 2005, p. 45.

²⁴⁸ Ivi, p. 48.

lontanissimi: da Proust a Isadora Duncan, da Aby Warburg²⁴⁹ a Stanislavskij. Il teatro, in particolare, si interroga (attraverso l'impiego della tecnica) su come far sì che l'epifania di quel gesto sia in qualche modo costantemente ri-attualizzabile, il frammento memoriale contenuto nel gesto essendo il fondamento stesso che accomuna orientamenti registici anche estremamente dissimili tra loro. Ciò che i registi della prima generazione sembrano cercare ed elevare tra i punti cardinali della considerazione critica, pare essere precisamente questa consunzione e perdita della vera espressione descritta da Agamben, di cui solo il gesto ci parla.

Nel 1913, quando Proust pubblica il primo volume della *Recherche*, esce *Towards a New Theatre* di Craig e *O teatre (Sul teatro)* di Mejerchol'd, mentre il Primo Studio, il luogo dove Stanislavskij e i suoi collaboratori formano l'attore alla recitazione attraverso un processo laboratoriale fondato sui presupposti primitivi di ciò che sarà organizzato e conosciuto come il Sistema, compie il suo primo anno di attività²⁵⁰.

²⁴⁹ A proposito di Warburg, Agamben scrive che le sue indagini sono state travisate (a causa della "miopia di una storia dell'arte psicologizzante") nella definizione di una "'scienza dell'immagine', mentre avevano in verità al loro centro il gesto come cristallo di memoria storica, il suo irrigidirsi in un destino e lo strenuo tentativo degli artisti e dei filosofi (per Warburg al limite della follia) per affrancarlo da esso attraverso la polarizzazione dinamica. Poiché queste ricerche si attuavano nel medio delle immagini, si è creduto che l'immagine fosse anche il loro oggetto. Warburg ha, invece, trasformato l'immagine (che ancora per Jung fornirà il modello della sfera metastorica degli archetipi) in un elemento decisamente storico e dinamico. In questo senso, l'atlante *Mnemosyne*, che egli ha lasciato incompiuto, con le sue circa mille fotografie, non è un immobile repertorio di immagini, ma una rappresentazione in movimento virtuale dei gesti dell'umanità occidentale, dalla Grecia classica al fascismo" (ivi, pp. 48-49).

²⁵⁰ Al di là del dato cronologico, sarebbe interessante approfondire i motivi d'analogia tra il lavoro di Proust e i presupposti del Sistema, già tra l'altro

Iniziamo dalla via negativa, quella che, proposta da Craig, si oppone alla possibilità stessa, per l'attore, di attingere alla superiore espressione contenuta nel gesto: infatti nel regista inglese l'elemento umano, ciò che inevitabilmente appare zavorrato dall'emozione, presenta un carattere di dissonanza rispetto alla pura efficacia del gesto di cui sarebbe capace la Marionetta divina. Quello dell'uomo è per l'artista inglese sempre gesto viziato da affettazione (come affermava Kleist nel suo saggio sul teatro di marionette, l'affettazione deriva dal fatto che l'anima, *vis motrix*, si trova in un luogo diverso dal centro di gravità del movimento²⁵¹), mentre la Marionetta sparisce nel suo proprio gesto: cioè non è lei a compiere il gesto, ma il gesto che attraverso di lei si dà a vedere, depurato da ogni scoria di interiorità²⁵². Colui che la muove e la dirige è

segnalati da Guerrieri nell'introduzione a *Il lavoro sull'attore*: "Di qui l'importanza della memoria emotiva, paragonabile e paragonata ai procedimenti proustiani: con la differenza che Proust attraverso di essi sale a ritroso nel racconto della propria vita, mentre l'attore racconta con le proprie esperienze la vita di un altro" (cit., p. XI). Dello stesso avviso è anche Artioli: "Il lungo lavoro di gestazione creativa che presiede all'elaborazione della parte ha quindi il significato di una *recherche* in qualche modo analoga a quella proustiana, trattandosi di partire da sensazioni/situazioni attualizzate per risalire il decorso della memoria involontaria e ritrovare, coi lembi del vissuto, gli spezzoni emotivi sulla cui trama di continuo riattivata e riannodata dovrà costruirsi il nucleo dell'interpretazione" (U Artioli, *Teorie della scena...*, cit., p. 145).

²⁵¹ Cfr. H. von Kleist, *Il teatro delle marionette*, Genova, Il melangolo, 2005.

²⁵² Com'è noto, Craig definì il suo progetto sulla Supermarionetta in un saggio composto nel 1907 e poi raccolto, nel 1911, in *On the Art of the Theatre*. Nel testo del 1913 cui ci siamo riferiti l'attore è di fatto scomparso, e Craig parla piuttosto di *figura, automa e burattino*, traghettando verso gli esiti estremi ciò che negli anni precedenti appariva ancora colorato, ad esempio, dal suo amore verso Irving e dunque della sua devozione, al di là dell'intento polemico contenuto nella Super Marionetta, verso il talento attorico. Da segnalare comunque la difformità, al limite dell'aporia, della dedica con cui si

il regista, insofferente, come Amleto, verso quella parte di tecnica che in Stanislavskij rappresenta la spinta per formare l'attore e condurlo al gesto efficace.

Così per Mejerchol'd, il quale sostiene che “Il gesto è il risultato del lavoro di tutto il corpo. Il gesto è sempre il risultato di ciò che l'attore ha nel suo bagaglio tecnico”²⁵³. Si tratta di forgiare appunto quel bagaglio, attraverso il training costante e la perseverante sperimentazione, dove la tecnica è il mezzo e il gesto il fine ultimo, risultato di un lavoro complessivo del/sul corpo.

La posizione di Mejerchol'd viene radicalizzata dall'Ejzenštejn maturo che, in una lezione del 1948, un mese prima di morire, risolve nel gesto la funzione stessa della regia, arrivando a parlare addirittura dell'intero spettacolo come di una *mise en geste*²⁵⁴. Ma il gesto era stato per Ejzenštejn cruccio essenziale del pensiero registico già a partire dagli anni venti, come ha osservato Ornella Calvarese, che scrive: “nella modalità di funzionamento del gesto teatrale Ejzenštejn cerca [...] un primo seme drammatico, un presupposto universale che lo colleghi alla preistoria delle culture. [...] Per Ejzenštejn il gesto è anzitutto relazione, e non significazione; in lui il gesto è sempre subordinato ad un determinato risultato artistico da raggiungere:

apre *Towards a New Theatre*: “Agli ITALIANI / con rispetto, affetto e gratitudine; / ai loro vecchi e nuovi attori, / sempre i migliori d'Europa, / i disegni di questo libro / sono dedicati” (E. G. Craig, *Per un nuovo teatro*, in Id., *Il mio teatro*, cit., p. 167).

²⁵³ Mejerchol'd, *corso di biomeccanica, 1921-22. Materiale raccolto da M. Korenev*, in Vs. E. Mejerchol'd, *L'attore...*, cit., p. 77

²⁵⁴ Cfr. S. M. Ejzenštejn, *Sul problema della messa in scena*, in Id. *Stili di regia*, a cura di P. Montani e A. Cioni, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 237-265. Per Ejzenštejn la *mise en geste* rappresenta la “trasposizione in movimento come costruzione del gesto e delle possibili dislocazioni dell'attore”, *ivi*, p. 245.

anche il gesto più colto, più codificato, più espressivo ha sempre un lato oscuro, memoria di quell'atto arcaico che collega l'uomo alla sua animalità e, allo stesso tempo, lo allontana da essa"²⁵⁵. È proprio grazie a questa *memoria dell'atto arcaico* cui Ejzenštejn vuole pervenire, che il regista si oppone alla perdita del gesto, contemporaneamente rinnovando allo sguardo il valore artistico insito nel gesto espressivo il quale, lungi dall'apparentarsi alla posa scolpita, contiene in sé la "traccia di un divenire – sostiene la Calvarese -, un processo che crea la forma nell'atto del suo svolgimento"²⁵⁶: il gesto è cioè sempre *gesto in movimento*, o meglio, secondo le parole di Mejerchol'd evocate da Ejzenštejn nei suoi *Appunti sul teatro*, "il gesto in quanto spruzzo del movimento in generale"²⁵⁷.

Il gesto in movimento, come aveva mostrato Appia, rappresenta per l'arte teatrale l'elemento di mediazione tra le arti del tempo e quelle dello spazio (secondo la distinzione proposta da Lessing nel *Laocoonte*²⁵⁸): in esso si riconosce quel "principio direttivo [...] che regolerà l'unione delle nostre diverse forme d'arte per farle convergere, simultaneamente e in un elemento specifico, sull'arte drammatica". È con l'immagine di un gesto che Appia definisce la creazione, per mano dell'attore, dell'opera d'arte integrale, punto estremo di sintesi tra il testo e le arti dello spazio: "Il corpo vivente e mobile dell'attore rappresenta il movimento nello spazio. Il suo ruolo è dunque di capitale importanza. Senza testo (con o senza musica), l'arte

²⁵⁵ O Calvarese, *Il teatro del corpo estatico*, in S. M. Ejzenštejn, *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 1998, p. 267.

²⁵⁶ Ivi, p. 260.

²⁵⁷ S. M. Ejzenštejn, *Appunti sul teatro* in Id., *Il movimento espressivo*, cit., p. 222.

²⁵⁸ Cfr. G. E. Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, consulenza per le fonti classiche di G. Spatafora, Palermo, Aesthetica, 1991.

drammatica cessa di esistere; l'attore è il portatore del testo; senza movimento le altre arti non possono prendere parte all'azione. *Con una mano l'attore s'impossessa del testo, e con l'altra stringe, in un fascio, le arti dello spazio; poi riunisce, irresistibilmente, le sue mani, e crea, con il movimento, l'opera d'arte integrale [corsivo nostro]*"²⁵⁹.

Il gesto alla cui ricerca si impegnano i Padri della regia non è semplicemente efficace: esso è, innanzitutto, *citabile*. O meglio, la sua efficacia è direttamente proporzionale alla sua citabilità. È precisamente quest'ultima che si oppone tanto alla perdita generale di cui parla Agamben - e che sarebbe una caratteristica propria dell'epoca moderna che il filosofo indica a partire dalla fine del XIX secolo - tanto a quella particolare dello statuto specifico dell'arte scenica.

Il gesto citabile è quello che si imprime nella memoria mentre lo spettacolo s'inabissa, è quello che risponde all'appello di una vita moltiplicata (la citazione coinvolge la modalità della ripetizione differita), di una reincarnazione del senso che salva il gesto dalla caduta, dall'oblio. Lo spettacolo ideale è allora quello in cui ciascuno dei gesti che vi sono balenati avviene per essere citabile, ovvero per essere ciò di fronte a cui il pensiero si arresta improvvisamente in una costellazione satura di tensioni.

Il Gesto del Grande Attore, in questa logica, è il gesto citabile per antonomasia. Sempre attraverso un gesto (appunto un gesto citabile) i riformatori del teatro evocano l'arte dell'attore. Così, ad esempio, Craig parla di Irving: "In ogni gesto, in ogni più piccolo movimento, nel gioco delle spalle, delle gambe, della testa, era *ipnotico* nel più alto grado. [...]. Era la perfezione del mestiere dell'attore"²⁶⁰.

²⁵⁹ A. Appia, *Attore musica e scena*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 92

²⁶⁰ E. G. Craig, cit. in F. Marotti, *Amleto...*, cit. 153

Il gesto citabile, a ben guardare, è quello che si realizza nella concretezza della scena ma che ha anche, sempre, un rovescio o un alone fantasmatico, virtuale, nel quale forse risiede quel “segreto” che tanto affascina molti studiosi dell’arte scenica. Su questa specie particolare del gesto del Grande Attore si concentra la descrizione, memorabile, di Stanislavskij, che fu spettatore a Mosca, nel 1891, dell’*Otello* interpretato da Tommaso Salvini: “Senza che ce ne accorgessimo, - ricorda il regista russo - in un momento [Salvini] teneva già in pugno tutto il pubblico del Bolscioi. Sembrava che lo avesse fatto con un solo gesto, che senza guardarli avesse steso la mano sugli spettatori, ci avesse preso presi tutti e ci tenesse stretti come formiche, per tutta la durata dello spettacolo. Se stringeva il pugno, era la morte, se lo apriva, sentivi il calore, la beatitudine. Noi eravamo già in suo potere per sempre, per tutta la vita”²⁶¹.

Il gesto della *mano che stringe*: immagine fertile di fascinazioni se si pensa che Appia ricorse, come abbiamo visto, a una metafora simile per esprimere il progetto da cui sarebbe sorta, a partire dal corpo dell’attore, *l’opera d’arte vivente*: “Con una mano l’attore s’impadronisce del testo, e con l’altra stringe, in un fascio, le arti dello spazio; poi riunisce, irresistibilmente, le sue mani, e crea, con il movimento, l’opera d’arte integrale”.

Attraverso il gesto citabile, inoltre, è possibile una certa *trasmissibilità* del fare scenico, come sembra postulare Ripellino quando afferma: “Benché tengano anch’esse del ‘tradizionalismo’, le invenzioni mimiche di Mejerchòl’d sopravanzano il proprio tempo, e ci sembra di ritrovarle ancor oggi – attraverso i filtri di Chaplin e Marceau – nelle esperienze dei giovani mimi slavi, ad esempio nelle ‘etudj’ del boemo Filka: in quelle, poniamo, in cui finge di stringere fra le dita una svolazzante farfalla o di sonare un immaginario pianoforte,

²⁶¹ K. S. Stanislavskij, *La mia vita...*, cit., p. 199.

impigliandosi con le mani nel vischio della tastiera. Industria e fantasticheria delle mani! Mejerchòl'd aveva intuito già allora la vitalità delle trame gestuali nel nuovo teatro, le moderne attitudini della pantomima, questo sprizzare di mani-sparviere sul viso del mondo, di mani-colombe che allungano come un miracolo piccoli fiori di carta, questo mulino di mani che hanno occhi, ciglia...²⁶².

Nel gesto, come ha osservato De Marinis, riposa il seme della ricerca dell'efficacia teatrale, poiché a partire dalle prime teorizzazioni impegnate nel rinnovamento del teatro, "si è convinti che, come già aveva sostenuto Delsarte, il gesto rappresenti l'unico mezzo in grado di esprimere l'ineffabile, il profondo, l'essenziale, andando al di là della superficie e delle apparenze, alle quali si ferma troppo spesso (sempre?) il linguaggio verbale"²⁶³.

Il gesto è chiamato insomma *a svelare*, fino a giungere, in Brecht, alle sue estreme conseguenze: lo svelamento del principio di rappresentazione. L'attore epico brechtiano deve rendersi intermediario tra lo spettatore e l'evento, ha il compito di esporre il gesto primordiale della rappresentazione "smascherando" la rappresentazione stessa, attraverso il gesto presentativo che ne è alla base. Il gesto dell'attore che istituisce la rappresentazione deve cessare di essere un momento unico che venga poi assorbito dal gioco di specchi tra attore e spettatore, deve invece farsi gesto continuamente citabile che sfidi e demistifichi ciò che è comunemente accettato e condiviso.

"In breve – osserva Benjamin a proposito del teatro brechtiano – la rappresentazione veniva interrotta. Qui si può fare un discorso più ampio e considerare come l'interruzione sia uno

²⁶² A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima...*, cit., p. 169.

²⁶³ M. De Marinis, *In cerca...*, cit., p. 133.

dei procedimenti fondamentali di ogni strutturazione della forma. Il procedimento prevalica di molto il settore dell'arte. Per non citare che un esempio, esso sta alla base della citazione. Citare un testo implica interrompere il contesto in cui rientra. È così perfettamente comprensibile come il teatro epico, che si basa sull'interruzione, sia in senso specifico un teatro citabile. Ma la citabilità dei suoi testi non ha ancora, in sé, nulla di particolare. Diversa è la situazione per i gesti che vengono compiuti nel corso della rappresentazione. 'Rendere citabili i gesti', è questo uno degli esiti essenziali del teatro epico. L'attore dev'essere in grado di spaziare i suoi gesti, come un tipografo le parole"²⁶⁴, e più avanti precisa: "noi otteniamo tanti più gesti quanto più spesso interrompiamo colui che sta agendo"²⁶⁵.

La citabilità del gesto di cui parla Benjamin risulta tale grazie all'affermazione che "la scoperta e la configurazione brechtiana del gesto non significhi altro che una riconversione dei metodi di montaggio decisivi nella radio e nel cinema"²⁶⁶. La logica che soggiace al montaggio brechtiano scompone cubisticamente sia la compattezza del protagonista che la possibilità di mantenere una medesima lettura del personaggio, straniando così quel gioco di rispecchiamento immediato che ha il risultato di confermare la posizione dell'osservatore. Kantor, ad esempio, ricorda: "Intuivo che il montaggio può reinventare la realtà. Era, senza retorica, il miracolo dell'arte; la bacchetta che teneva un vecchio pittore che aveva smesso di usare i colori, per

²⁶⁴ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, cit., p. 131.

²⁶⁵ Ivi, p. 132.

²⁶⁶ W. Benjamin, *L'autore come produttore*, in Id. *Opere complete. VI. Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino, 2004, p. 214.

maneggiare il tempo e gli uomini”²⁶⁷. Maneggiare, porre ancora una volta le mani nel centro, mani i cui movimenti non sono intesi a sottolineare o a chiarire, ma a esprimere un atteggiamento d’insieme.

Le esecuzioni gestiche dell’attore brechtiano mostrano uno schema della conoscenza alternativo a quello che procede per *somiglianza e differenza*. Le immagini generate dall’esercizio attoriale non sono infatti riproduzioni degradate di concrezioni del reale. Al contrario, proprio il gesto attoriale prova come una relazione mimetica non riproduttiva e non iconica metta in discussione la priorità logica e l’antecedenza effettuale dell’originale che la nozione di realtà presuppone. Il gesto, in quanto tale, si rivela immediatamente come proposta ed esecuzione di ciò il cui accadere non è in alcun modo riproducibile ma semmai ri-attualizzabile, come afferma Artaud a proposito dell’attore che “non ripete mai due volte lo stesso gesto ma compie gesti, si muove e innegabilmente violenta le forme, al di là di queste forme e attraverso la loro distruzione raggiunge ciò che sopravvive alle forme e provoca la loro continuazione”²⁶⁸, pensiero ribadito nella famosa sentenza “il teatro è il solo luogo al mondo dove un gesto fatto non si ricomincia due volte”²⁶⁹.

La forma della rappresentazione si realizza così sempre di nuovo nella propria formazione, mentre il gesto segna la differenza tra il processo e l’esito, tra momento presentativo e momento rappresentativo. È nel gesto che si realizza pienamente quella creazione di un cristallo di realtà svincolato

²⁶⁷ T. Kantor, *Stille Nacht. I corsi di Avignone*, Milano, Ubulibri, 1991, p. 104.

²⁶⁸ A. Artaud, *Prefazione Il teatro e la cultura*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, (1968) 1999, p. 132.

²⁶⁹ Id., *Basta con i capolavori*, in *ivi*, p. 192.

da ogni sudditanza nei confronti dell'apparenza di cui abbiamo già parlato.

La nozione di gesto citabile può dirsi insomma, in certa misura, coestensiva della nozione di azione efficace – e in questa forma attraversa, come ha mostrato De Marinis, il pensiero di molti riformatori della scena – sebbene, nell'accezione brechtiana, presenti un ulteriore corollario. Il gesto citabile, infatti, deriva a sua volta da una citazione, quella compiuta dall'attore che *cita* il personaggio²⁷⁰. Questo attore “ha fatto uso del suo viso come di un foglio vuoto, sul quale si sia potuto inscrivere il gesto del corpo”²⁷¹, gesto simballico che presenta il proprio simbolo. Per il simbolismo del gesto presentativo l'attore non esprime direttamente le due *persone*, la propria e quella del personaggio, ma cita la loro partecipazione. Come l'attore cinese – alla cui arte Brecht aveva guardato per postulare lo straniamento – “rinuncia alla metamorfosi totale e si limita in partenza a ‘citare’ il suo personaggio”²⁷², così l'attore epico, “rinunciato che abbia alla totale metamorfosi, recita il suo testo non come colui che improvvisa, ma come colui che fa una citazione”²⁷³. L'attore è qui traccia del personaggio e, in quanto tale, apparizione di una vicinanza. Il gesto diviene ironico e

²⁷⁰ Cfr. B. Brecht, *Breve descrizione di una nuova tecnica della recitazione che produce l'effetto di straniamento*, Id., *Scritti teatrali*, cit., vol I: “In libero e diretto rapporto col pubblico, l'attore fa parlare e agire il proprio personaggio – riferisce. Non gli occorre far dimenticare che il testo non nasce estemporaneamente ma è stato imparato a memoria, è qualcosa di prefissato; egli non recita una parte, perché l'assunto non è che egli riferisca di sé, ma di altri. Se parlasse a memoria il suo atteggiamento sarebbe il medesimo. Egli cita un personaggio, è il testimonia di un processo”, pp. 184-185.

²⁷¹ B. Brecht, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, in Id., *Scritti teatrali*, (1962) cit., p. 74.

²⁷² Ivi, p. 73.

²⁷³ B. Brecht, *Nuova tecnica dell'arte drammatica*, in Id., *Scritti teatrali*, (1962) cit., p. 99

sovversivo, capace di svelare l'artificio, di mostrare il simile nel dissimile e il dissimile nel simile, di condurre lo spettatore ad una condizione di shock. L'esercizio della citazione permette all'attore di esibire la duplicità insita in ogni atto rappresentativo e come tale è esercizio di differenza, è un non-luogo che realizzandosi segna il confine tra presentazione e rappresentazione. Benjamin definisce il teatro di Brecht "teatro dell'emigrazione" perché in esso si verifica la condizione dell'emigrante costretto alla libertà, sempre altro rispetto ad ogni luogo e sempre "a rischio". L'utopia si presenta qui come condizione irrinunciabile di verità del teatro, mentre il gesto della citazione del personaggio è un atto metonimico del de-soggettivarsi, una de-posizione (nella doppia accezione di testimonianza memoriale e di distacco) di sé e del personaggio. Per questa via, il gesto riproduce una delle strategie formali tipiche del modernismo: quella del montaggio di citazioni, che a teatro verrà teorizzato da Ejzenštejn sulla scorta delle posizioni di Mejerchol'd. Šklovskij afferma a questo proposito che, dal maestro, Ejzenštejn dedusse "l'arte dello smembramento: non occorre creare un'opera, pensava Ejzenštejn ai tempi del Proletkul't, bisogna montarla con pezzi già fatti, come una macchina. Montaggio è una bella parola: significa mettere insieme dei pezzi pronti"²⁷⁴.

Tale montaggio di citazioni – questo l'esito estremo e ultimo del processo innescato da Brecht – comprende nel suo movimento anche la citazione che un attore compie in scena di un suo proprio gesto. Così in *Happy End* (opera di Brecht-Weill), una sergente dell'esercito della salvezza che per fare proseliti aveva cantato in una bettola per marinai una canzone "boccacesca", si trovava a dover citare la canzone e il gesto che l'aveva accompagnata davanti a un consiglio dell'esercito

²⁷⁴ V. Sklovskij, *Sua maestà Ejzenštejn*, Bari, De Donato, 1974, p. 104.

della salvezza²⁷⁵, raddoppiando in questo modo il processo di citazione e ribadendo la citabilità del gesto.

Da ultimo, torniamo a quel *Laocoonte*²⁷⁶ cui Appia si era ispirato nella definizione, evocata a inizio paragrafo, del gesto dell'attore. Qui Gotthold Lessing parla dell'istante cruciale in cui si dispiega il gesto come dell'*istante pregnante*, un geroglifico in cui si leggeranno in un solo colpo il presente, il passato e l'avvenire, cioè il senso storico del gesto presentato. Un esempio illuminante circa il manifestarsi di un simile istante lo fornisce Brecht (come ha osservato Barthes²⁷⁷) nella sua *Madre Coraggio*: quando la protagonista strappa il foglio che le porge il sergente reclutatore e in questo breve attimo di diffidenza lascia fuggire suo figlio, così rendendo palese nello stesso tempo il suo passato di commerciante e l'avvenire che la attende: tutti i suoi figli morti per effetto del suo accanimento mercantile. Quando allora Roland Barthes sostiene che il teatro di Brecht è una successione di *istanti pregnanti*, di fatto non fa che definire il concetto di gesto citabile *sub specie temporis*: l'istante pregnante sarebbe così quello della manifestazione del gesto dal punto di vista del tempo. Torniamo così alle posizioni di Appia, al gesto come elemento capace di far convergere le arti dello spazio e quelle del tempo. L'istante pregnante è quello in cui si realizza il gesto citabile, che nel caso di Brecht si traduce essenzialmente in gesto *sociale*²⁷⁸, il mezzo che apre

²⁷⁵ Riferendosi a questo episodio, Benjamin ricorda l'interpretazione fornita dall'attrice Carola Neher (cfr. W. Benjamin *Che cos'è il teatro epico?*, cit., p. 131).

²⁷⁶ Cfr. G. E. Lessing, *Laocoonte*, cit.

²⁷⁷ Cfr. R. Barthes, *Diderot, Brecht...*, cit.

²⁷⁸ In Brecht, come sostiene Roland Barthes, ci sarebbe addirittura una *lingua gestuale*, in cui il ricorso alla retorica diviene socialmente responsabile in quanto è utilizzato in modo deliberato (cfr. R. Barthes, *Diderot, Brecht...*, cit.).

alla dimensione etica analizzata nel seguente paragrafo. Nel delineare cosa vada inteso come gesto sociale, Brecht precisa che non ogni gesto può essere così definito: non lo è, certamente, quello di difendersi da una mosca, “può invece esserlo quello di difendersi da un cane, se per esempio in esso si esprime la lotta che un uomo miseramente vestito deve condurre contro dei cani da guardia”²⁷⁹, e aggiunge: “Il gesto sociale è il gesto rilevante per la società, il gesto che permette di trarre illazioni circa le condizioni sociali”²⁸⁰. Il gesto sociale di Brecht è intimamente apparentabile al “gesto socialmente condizionato” invocato da Ejzenštejn, quello che mette in contatto la contingenza della scena con il mondo. Un mondo che, al pari del poeta-regista tedesco, è concepito da Ejzenštejn come *trasformabile*, proprio tramite il lavoro etico che si propaga dall’insegnamento pedagogico alla scena, e da questa alla società nel suo complesso: il progetto di rifondazione del teatro – dobbiamo sempre averlo in mente parlando della rivoluzione dei Padri della regia – è progetto di rigenerazione su basi etiche del mondo, volontà di ridisegnare l’uomo grazie al ritrovamento del suo *gesto perduto*.

²⁷⁹ B. Brecht, *La musica gestuale*, in Id., *Scritti teatrali*, vol. I, cit., p. 251.

²⁸⁰ Ivi, p. 252.

2.3 LA TECNICA E IL PASSAGGIO DALL'ESTETICA ALL'E(STE)TICA

Nel regista “despota”, l'attore appare principalmente come uno dei materiali che devono essere organizzati secondo un rigido controllo, per rispondere a una volontà estetica singolare e a un'ambizione totalizzante. Nel regista pedagogo, al contrario, l'attore è colui che stimola le azioni notevoli riassunte da Cruciani nell'“educare alla creatività e trasmettere esperienze e fondare insegnamento e allestire scuole”²⁸¹, ciò che costituisce per De Marinis la “dimensione più avanzata e radicale” del lavoro dei Padri Fondatori, “quella maggiormente innovativa”²⁸².

Ecco dunque, nello spazio tecnico-estetico schiuso per noi dai Padri della regia, sorgere ora il problema etico. Ecco apparire, come altrettanti progetti (altrettante chimere, chi può dirlo?) i temi di una formalizzazione etica del fare scenico, quelli di un'esegesi integrale dell'uomo, o quelli di una teoria generale del gesto, perché esso sprigioni da sé l'alito dell'essere sociale. Ci troviamo di fronte a una trasformazione che si vuole organica e senza residui, a un riassorbimento integrale di tutto il movimento in un unico gesto, del tempo in un unico istante pregnante, di tutto il mondo in una scena, di ogni uomo in un “attore non progettato”: in definitiva, del teatro in un esercizio etico.

Nella ricerca di un attore non progettato, in particolare, la tecnica appare come lo strumento da sviluppare perché da essa emani una *pratica di libertà* capace di rifondare su basi nuove,

²⁸¹ F. Cruciani, *Il teatro pedagogia nel Novecento*, in Id., *Registi pedagoghi...*, cit., p. 56.

²⁸² M. De Marinis, *In cerca...*, cit., p. 56, ma si veda tutto il paragrafo *L'altra faccia della luna: i registi pedagoghi*, pp. 56-62.

Il posto del re(gista)

PARTE II

**LA RIVOLUZIONE EINSTEINIANA
OVVERO
LA REGIA
NELL'EPOCA DELLA SUA ACCELERAZIONE**

Il posto del re(gista)

**CAPITOLO III
LE ESTETICHE**

3.1 DISPUTA SULLA NATURA DELLA REGIA CONTEMPORANEA

a. Moderni e sopravvissuti

A chi s'avvicini al tentativo d'analisi delle estetiche e delle prassi operative del contemporaneo registico, una questione si impone: quale rapporto si debba istituire, in sede teorica, con il lascito della "tradizione". Se infatti, da un lato, molte esperienze rivendicano una totale estraneità rispetto all'eredità modernista, altre affermano invece la necessità di "riattivare" le acquisizioni maturate dalla regia primonovecentesca. La dialettica che si instaura tra questi poli antitetici è quella che distingue il "moderno" dal "sopravvissuto". È stato Alain Finkielkraut a proporre una simile opposizione: riflettendo sulle posizioni di un "moderno radicale" come Roland Barthes, Finkielkraut ricorda come egli arrivi a un certo punto a sostenere: "*Di colpo*, non essere moderno mi è risultato indifferente"³⁷⁴. Barthes scrisse questo all'indomani della morte della madre. Perché? "Perché il lutto - scrive Finkielkraut - l'ha trasformato in un sopravvissuto, e perché non si può essere contemporaneamente un sopravvissuto e un moderno integrale. Perché il semplice fatto di sopravvivere alle persone contiene una smentita alla rappresentazione del tempo veicolata dall'idea stessa di moderno"³⁷⁵.

Il moderno è l'uomo al quale il passato pesa. Il sopravvissuto è l'uomo al quale il passato manca. Il Moderno vede nel presente un campo di battaglia tra la vita e la morte, tra un passato soffocante e un futuro liberatore. Il sopravvissuto, invece, per il solo fatto di ricordare un morto, vede rompersi lo slancio verso

³⁷⁴ R. Barthes, cit. in A. Finkielkraut, *Noi, i moderni*, Torino, Lindau, 2006, p. 25.

³⁷⁵ Ibidem.

Il posto del re(gista)

il futuro. Il Moderno è l'uomo che corre più veloce del vecchio mondo perché ha paura di esserne sopraffatto, il sopravvissuto cerca di trattenere il vecchio mondo, sapendo di non aver alcuna possibilità che non sia esclusivamente testimoniale. Il Moderno è felice di superare il passato, non così il sopravvissuto, che il passato vorrebbe tesaurizzarlo. Il passato, infatti, non è per lui mortifero, ma mortale; non è oppressivo, ma precario. Essere moderni significa separarsi, sormontare, andare avanti, progredire, trascendere: movimento attivo, conquistatore, volontario. Sopravvivere vuol dire essere abbandonati. Il moderno va avanti, il sopravvissuto guarda indietro. L'uno è progetto, l'altro rimpianto.

Entrambe le posizioni sono lecite, chiaramente, nel dominio del contemporaneo, e sarebbe un errore indicare una gerarchia di valori per cui il "moderno" sopravanzerebbe in rango il "sopravvissuto", a patto che ci si intenda sul significato da attribuire a quest'ultimo. Nel nostro caso, infatti, il regista "sopravvissuto" non propone un itinerario nostalgico nel regno delle ombre registiche, non appare prostrato, annichilito da un lutto, ma è colui che *ricorda il morto*, colui che s'incarica di un ruolo testimoniale nel presente. Walter Benjamin ha descritto così il suo *Angelus Novus*, l'angelo della storia o l'artista, non fa differenza, con lo sguardo rivolto al passato che gli appartiene e con le ali impigliate nella tempesta che lo spinge verso il futuro. L'unica possibilità che un regista ha di conservare il lascito della tradizione è quello di passarlo per il setaccio del tempo presente, di verificarlo alla prova del suo contemporaneo.

b. Contro i prefissi in post-

Moderni e sopravvissuti: le due direzioni si insinuano e si confondono nella trama delle opere del nostro tempo, per cui

qui non ci atterremo a quei principi di posterità (sempiterna facilità dei prefissi in post-, che intervengono a tutto risolvere nel dominio delle definizioni!) che intendono gelidificare il divenire scenico in categorie fissate come successive-a. Non ci troviamo insomma di fronte a un teatro di regia post-modernista, ma a un teatro che mantiene rapporti complessi e non univoci col modernismo scenico.

Ciò che qui interessa maggiormente, è indicare una linea di tendenza o di tensione nelle pratiche sceniche fondate sulla centralità registica, insistendo su come queste elaborino i paradigmi del proprio tempo, le consegne della propria società. Perché è chiaro che l'opera registica è una certa *forma del mondo*, che cambia col mondo, e come tale procede sia mettendo alla prova la propria validità parlando i vecchi linguaggi dei Padri in maniera nuova, sia lavorando per far sorgere un nuovo linguaggio capace di scalzare completamente quelle voci. La differenza più rilevante rispetto alle spie che, tra gli anni settanta e gli ottanta, resero in qualche modo lecito parlare di post-modernismi teatrali, si situa nel fatto che la scena nostra contemporanea non soccombe al "tracollo 'autotelico' dello sperimentare puro" denunciato da Maurizio Grande. Non afferma, questa scena, "un *volere del nuovo* al quale l'arte moderna non ha *potuto* sottrarsi, e al quale l'estetica post-moderna non ha *saputo* rispondere, se non con il fiancheggiamento edonistico della frammentarietà luminescente del sempre-identico moltiplicato all'infinito, riproducibile prima ancora d'essersi manifestato e d'essere stato *ricosciuto* e *interpretato*. Prima ancora d'essere stato elaborato nel linguaggio e *riformato* nell'arte"³⁷⁶. Se è vero che l'arte moderna non ha potuto sottrarsi alla ricerca del nuovo (e qui la

³⁷⁶ M. Grande, *La riscossa di Lucifero: ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 119.

Il posto del re(gista)

sua grandezza), è altrettanto vero che, oggi, la “frammentarietà lucente” delle impotenze post-moderne è del tutto scavalcata a favore di un rapporto col nuovo che, in effetti, porta il segno inconfondibile delle rivendicazioni primonovecentesche anche quando rinuncia a qualsiasi filiera ereditaria. Ma di questo parleremo oltre.

Dei fenomeni rubricati sotto la voce post-modernismo – e oggi vastamente superati – rimane ad ogni modo un lascito che determinerà anche il ritmo di questa nostra analisi: e cioè che, a differenza dell’epoca modernista, è oggi impossibile guardare alla scena dell’arte teatrale senza registrare la radicale differenziazione che la abita, la polverizzazione in una galassia plurale di voci di quanto nel modernismo confluiva in un canale comune e sotto la voce sintetica di un “movimento”. Viene cioè completamente meno la nozione di un universo collettivo, capace di muovere adesioni o scomuniche: non esiste più il programma di un Naturalismo, di un Simbolismo, di un Costruttivismo... Se questo, da una parte, autorizza l’artista a dichiararsi libero di intraprendere una via radicalmente personale nella costellazione plurale delle possibilità (sovrapponendole, intrecciandole, facendole entrare in collisione), è d’altro canto assai più arduo, per l’analisi che s’appunta sui fenomeni dell’oggi, evidenziare alcune direttrici di senso che non risultino occasionali.

Ma intanto, dov’era la regia nella vasta età di mezzo che scorre tra le esperienze propriamente moderniste prese in analisi nella prima parte del presente lavoro e il nostro contemporaneo? Qui conviene guardare brevemente alle posizioni dell’analisi critica e non a quelle dell’arte scenica. Marotti, l’abbiamo ricordato più volte, decreta già a partire dagli anni sessanta lo scadere del principio registico in un esercizio più che altro formale, largamente istituzionalizzato e prosciugato della spinta reattiva

e utopistica che ne aveva mosso i primitivi sviluppi. Artioli, addirittura, retrodata di molto i sintomi di un'involuzione registica, giungendo a collocarli nel cuore stesso del modernismo: "proprio nel momento in cui le istanze che ne hanno motivato la genesi sembrano conoscere, in personaggi d'eccezione come Tairov o Max Reinhardt, il loro acme, si trovano contemporaneamente come deprivate di senso, ridotte a una tramatura scintillane ma vuota"³⁷⁷. Da qui in poi, la regia conoscerebbe le tappe di un'inarrestabile decadenza, denunciata anche da De Marinis che individua i segni del suo "superamento" a partire dal decentramento della posizione registica operato nel corso del Novecento, in specie da quello che lo stesso autore ha definito il Nuovo Teatro.

Posizioni, tutte, lecite e capaci di interpretare i segnali della scena su cui s'appuntano, ma non adeguate all'analisi dell'oggi che infatti, anche nelle sue sponde critiche, sta vivendo un periodo di rinnovata attenzione verso il fenomeno registico.

Certo è che la crisi di certa regia, la "decadenza" di norma assegnata a tutta una vasta età di mezzo (inaugurata dalla sentenza di morte di Marotti e idealmente chiusa dalla proposta di De Marinis di parlare di un'eclissi in senso post-registico) è principalmente imputabile a certe tendenze del post-moderno che, mettendo l'artista di fronte a forme ormai divenute vuote, lo pone nella necessità di rinnovare gli stessi mezzi di "modellizzazione" dell'opera. La regia appare infatti, specie all'altezza cronologica cui si riferisce il post-modernismo (anni settanta-ottanta) come giunta a un estremo limite di inaridimento, come una categoria divenuta storicamente satura e dunque impraticabile.

³⁷⁷ U. Artioli, *Autonomia e eteronomia della scena all'epoca della "riteatralizzazione"*, in Id., *Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Frosinone, Dismisura, 1987, p. 25.

Ma è interessante notare che, quanto da Marotti è rintracciato come motivo di involuzione, ovvero l'arenarsi della spinta rivoluzionaria propria delle esperienze primonovecentesche, si trova oggi nuovamente al centro di una serie di pratiche sceniche che Georges Banu ha accomunato sotto la voce "épreuve de risque", definizione che contiene in sé un barlume genesico, l'arresto di un periodo di sostanziale stagnazione avara di contenuti e di rivendicazioni.

Tali pratiche, precisamente, sono imputabili ad artisti che a pieno titolo si definiscono (in maniera auto-riflessiva prima di tutto) registi. E tra quelli che Banu prende in esame, in quanto campioni di una simile presa in carico del rischio, figurano Romeo Castellucci, Thomas Ostermeier e Jan Fabre, i tre esempi maggiormente frequentati anche nello studio che ci accingiamo a sviluppare.

c. L'épreuve de risque

Il vasto ridimensionamento della sua carica critica, reattiva e rivoluzionaria patito dalla regia in seguito all'acme modernista, pare oggi essere messo in discussione da una serie di esperienze importanti, per cui sarebbe lecito riferirsi ad esse come rappresentanti di una sorta di rinascimento registico.

Conviene qui sostare un poco sull'analisi di Banu, che giunge a ricapitolare, grazie alla congiuntura particolare di un Festival, quello di Avignon, e di un'edizione, quella diretta da Jan Fabre, i tratti salienti di un certo teatro di regia contemporanea che lì si trova a essere convocato. A proposito dei rappresentanti di questa scena, tra cui spiccano, come abbiamo anticipato, lo stesso Fabre, Castellucci e Ostermeier, Banu scrive: "Leurs réponses varient, les spectacles aussi, mais réunis ils procurent le sentiment d'une communauté contemporaine qui s'affirme choralement, sans pour autant faire le sacrifice de soi, bien au

contraire. C'est plutôt cela qui légitime les positions adoptées, les libertés prises, les troubles suscités. 'Être soi', non pas comme repli individuel mais comme appel lancé en direction des autres, êtres auxquels le plateau rappelle le goût de l'intransigeance, le refus de la démission, l'horreur de l'aliénation. [...]. Le risque, on ne cessera pas de le décliner ici, implique rupture de consensus et fracture des normes au nom d'un renouveau nécessaire à l'heure de l'intranquillité. Si la provocation, tant prisée par certaines avant-gardes soucieuses d'engendrer des événements déflagrateurs, est indissociable d'une prise de risque, la réciproque ne s'impose pas impérativement. Il peut y avoir prise de risque sans provocation, risque indispensable, risque qui appelle à secouer les strates de la tradition, risque dont les effets sont profonds et les conséquences durables. Par la provocation, on négativise surtout, par le risque, on aspire au dépassement affirmatif. Cette conviction anime les artistes réunis ici. Elle les relie. Admettons-le : il y a un optimisme du risque. Et cela dans la mesure où les artistes adhèrent et se consacrent à un combat qu'ils entendent mener au nom de cette contestation critique dont l'Occident fit sa marque identitaire, et qu'ils cherchent aujourd'hui à pleinement raviver. Le risque surgit lorsqu'au devoir de transmission succède l'appétit d'insoumission. Il a Prométhée pour ancêtre.

“Le risque s'allie à la révolte, ils sont inséparables. Pourtant on ne peut les assimiler tout à fait car la révolte suppose une implication plus explicite dans le monde, un dialogue plus tenu avec l'histoire sans faire pour autant l'économie d'une transgression des pratique établies. Dans l'acceptation qui lui est accordée ici, la révolte, dépourvue d'idéologie et d'utopie, témoigne d'un engagement au nom d'incontestables valeurs civiques : elle lance une injonction contre tout accord tacite ou

résignation implicite. On ne peut pas se taire face aux scandales de l'histoire, ni se plier au cours des choses...La révolte répond à un devoir de vigilance, devoir qui exige également la travail sur les formes sans lequel pointe la chute dans le pièges de l'art militant. L'épreuve de risque et le défi de la révolte s'inscrivent dans un même dynamique, comme si l'énergie acquise par le dépassement des frontières et le dialogue interterritoriale des arts alimentait le pulsion de combat. Le risque cultive le décloisonnement 'entre' les arts, la révolte engage dans le mouvement 'vers'...³⁷⁸.

Abbiamo voluto riportare un tanto ampio stralcio per evidenziare un dato portante: l'analisi di Banu, cui aderiamo senz'altro, risulta perfettamente coerente col profilo della contemporaneità registica cui guarderemo anche in questa sede, ma c'è di più. Se infatti le volessimo astrarre dagli oggetti cui sappiamo si riferiscono (Castellucci, Fabre, Ostermeier, ecc.), queste parole si adatterebbero senza dubbio alla nascita della regia. L'ottimismo del rischio, il dialogo interterritoriale tra le esperienze di punta, il loro valore comune che non disconosce però l'affermazione del singolo artista inteso come individualità creatrice, l'intransigenza delle proposte e, non ultimo, un sospetto più o meno nutrito verso la tradizione, sono caratteristiche peculiari della regia primonovecentesca. Che si ponga nei termini di una continuità o di una rottura con la tradizione poco importa, la scena registica contemporanea pare "ricaricare" l'esperienza già vissuta dalla regia nascente. Sebbene l'assunto risuoni di memorie vichiane, la scena pare manifestare la liceità di una simile posizione: Castellucci e Craig, insomma, sono fratelli fuori dalle orbite del tempo.

³⁷⁸ G. Banu, *La nouvelle subjectivité*, "Alternatives Théâtrales", nn. 85-86, II semestre 2005, pp. 4-5 .

d. Una proposta dialettica

Addentriamoci allora nelle proposte specifiche di due registi che, per la fisionomia stessa delle loro pratiche, si situano come due casi eccellenti d'analisi dialettica: Thomas Ostermeier e Romeo Castellucci, un "sopravvissuto" e un "moderno", e situiamoli di fronte alla prima questione che qui stiamo investigando, ovvero il problema della tradizione. Afferma il regista cesenate: "La tradizione italiana è fondata sulla caratteristica dei tipi. Ci sono cioè dei caratteri, nella tradizione italiana, mentre invece noi sappiamo che Stanislavskij ha puntato tutto proprio sull'idea di scavo e di interpretazione, su un lavoro che passa attraverso la psicologia e l'analisi del personaggio all'interno della coscienza dell'attore. Nel mio caso non esiste né l'uno né l'altro; ma queste due vie non sono negate, sono semplicemente due tracce sconosciute, due tracce che rimangono sospese. Il mio lavoro è di tipo oggettivo e riposa sul corpo dell'attore. È una scoperta, un incontro che si fa con degli uomini e delle donne disposti a vivere questa avventura. Non necessariamente è chiesta una professionalità, che comunque si acquisisce, nel senso che gli attori che lavorano con me non fanno un lavoro spontaneistico, né di improvvisazione, ma 'diventano' professionisti. Ciò che rende importante un attore in questa esperienza è il suo spirito, la sua faccia e il suo corpo. La verità del suo corpo si iscrive con esattezza all'interno della finzione dello spettacolo. Sono presenti le due temperature: da una parte la struttura logica di principio di movimento, e dall'altra il corpo e le sue verità, che è la forma di comunicazione più breve possibile e anche più sconcertante, più acuta. Il corpo è il minimo comunicabile, nel senso che anche un animale ti capisce perché in grado di vederti e di sentirti. Il corpo è il punto di partenza e probabilmente anche il punto d'arrivo, dopo aver compiuto un'ellissi, dopo

aver attraversato e scosso anche il corpo degli spettatori. Quindi direi che questa è un'idea fondamentale che sorregge il lavoro degli attori, non contro la tradizione, ma disconoscendo la tradizione che è italiana ed europea"³⁷⁹.

Altrove, Castellucci scrive: "La tradizione ha senso solo se si lascia attraversare da una specie di veglia semiosciente, e se alla fine ci consegna in una corrente continua le forme *resistenti* che si riaffacciano al mattino, come fredde potenze anonime, universali. La tradizione che esiste e che opera, corre tutta all'interno, come colonna spinale, e senza mai venire alla luce"³⁸⁰. Come si vede, il regista non sembra perorare la causa di una rottura integrale, quanto piuttosto la proposta di vivere la tradizione come il luogo delle forme resistenti che, come le formule del pathos di Aby Warburg, corrono sotterranee, emergendo come baluginii improvvisi e inattesi.

In Ostermeier, al contrario, sono costanti i riferimenti all'orizzonte della prima metà del Novecento, e un confronto assiduo e diretto con una certa tensione scenica incarnata per lui, principalmente, dalle figure di Mejerchol'd, Ejzenštejn, Brecht. Per il regista tedesco si tratta, in prima battuta, di uno sguardo *concreto* alle pratiche sceniche, alle modalità dell'esercizio registico nella dimensione delle prassi operative. In ciò risulta determinante la formazione stessa di Ostermeier che, come analizzeremo meglio nello studio che ci accingiamo a sviluppare (in particolare nel IV capitolo), si forma in una scuola berlinese "istituzionale", la Ernst-Busch, dove è iniziato,

³⁷⁹ R. Castellucci, in *L'universale: il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci*, di B. Marranta e V. Valentini, "Biblioteca teatrale" n. 74-76, aprile-dicembre 2005, pp. 247-248.

³⁸⁰ R. Castellucci, *Il palcoscenico definitivo. Attitudine in stato di veglia e intimità dello spettatore*, "Il Patalogo" n. 28, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 259-260.

sotto la guida di Gennadi Bogdanov, all'esercizio della biomeccanica. Così Ostermeier matura la convinzione che nelle "scoperte" di Mejerchol'd riposi una qualità essenziale dell'espressione scenica, che la biomeccanica, oltre ad essere un efficace sistema di allenamento, rappresenta lo specimine stesso del ritmo teatrale, da lui considerato alla base di qualsiasi pratica registica: "Aujourd'hui, Meyerhold m'influence encore beaucoup, en particulier tout ce qui relève de la question du rythme au théâtre et de cette différence essentielle entre le rythme de la réalité d'une scène quotidienne et le rythme de la scène au théâtre. Le rythme permet d'insérer plus d'information dans un seul moment théâtral. Il permet de raconter sur plusieurs niveaux : la langue, le comportement corporel, la situation entre les partenaires, la situation des corps dans l'espace, la lumière, la musique..."³⁸¹.

D'altro canto, Brecht è considerato determinante per la formazione dell'artista e per i successivi orientamenti del suo lavoro. Ostermeier parla precisamente di "filiazione", affermando: "Cette filiation passe d'abord par le choix de l'Ecole Ernst-Busch. J'ai voulu faire ma formation dans cette institution, car c'était le seul endroit où le théâtre était encore dans la tradition de Brecht, autrement dit dans une tradition de théâtre engagé. Il s'agit de transmettre une conception du théâtre qui ne se réduise pas à un espace de création artistique, mais défende également sa place comme un espace de pensée dans la société, dans la cité. Le théâtre doit pouvoir traduire un point de vue sur la société. Il a une responsabilité politique. L'Ecole Ernst-Busch était la seule où j'imaginai pouvoir étudier, parce qu'elle défendait les valeurs brechtiennes du

³⁸¹ *Thomas Ostermeier*, introduction et entretien par S. Chalaye, Paris, Actes Sud, 2006, p. 30.

Il posto del re(gista)

théâtre engagé et, même si aujourd’hui cala a un peu changé, l’école essaie toujours de travailler dans cette tradition”³⁸².

Ostermeier si pone così, a pieno titolo, entro la filiera di una tradizione, che egli contribuisce a vivificare e, cosa non secondaria, a trasmettere, decidendo di insegnare nella stessa scuola dove si è formato.

Su questo bivio, in cui la “secessione” di Castellucci e la relativa adesione ai principi del modernismo registico di Ostermeier impattano duramente, si gioca la scommessa della scena di regia contemporanea. Qual è, a buon diritto, quella capace di indicare il criterio di rilevanza e definire il rango delle opere in relazione alla loro coerenza con in tempo nostro contemporaneo? E inoltre, è possibile che la regia sia, per intima vocazione, immune da ogni derivazione parentale, o ciò che le è proprio è piuttosto una germinazione autoctona ma memore delle tesaurizzazioni ereditate?

Infatti, la localizzazione del problema registico nel binomio Castellucci-Ostermeier (con la rilevante eccezione di una “terza via”, quella percorsa da Jan Fabre) si giustifica nel fatto che l’essenza registica, come quella della musica moderna proposta da Adorno “si trova impressa unicamente negli estremi ed essi soli permettono di riconoscerne il contenuto di verità”³⁸³.

Castellucci spinge alle radicali conseguenze il gesto fondativo della regia: la reazione contro le forme tradizionali dell’arte scenica, la rivolta contro i Padri; Ostermeier si situa invece in una linea di sostanziale continuità, proponendo la riattivazione delle acquisizioni moderniste della regia. Per entrambi, il polo di confronto riposa comunque nelle origini della regia, mai nei suoi successivi sviluppi. Mentre Castellucci crede che il campo

³⁸² Ivi, pp. 34-35.

³⁸³ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, (1959) 2002, p. 9.

Il posto del re(gista)

dell'arte scenica sia un prodotto esclusivo della personalità registica alienata da forme di confronto tradizionale, Ostermeier afferma la validità di una certa eredità di cui si ritiene garante. Per Castellucci l'opera scenica sta unicamente in rapporto ai contenuti "espressivi" della creazione soggettiva, per Ostermeier la regia è, nella sua essenza, definita dalle pratiche primonovecentesche. Entrambi, comunque, reagiscono a un'idea di "crisi", sottraendosi a influssi e a smembramenti post-moderni e affermando la necessità di assumere su di sé la responsabilità storica dell'operatività artistica. Sta qui, forse, lo specimine più incisivo di una rimediazione sulle *possibilità* del teatro.

Contro la tradizione, nel primo caso, ma - anche grazie a questo, *proprio* grazie a questo - tutta dentro la furia del modernismo. *Per* la tradizione, nel secondo caso, ma per una tradizione passata al setaccio del proprio contemporaneo. Un moderno radicale e un sopravvissuto anti-nostalgico. In entrambi si manifesta una tensione apparentabile, una simile violenta reazione di fronte alla "catastrofe" di un teatro "senza sgomento, senza sorpresa, e senza l'avventura dell'ignoto", entrambi mirano a una nuova forma di palingenesi integrale del fatto scenico; Castellucci però agendo all'esterno delle proposte dei "Padri", Ostermeier al loro interno.

Ciò che più conta, in ogni caso, è il fatto che le esperienze prodotte da questi artisti non si sono lasciate catturare dal lessico smembrato dei postmodernismi, ed è per una simile ragione che, in questa sede, ci riferiremo loro secondo l'analisi di una contemporaneità chiaramente collocata a un'altezza cronologica diversa dal cuore del modernismo, ma che tuttavia si impegna ancora a elaborarne i motivi, le questioni, come già si diceva, laddove le soluzioni sono quanto viene spesso avversato. Il Novecento appare allora, sin nelle sue propaggini

Il posto del re(gista)

gettate nel nuovo millennio, come una profonda colata di tempo entro cui scorrono le domande centrali cui abbiamo voluto guardare.

Bertolucci scoprì subito, nella Societas, l'imparentamento con certe impellenze d'inizio Novecento e lo descrisse, in qualche modo rivendicando per la compagnia cesenate il domicilio nelle avanguardie moderniste: "Quando si è detto che questi sono tempi grigi, dal punto di vista della consistenza del reale, e che i mutamenti, le rivoluzioni possono essere soltanto di linguaggio, abbiamo fatto soltanto delle constatazioni di comodo, ovvie e di conseguenza, è come se ci fossimo adeguati a esse per pigrizia, per convenzione.

"Vivere in epoca inconsistente non vuol dire non possedere consistenza; non arrendersi ai colori crepuscolari è spesso più un bisogno di affetti che una resa per disperazione; si può anche scendere in campo contro questa epoca inconsistente [...] come è appunto il caso, il corso di quelli della Societas Raffaello Sanzio. *Essi infatti non demordono dai tempi gloriosi della rivolta, delle rivendicazioni, non misurano in altre parole la loro esistenza e la loro artisticità sulla creatura di tempi di disfatta.*

*"La loro infatti era e resta una scrittura artistica in movimento, in altre parole era e resta una scrittura d'avanguardia, di rivolta"*³⁸⁴ (corsivo nostro).

Nel caso di Ostermeier, invece, è il regista stesso a incoronarsi erede virtuale del messaggio modernista, soggetto capace di conciliare, in un sistema poetico coerente, spinte desunte da Ejzenštejn, Brecht, Mejerchol'd, Artaud..

³⁸⁴ G. Bartolucci, *Il colore del tempo nel lavoro della Societas Raffaello Sanzio*, Ravenna, Essegi, 1988, cit. in C. Castellucci, R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio: dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Milano, Ubulibri, 1992, p. 169

e. Una trasgressione dialettica: la “terza via” di Fabre

Jan Fabre dichiara di avere dei Padri, dei maestri cui il suo lavoro è intimamente legato e che fanno sì che questo si situi nel solco lungo di una tradizione. Il fatto gli è che non sono Padri teatrali (con la rilevante eccezione di Artaud, riferimento costante anche di Ostermeier e Castellucci, ma su queste convergenze avremo modo di tornare). Fabre è infatti un regista il cui profilo sfugge ad ogni tentativo di chiusura disciplinare, è un artista che ha trovato nella regia uno degli ambiti privilegiati in cui s’allena il suo *guerriero della bellezza*, alla ricerca della *figura essenziale*, l’impronta siderale di un segreto. Fabre *usa* il linguaggio registico accanto ad altri linguaggi (la scultura, il disegno, l’installazione, la performance, il video) perché, come scrive Celant, “vuole avventurarsi al loro interno per trovare la padronanza del suo e dell’altrui muoversi quanto per scoprire il segreto della bellezza”³⁸⁵. E sulla strada della bellezza trova gli indizi disseminati da quanti, prima di lui, si sono impegnati in una medesima ricerca, e sceglie i suoi Padri per affinità elettiva. In questo modo, Fabre trascende completamente dal dualismo incarnato dalle posizioni di Castellucci e di Ostermeier nei confronti della tradizione, indicando una sorta di “terza via” che ribadisce il diritto d’asilo, nel panorama registico, di artisti dalle vocazioni e dalle provenienze più disparate. La regia appare così un luogo-crogiolo aperto a un esercizio di in-disciplina, e meglio sarebbe dire non che appaia - come se questo fosse un risultato recente – ma che *torna a ribadire*.

La regia cioè non è, sin dalle origini, un fatto di provenienze e di formazioni, ma si dà come precipitato mobile di esperienze e retaggi plurali. Se infatti, apparentemente, Fabre si situa

³⁸⁵ G. Celant, *Un guerriero della bellezza nel labirinto delle immagini*, in *Jan Fabre, Arti & Insetti & Teatri*, a cura di Id., Genova, Costa & Nolan, 1994, p. 5.

Il posto del re(gista)

nell'universo registico come un caso particolare, non è ozioso ribadire come sia la stessa regia, sin dai suoi esordi, ad attrarre personalità artistiche dalle provenienze più disparate.

Allora Fabre è l'erede ideale di Appia, in parte di Craig, certamente di Kantor.

La regia appare infatti, alle origini e nei suoi sviluppi contemporanei, come un universo decentrato, capace di accoglienze e di pluralità. Questo fenomeno ha due letture possibili: da una parte, come amano schermirsi molti registi con formazione teatrale specifica, la regia è il luogo elettivo cui si vota chi non abbia particolari capacità artistiche (meglio, e fuor di vezzo: chi non abbia un orientamento artistico definitivo). Ma d'altro canto, e probabilmente secondo una lettura meno autocompiaciuta, la pratica registica diviene un *porto*, quasi un asilo finale in cui si danno convegno artisti di provenienze dissimili. E infatti, sin dai suoi albori genesici, un geniale innamorato degli slanci wagneriani come Appia guardò al teatro (e alla regia), come luogo elettivo di concretamento dell'ideale sintesi delle arti. L'avventura registica non può prescindere da un simile battesimo, che la rese capace da subito di accogliere il ribollire delle eteronomie. In campo artistico, infatti, dove vige l'autonomia assoluta del protagonismo disciplinare, lì ogni alienazione ereticale risulterà perseguibile. Dove invece è riconosciuta e accolta un'eteronomia fondatrice, lì anche le forme più avanzate di ricerca artistica e di possibilità di intervento umano sono in grado di esercitarsi in pratiche di convivenza. Si può dire che la maggiore ricchezza del dominio registico sia quella di alimentare le differenze, e non di livellarle o distruggerle, di essere una categoria dell'azione che pone i suoi esponenti, come direbbe Barthes, in una macchinaria espressiva i cui congegni a scatto e i cui fermi di sicurezza sono saltati, in altre parole come una categoria capace

di istituire, proprio all'interno del confine disciplinare, una vera eteronomia delle pratiche.

A questa apertura corrispondono una serie di sospetti e di resistenze per cui Fabre risulta ancora, agli occhi di certa critica astiosa, come un outsider scomodo, un apolide dell'arte. Si tratta chiaramente di rigurgiti reazionari cui si può solo rispondere guardando alla figura fondamentale di Artaud, i cui *doppi* (l'Artaud scrittore, pittore e disegnatore, ecc.) com'è stato indicato da De Marinis, denunciano una *tensione alla teatralità*³⁸⁶ che fa deflagrare il confine disciplinare ben prima delle esperienze "espansive" di Fabre.

Paradossalmente poi, nel caso di Fabre, una campitura tradizionale si staglia molto chiaramente alle spalle dell'artista, il quale non manca di ricordare come sia stato formato all'arte grazie a una conoscenza minuziosa della pittura (in specie fiamminga), conoscenza che gli si volle trasmettere attraverso l'esercizio di una pratica costante e paziente del *copiare*: "Savez-vous quand on devient original ? On le devient quand on tente de copier quelque chose et que l'on n'y arrive pas. Cela se produit par exemple lorsqu'un acteur ou un danseur veut apprendre un texte ou un mouvement. Pour étudier un mouvement, un danseur voudra copier un autre danseur. Comme il a un autre corps, une autre morphologie, une autre condition physique, un autre passé, il aura beau faire de son mieux, il n'y arrivera pas. Et cet échec fera de lui un individu, un être original et authentique"³⁸⁷. La pratica del copiare pittorico non costituisce chiaramente un precedente diretto

³⁸⁶ Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud: il secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Porretta Terme (BO), I Quaderni del Battello Ebbro, 1999, p. 33, 2. ed. con una postilla 2006, Roma, Bulzoni, 2006.

³⁸⁷ Jan Fabre, *Vers la terra incognita...*, *entretien avec Katia Arfara et Georges Banu*, "Alternatives Théâtrales", nn. 85-86, II semestre 2005, p. 8.

dell'esperienze registica, se non in un'accezione particolare: e cioè che un simile esercizio è orientato non al suo risultato ma al suo *valore d'uso*. Fabre afferma insomma che si impara copiando, ma ciò che si impara è la dimensione di una griglia mobile, elastica, capace di sopportare le aperture disciplinari. È per questo motivo che egli rivendica la centralità della tradizione artistica europea nel suo lavoro, quella tradizione che lo distanzia risolutamente da un regista della specie di Bob Wilson: “Bob Wilson est un artiste américain ; je suis un artiste européen, un artiste flamand. Et j'ai donc bénéficié d'une toute autre formation que lui”³⁸⁸. Fabre è allora un regista innamorato della tradizione, ma di una tradizione eccentrica che, non di meno, risulta essere un lascito del modernismo registico.

La regia che rientra nel dominio delle pertinenze qui proposte è, in ultima analisi, una regia negativa, o addirittura apofatica, nei confronti delle discendenze, non già perché neghi risolutamente e definitivamente il panorama dei Padri, ma perché nega che sia possibile attribuire alle derivazioni dei caratteri positivi, fissi, stabilizzati nel dominio di una tradizione univoca.

³⁸⁸ Ibidem. È interessante a questo proposito sottolineare che Castellucci, nei confronti degli artisti contemporanei americani cui si dichiara in qualche modo colpito, come nel caso di Matthew Barney, dichiara di interessarsi principalmente alla loro ignoranza della tradizione: “Un artista completamente e magistralmente americano è Matthew Barney. È straordinario perché riesce ad innescare con le sue opere una sorta di lingua parallela e stringente nella sua spietata logica. Ci porge un sistema complesso di segni, ma la cosa più convincente è che lo fa attraverso i segni della nostra realtà. È uno degli artisti più in gamba, che apparentemente non subisce l'influenza dell'arte europea. Egli appare indifferente alla storia dell'arte, perché la sua opera si colloca là dove la storia non serve. Geniale”, R. Castellucci, R. Castellucci, in *L'universale: il più semplice...*, cit., p. 247.

La tradizione cioè, nel caso di Fabre, è un luogo di forza per l'artista europeo; mentre per Castellucci rappresenta una zavorra che, se esclusa, rende liberi alla creazione.

f. Il fronte comune: la minorazione

Sebbene, a livello programmatico, le esperienze di Ostermeier, Fabre e Castellucci siano irriducibili a una campitura comune, esistono però alcuni tratti essenziali che le accomunano anche a proposito del rapporto che gli artisti intrattengono con la tradizione scenica di impronta registica. Il primo dato che risulta centrale, e che rappresenta una frattura determinante rispetto alla fenomenologia del regista così come l'abbiamo analizzata a proposito del modernismo, consiste nel carattere di *minorazione* delle poetiche odierne. Si intenda con ciò un processo di apertura che garantisce la variazione dei motivi all'interno delle risorse tradizionali, considerate "maggiori". Sia che la tradizione sia assunta come bacino d'accoglienza per il contemporaneo, sia che essa venga rigettata, l'elemento ritornante è che essa viene stimata "maggior", autorevole, garantita dal retaggio della storia.

Come avverte Deleuze, la maggioranza non designa una quantità più grande, ma innanzitutto un campione in rapporto al quale le altre quantità, quali che siano, saranno dette minori. Per esempio le donne, i bambini, i portatori di handicap ecc., saranno minoritari in rapporto al metro-campione costituito dall'"Uomo bianco cristiano qualsiasi-maschio-adulto-inurbato-americano o europeo d'oggi"³⁸⁹. Così, per il modernismo scenico (ci si riferisce chiaramente solo al perimetro della sperimentazione), le pratiche registiche sono "maggiori" rispetto, ad esempio, ai *piccoli teatri europei*, alla pratica femminile della ricerca, alle esperienze comunitarie e a quelle interessate alla devianza, ecc³⁹⁰ ..

³⁸⁹ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in Id. e C. Bene, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 38.

³⁹⁰ In Italia, a perorare la validità di una simile proposta di ricerca, si distingue in particolare Roberta Gandolfi (cfr., in particolare, *La prima regista: Edith*

Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne, Roma, Bulzoni, 2003), mentre in generale una tale posizione è proposta in particolare, specie in area anglofona, dagli esponenti dei *gender studies*. Scrive a questo proposito la Gandolfi: “In questi anni, ho rafforzato la convinzione che le vere unità d’analisi, per studiare le prime modellizzazioni novecentesche delle pratiche registiche, non siano tanto e solo *i nomi di singoli autori-registi, ma le pratiche dei piccoli teatri europei*, cui la Pioneer Players di diritto appartiene. Fenomeno di media durata (circa una settantina d’anni), diffuso a macchia d’olio in tutta Europa, i piccoli teatri si caratterizzarono per affini modalità organizzative, obiettivi artistici, sperimentazioni linguistiche; furono gli ambienti di lavoro dove si forgiarono le pratiche e le ideologie registiche, e ancora necessitano esplorazioni globali, come specifico “campo di produzione culturale” (Bourdieu). Sono convinta che ad accurate analisi comparative e di contesto, storiche, estetiche e sociologiche, il fenomeno dei piccoli teatri riserverebbe alcune sorprese (fra le quali quella di una storia meno dicotomica del teatro del Novecento, diviso fra teatro istituzionale e di ricerca). Analoghe indicazioni circa la necessità di revisione del discorso storiografico sulla regia teatrale, “che isola i singoli registi dalle comunità dei teatranti” [C. Canning, *Directing History: Women, Performance and Scholarship*, “Theatre Research International”, nn. 30-31, 2005, p. 52] provengono da altri studi di teatro e gender. Nel suo saggio *Directing History: Women, Performance and Scholarship*, la studiosa americana Charlotte Canning entra in merito al discorso sulla regia costruito nei primi decenni del Novecento dalla rivista americana “Theatre Arts”. La politica editoriale a favore del nuovo fenomeno registico si esprimeva con medaglioni individuali dedicati alle singole personalità, secondo “definizioni ristrette” che portavano all’esclusione delle pratiche registiche delle donne, o meglio e più precisamente, si parlava di donne registe, ma non in quanto “autrici/registe/genialità individuali”, quanto nel contesto di articoli dedicati all’“art theatre, little theatre, community theatre”, dove non poche donne lavoravano da registe e educatrici, attrici, drammaturghe, secondo “logiche collaborative”. Ma accanto alla strategia dei medaglioni individuali, il tandem editoriale costituito da Edith Juliet Rich Isaac (editrice di “Theatre Arts” dal 1922) e dalla sua collaboratrice Rosamond Gilder inaugurò anche una serie di articoli che, con sensibilità storicista, conduceva l’esplorazione della storia del teatro interrogandone i forti momenti di protagonismo femminile; era un’indagine a favore del presente, volta a costruire una genealogia femminile a uso e riferimento delle teatranti novecentesche. Tali saggi furono poi raccolti nel 1931 nel libro di

Il posto del re(gista)

Ecco allora che, in un momento in cui la storiografia teatrale pare svilupparsi (almeno in parte) seguendo direzioni sincretiche e inclusive, la scena registica accoglie ciò che il modernismo aveva scartato, accoglie il residuo sotto forma di minorazione delle forme maggiori. E lo accoglie su diversi livelli, qui riassunti in cinque voci possibili.

- a) divenire donna (femminilizzazione del palco e dell'opera)
- b) divenire bambino (regressione all'infanzia, paradigma dell'autismo e del "mussulmano")
- c) divenire animale (metamorfosi del corpo)
- d) divenire abietto (superfetazione nella scena del "resto", del residuo alimentare, dello scarto fisico e paradigma del vischioso)
- e) divenire plurale (paradigma della coralità)

Il divenire, sia detto *en passant*, non va nel senso opposto: non si diventa Uomo, in quanto l'uomo appare come una forma d'espressione dominante che pretende d'imporsi a ogni materia, mentre donna, bambino o animale hanno sempre una linea di fuga che si sottrae alla loro stessa formalizzazione (la vergogna di essere uomo, come suggerisce Castellucci: c'è forse ragione più forte per creare teatro?).

Rosamond Gilder, *Enter the Actress*, che era concepito come "biografia collettiva", con capitoli dedicati a teatranti di cui si metteva in rilievo l'attività di mise en scène; Charlotte Canning argomenta che esso "offre la possibilità di scrivere una storia differente dell'emergere della regia", R. Gandolfi, *Gli studi sulla regia teatrale*, cit.

Il posto del re(gista)

Avremo modo di sviluppare l'analisi di queste forme di minorazione nel corso del presente capitolo, per ora basti dire che esse si danno come strategie operazionali grazie alle quali le poetiche moderniste da noi investigate vengono passate in contropelo, crivellate da parte a parte. Il divenire-minore può essere insomma valutato nel suo *valore d'uso*, non in quanto progetto teorico ma proprio come operazione.

È questa, chiaramente, un'operazione di minorazione della lingua scenica – ritenuta maggiore – dei cosiddetti Padri, la lingua che rischia, se fissata in tradizione, di farsi dispositivo di cultura che gelidifica il movimento delle variazioni (si pensi al caso limite dell'“eredità” brechtiana). Ma anche in questo caso sopravvive un residuo di continuità: è infatti al confronto diretto coi Padri che questa scena invita, alla discussione col momento germinale in cui la regia nascente si diede come straniera nella lingua scenica maggiore del teatro ereditato dall'Ottocento.

In questo senso, lo ribadiamo ancora una volta, le esperienze del Modernismo rimangono lo sfondo teorico ove s'appunta la scena contemporanea. Ma se la fenomenologia scenica dei Padri rincorreva la determinazione di una forma, l'operazione della minorazione conduce piuttosto ad affermare, nell'opera scenica, il valore dell'*informe*. Il fatto stesso di aver qui indicato alcune funzioni del divenire (donna, bambino, animale, ecc.) in quanto essenziali del discorso scenico, è indicativo di come si voglia scalzare la volontà di raggiungere una forma (identificazione, imitazione, mimesis), per scavare una zona di vicinanza in cui le possibilità co-esistono³⁹¹.

³⁹¹ In tal senso sarebbe interessante approfondire le parentele che è possibile instaurare tra il movimento del divenire, essenziale nel discorso registico contemporaneo, e l'attenzione al *processo* così come è stata rivendicata dagli esponenti del Nuovo Teatro.

Il posto del re(gista)

Questa scena contemporanea predilige i confronti, anche in sede teorica, con gli animali, con i bambini, con i soggetti borderline, cerca un proprio punto di sotto-sviluppo, una balbuzie, un deserto privato. Procedo per deterritorializzazione, afferma l'immagine di un vagare in mare aperto. Se l'arte si è disseccata, va fatta vibrare in intensità. La ricerca dell'espressione perfetta (efficace, se vogliamo), è condotta al limite della forma, è cercata laddove la forma, grazie a un regime di intensità, viene fatta vibrare.

Gloria di Artaud. Ma anche gloria di Carmelo Bene, e di Deleuze, che anticiparono la direzione e il venire della minoranza: "Minoranza indica [...] la potenza di un divenire, mentre maggioranza indica il potere o l'impotenza di uno stato, di una situazione. E allora il teatro o l'arte possono sorgere, con una funzione politica specifica. A condizione che minoranza non rappresenti nulla di regionalista; ma neanche d'aristocratico, di estetico né di mistico.

"Il teatro sorgerà come ciò che non rappresenta niente, ma come ciò che presenta e costituisce una coscienza di minoranza, in quanto divenire-universale, che opera alleanza qua e là secondo il caso, secondo linee di trasformazione che saltano fuori dal teatro e assumono un'altra forma, oppure si riconvertono in teatro per un nuovo salto. Si tratta proprio di una presa di coscienza, benché non abbia nulla a che vedere con una coscienza psicanalitica, e nemmeno con una coscienza politica marxista, oppure brechtiana. La coscienza, la presa di coscienza è una grande potenza, ma non è fatta per le soluzioni, e nemmeno per le interpretazioni"³⁹².

³⁹² G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in Id. e C. Bene, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 35.

NOTA METODOLOGICA

La struttura del presente capitolo è concepita come simmetrica (nei limiti del possibile e tentando di evitare forzature concettuali) a quella del Capitolo I. Si tenta così di chiarire, avvalendosi anche di una “griglia” compositiva, il continuo confronto da noi operato tra la scena contemporanea e il modernismo registico. A un determinato paragrafo del Capitolo I corrisponde un “doppio” qui preso in esame, che definisce il sistema di scambi e di rimandi che intendiamo evidenziare. Ad esempio, il seguente paragrafo è da considerarsi simmetrico col *Basso materialismo* del Capitolo I, mentre in altri casi il titolo stesso del paragrafo risulta identico (es. *Astrazione*).

3.2 L'INFORME: ISTRUZIONI PER L'USO³⁹³

a. Death of Olympia e morte (veemente) del mollusco Amleto

Non è mai un documento di
cultura senza essere
contemporaneamente un
documento di barbarie.
W. Benjamin

“1992 Dal 10 al 16 gennaio si rappresenta *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*. La Societas Raffaello Sanzio non ritorna all'ordine della grande tradizione, ma continua il suo viaggio di discesa agli inferi del linguaggio scendendo, per così dire, nel campo nemico: il libro, legato alla figura dell'autore. E lo fa andando a scegliere il Libro per antonomasia di questa tradizione: l'*Amleto* di Shakespeare. Dunque Amleto, come crocevia su cui pensare il mito dell'attore. Come Amleto punta al sé – e attraverso un'ironia dell'ipseità arriva in forma ripiegata al centro dello Stato provocandone la sua totale autodisgregazione – così la rappresentazione si fa, ora, (un) fuori, esce per poter accerchiarsi e per disinnescare lui, Amlethus, quale centro teologico dell'istituto drammaturgico. Allora è tutto uno smontare. Amleto percorre una via involutiva per arrivare alla sorgente dello scandalo: il grembo materno. Pone il dubbio fin lì, ma non si tratta di regredire all'infanzia o di un ritorno intra-uterino: Amleto si involve per negarsi a ritroso, fino ai recessi

³⁹³ Il titolo del presente paragrafo rappresenta chiaramente una citazione al testo di Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, composto a partire dalle riflessioni contenute nel catalogo della mostra omonima allestita dai due studiosi al Centre Pompidou nel 1996, cfr. R. Krauss, Y.-A. Bois, *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

del feto. Un corpo che, come Ofelia (il rovescio femminile di Amleto), torna alle acque; un molle feto. Ecco, Amleto vive lo stadio del mollusco; è colui che decostruisce lo scheletro rifiutandolo quale impalcatura del preordinamento statuale, organicistico; dell'ordine come sistema. L'unico risultato sarà quello di liquefare i limiti; di rendere equorei i confini tra morte e vita; di ridare del corpo un'immagine palustre, fangosa, molle all'inverosimile, che asconde in sé lo scambio simbolico dell'enigma della sua vita. Vita che può essere e, contemporaneamente, non essere; può morire e, contemporaneamente, dormire.

“In Amleto ciò che è ‘È’ (l’essere), si metamorfosa in ‘E’ (il segno di congiunzione), secondo il senso deleuziano: passaggio-paesaggio veloce, consegna, rinuncia al senso esistenziale e al suo giudizio per la bella povertà della ‘e’. L’azione diventa combinazione; la ‘e’ come ‘la strada di tutte le relazioni’, come l’extra-essere di Amleto. Metamorfosi è, appunto, il venire della ‘e’, della fuga dal territorio e dalla coscienza come anastasis della mente; un intervallo sempre teso che è, insieme, taglio e congiunzione: non ciò che sta al di qua o al di là da esso, ma la lineetta stessa tra essere-non essere.

“La pausa, il tempo non battuto – è ora la battuta, la strada spoglia che la memoria percorre. E diventa il luogo dell’anamnesi amletica; diventa superamento dell’icona data; diventa, infine, il superamento dell’attore.

“All’attore è chiesto allora un drammatizzare ultimo della finzione; un vibrare alto in essa, affinché la finzione sia assunta totalmente e ancora di più; che sia elevata a potenza, sia potenza: carnale; che sia velocissima; che raggiunga il suo contrario: l’animale, che non conosce finzione perché non ha linguaggio e non ha morte”³⁹⁴.

³⁹⁴ C. Castellucci, R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio...*,

Il posto del re(gista)

Era necessario sostare tanto a lungo sulle dichiarazioni che accompagnano l'*Amleto* diretto da Romeo Castellucci, perché in esse compaiono una quantità di indizi decisivi per gli orientamenti estetici della scena di regia contemporanea.

Tentiamo di riassumerne i motivi:

- attacco alla tradizione nella specie del testo, e dunque attacco all'autore drammatico
- attacco all'istituto tradizionale dell'attore
- attacco al principio dell'azione drammatica e ripiegamento (regressivo) verso l'inermità dell'essere che nulla determina (ritorno all'utero materno)
- attacco alla forma organicistica (liquefazione informe del corpo e metamorfosi animale)

Su tutto, aleggia il sospetto che il bersaglio finale degli attacchi concertati sia la visione modernista della scena. Ciò avviene attraverso uno "smontare" che è un percorso involutivo dentro la rappresentazione e dentro al mito che subito viene convocato nel solo nome d'Amleto. Dico "Amleto" e immediatamente una moltitudine di racconti fioriscono intorno al nome proprio, ciascuno in grado di ritagliarsi una piccola nicchia sulla scena immaginaria della storia dell'arte teatrale.

Ma Castellucci non dice solo "Amleto", quasi che il vero esergo all'opera fosse quella "veemente esteriorità della morte di un mollusco": assunto degradante, performativo sin dal titolo³⁹⁵. L'assalto è condotto contro la moltitudine delle visioni coagulate intorno al mito d'Amleto, che viene repentinamente abbassato, abbattuto. E allora non si può non pensare che, in fondo, la scena di Castellucci sia il luogo del degrado di uno dei più potenti miti del modernismo registico: l'*Amleto* di Craig-

cit., p. 186.

³⁹⁵ la "veemente esteriorità" della morte di Amleto è desunta da un giudizio di Benjamin: cfr. *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, p. 112.

Stanislavskij, la cui analisi dettagliata segna, per altro, l'avvio degli studi più avanzati sulla regia in Italia. Alla formula marottiana "Amleto o dell'assoluto" Castellucci pare rispondere con "Amleto o dell'abietto". Nel caso di Amleto, infatti, il furore anti-testuale di Craig si placa, e subentra "la cura e la riverenza di un vero amatore di Shakespeare", come ebbe a sottolineare, dopo aver assistito alla "prima" moscovita, il corrispondente del "Times"³⁹⁶.

Ma sostiamo brevemente sulla scena dell'*Amleto* di Castellucci, di cui sarà utile descrivere alcune caratteristiche. Intanto siamo di fronte ad un "solo", interpretato da Paolo Tonti, un attore non professionista che viene scelto per una competenza precisa, di cui parleremo. Gli altri personaggi sono piuttosto dei feticci: il padre è un orso di pezza, Orazio un pappagallo di pezza, Ofelia una bambola parlante, e Gertrude un canguro di pezza. Gli spettatori entrano in uno spazio già occupato da Amleto. L'inizio vero, avverte Castellucci, è avvenuto prima dell'ingresso degli spettatori, quando Amleto ha edificato il suo quartier generale e poi ne ha costruito il confine con una barriera formata da una fila di batterie di auto, collegate tra loro da cavi di rame e da morsetti di piombo. Le volute descritte da questi cavi ricordano il filo spinato di un campo di prigionia, o meglio di una difesa militare. È infatti, secondo il regista, in atto un assedio, e la barriera non permette agli altri di entrare né ad Amleto di uscire. Egli risulta così isolato, e appare evidente che abbia costruito per sé un mondo autosufficiente: "L'isolamento è una qualità che diventa anche energetica. La pièce infatti, aldilà della metafora, è autoalimentata dalle

³⁹⁶ "Times", 9 gennaio 1912, articolo non firmato, scritto da T. Phillips, cit. in F. Marotti, *Amleto...*, cit., p. 129.

batterie”³⁹⁷. Al centro della scena la rete di un letto, mentre lo spazio è sezionato in tre corsie ciascuna delimitata da una tenda di nylon leggero e trasparente. Cercheremo, in questa sede, di dirimere alcuni motivi centrali dell’opera, a partire dal fatto che l’*Amleto* di Castellucci è un bambino autistico, che in scena “impara” la scrittura graffiando di segni la parete di fondo e il suo stesso corpo. Scrive ad esempio con la biro, sul suo petto, “SON”, per poi tracciare sul muro una serie di linee, quindi di caratteri che si metamorfizzano in parole, sempre graffiando, “sporcando” la scena con la biro (elemento fondamentale, sia detto *en passant*, anche per Jan Fabre, famoso per i suoi interventi coloristici di intere campiture ottenute per “graffi” successivi di Bic). E allora viene alla mente che, in un’altra grande trasgressione del mito modernista, indirizzata contro quell’*Olympia* di cui tanto abbiamo parlato, l’assalto veniva condotto proprio con l’incidere alcune lettere sulla superficie del quadro scrivendo “Olympia” e “morte”, gesto senz’altro parente a quello di Amleto-morte-del-mollusco. Parliamo chiaramente dell’*Olympia* di Cy Twombly, di cui Rosalind Krauss ha scritto: “Le allusioni narrative alla defunta Olympia, o alla morte di Olympia, aprono la superficie sfregiata e oltraggiata della pittura, scavando in essa, o sotto di essa, uno spazio immaginario in cui penetriamo come su una scena. È una scena abitata da fantasmi – gli dei da tempo scomparsi della mitologia classica, ma anche, più vicino a noi, lo spettro della tela di Manet, quello che inaugurò l’intera storia di un’ambizione modernista ora curiosamente in liquidazione e considerata un mito”³⁹⁸. Il graffio *apre una scena popolata di*

³⁹⁷ R. Castellucci, *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere*, cit., p. 42.

³⁹⁸ R. Krauss, *Olympia*, in Y.-A. Bois e R. Krauss, *L’informe*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 157.

fantasmi: nel nostro caso, evidentemente, quelli di Craig e Stanislavskij. Il graffito in Twombly e Castellucci è una variante analizzata da Bataille a proposito del “primitivismo”, produzione che include sia i primi segni tracciati dalla pittura rupestre venticinquemila anni fa, sia le tracce lasciate dai bambini contemporanei quando trascinano le dita sporche lungo i muri o le porte per il puro piacere distruttivo di lasciare un segno. Questa condizione primaria che interviene come un coltello che taglia nell’indivisibilità della presenza – la presenza a sé del soggetto e del senso – è compresa come una forma di violenza (in arte, si pensi solo al carattere distruttivo e performativo del graffio dei baffi aggiunti da Duchamp alla Gioconda). Perché, se produrre un segno è già lasciare il proprio segno, è anche già autorizzare che l’esterno di un evento invada il proprio interno. Ovvero, il segno non può essere concepito, scrive Derrida, “senza la non presenza dell’altro inscritta nel senso del presente, senza il rapporto alla morte come struttura concreta del presente vivente”³⁹⁹. Questa produzione del segno, allora, separa chi lo fa da se stesso, “non si pensa fuori dall’orizzonte della violenza intersoggettiva” ed è dunque, scrive Derrida, “la costituzione di un soggetto libero nel movimento violento della propria cancellazione e del proprio incatenamento”⁴⁰⁰.

Sono questa “cancellazione” e questo “incatenamento” a essere prodotti dall’attacco di Amleto, una cancellazione che, mentre sembra restaurare il soggetto e il suo rapporto con la rappresentazione, lo fa unicamente per produrlo come continuamente asintotico, come soggetto che non può mai sentirsi sincro al campo segnato dalla scena – campo a cui non è mai presente se non come termine spostato. Ed è ancora

³⁹⁹ J. Derrida, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1966, p. 79.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 153.

la struttura automutilatrice del segno a provocare il balenare della parola “morte” nell’Amleto della Societas, iscrivendovi così tematicamente la propria logica di cancellazione e di autocancellazione. “La violenta dissociazione del sé lega logicamente il segno all’automutilazione da un lato, e all’anonimato dall’altro [...] niente dimostra questo carattere del segno meglio del graffito”⁴⁰¹, l’intervento in cui coesistono iscrizione e cancellatura, infanzia e cultura. La produzione del segno nascerebbe dalla pura gioia di distruggere, un sadismo che colpisce con lo stesso movimento il supporto del segno e chi lo produce. L’aggressione di questo Amleto contro la “tradizione” modernista, perciò, non è giubilante e liberatoria come nelle effervescenze che il modernismo conobbe, ma è condotta contemporaneamente contro se stessi, e di questo rende testimonianza, nell’indicare che il regista e gli altri membri della Societas (Claudia Castellucci e Chiara Guidi) sono “stronzi qualsiasi”⁴⁰².

L’opera di Castellucci, come quella di Twombly, non chiede allora che si contraddicano le parole della cultura scenica, ma che le si sposti, che ci si separi da esse, che si dia loro un’altra luce. Egli obbliga non a rifiutare ma, il che è probabilmente più sovversivo, ad attraversare lo stereotipo estetico: insomma, provoca in noi un *lavoro di linguaggio* (e, si chiede Barthes, non è forse precisamente questo lavoro – il *nostro* lavoro – a costituire il valore di un’opera?), parente di quello che vediamo compiere all’attore con i suoi graffiti.

Ma, paradossalmente, il lavoro di linguaggio si innesca nello spettatore dal momento che Amleto rinuncia al *suo* linguaggio, alla parola di Shakespeare, aprendo una distanza siderale con

⁴⁰¹ R. Krauss, *Olympia*, cit., p. 163.

⁴⁰² È quanto viene indicato nella locandina e nel programma di sala dello spettacolo.

Il posto del re(gista)

quanto affermava Craig: “Non vorrei mai tagliare un solo verso di Shakespeare”⁴⁰³. È come se questa scena, di colpo, avesse esaurito il linguaggio, e si ripiegasse autisticamente sul balbettio, sorta di verso animale.

Reinvenzione corporea del linguaggio di cui parla De Marinis⁴⁰⁴.

b. I would prefer not to (be Amlet) ovvero, la forclusione del Nome del Padre

Ciascuno va in cerca del suo
spopolatore.
S. Beckett, *Lo spopolatore*

“Viene alla mente Bartleby”, c’è scritto nella locandina di *Amleto*. Bartleby è il protagonista di un racconto di Melville, uno scrivano magro e grigio come un personaggio di Kafka che, incaricato di copiare diligentemente i *testi* dell’avvocato suo datore di lavoro (figura dell’*Auctor/Auctoritas*) a un dato momento, senza ragione apparente, si rifiuta di farlo, pronunciando una formula di diniego che fa impazzire il linguaggio e apre la scena al caos: *I would prefer not to*. Una simile formula, è stato notato, “non rifiuta, ma neppure accetta, avanza e si ritira durante l’avanzata, si espone un po’ in un leggero arretramento della parola”⁴⁰⁵. Pura passività paziente, avrebbe detto Blanchot. Amleto fa venire alla mente Bartleby perché, come lo scrivano, non agita una ribellione, ma agisce una rinuncia, il venir meno della parola dell’Autore. Questo

⁴⁰³ Cit. in F. Marotti, *Amleto...*, cit., p. 215.

⁴⁰⁴ Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud...*, cit. pp. 194-202.

⁴⁰⁵ Ph. Jaworski, *Melville, le déserte et l’empire*, Paris, Presses de l’Ecole Normal, 1986, p. 19, cit. in G. Deleuze, *Bartleby o la formula*, in Id, *Critica e clinica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, p. 96.

Amleto non consente più una vita-nel-personaggio, ma neanche la rifiuta, la veemente negazione ancora possibile in Carmelo Bene (“me ne fotto del trono, i morti son morti”!) gli è estranea. Siamo di fronte all'*epoché*, alla sospensione, al ritiro. Perché il fantasma del padre, qui, non è lo spettro del re, ma quello di Shakespeare, che vorrebbe imporre il corso dell'azione, la filiera delle parole. Ma Amleto, quelle parole, non può più pronunciarle: si limita, tutto al più, a balbettarne alcuni frammenti, in un succedersi di catatonie e precipitazioni.

Scrivono Romeo Castellucci: “Ora per l'attore il padre risuona come autore e la madre (incestuosa) è significata dal palcoscenico”⁴⁰⁶. Amleto, allora, è uno spettacolo sul Nome del Figlio, sul nome di Artaud: “Io, Antonin Artaud, sono mio figlio, mio padre, mia madre e io”. Così Tonti recita la litania dell'autoanalisi: *My name is...my name is...my name is...* ogni volta graffiando sul muro una nuova lettera, per arrivare infine a comporre “I'M ARTO”.

L'isolamento diventa sinonimo di rinuncia ad essere “protagonista”, cioè soggetto che compie “gesta”. Vedremo oltre cosa l'isolamento comporti, più in generale, nell'orizzonte della scena contemporanea di regia. Per ora interessa sottolineare come, in questo quadro, assuma un chiaro significato la decisione di Castellucci di presentare un Amleto autistico, minato dalla patologia causata dalla “forclusione del Nome del Padre”⁴⁰⁷: essa rappresenta la rinuncia del futuro,

⁴⁰⁶ R. Castellucci, *Amleto: là dove la A risuona come alfa privativa*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopoea della polvere*, cit., p. 42.

⁴⁰⁷ Secondo una vasta letteratura clinica che origina da Lacan, l'autismo infantile si realizzerebbe, tra l'altro, come effetto del mancato riconoscimento della funzione paterna, il “Nome del Padre”, che nell'autismo è forcluso dalla mancanza di un sistema rappresentazionale condiviso e dalla mancanza degli oggetti. La forclusione, cioè, rappresenta quel processo specifico che impedisce che nell'inconscio del soggetto si iscriva il significante

della crescita, dell'essere Sé. Amleto è chiuso nella "realtà" che satura i canali rappresentativi in un continuo aumento della tensione e dell'ansia, coartando l'immaginario e le strade verso un pensiero affettivo e/o razionale; la paura genera sentimenti di odio verso l'Altro (Ofelia, Gertrude, re Amleto) che diventa oggetto da distruggere, eliminare, allontanare; la coazione a ripetere e il gesto ribadito assumono il valore di "fare per non fare": rinuncia all'azione o al gesto finalizzato che presuppongono volontà e propensione a crescere e a "creare futuro", la rinuncia dell'altro e della relazione interpersonale costringe ad un rapporto arcaico, diadico, regressivo e simbiotico nei confronti dell'"utero" (inesorabile punto d'arrivo nella regressione).

"Forclusione del Nome del Padre" significa, dunque, inibizione, isolamento, rinuncia all'azione. In questo si situa uno slittamento ontologico fondamentale del gioco dell'attore: la volontà all'azione, la ricerca dell'efficacia, la vocazione fabbrile si ribaltano in una profonda resistenza passiva contro il potere (dell'autore, dello spettacolo, dello sguardo altrui – "l'ostensione è già lapidazione di sguardi"⁴⁰⁸...). "Ma la salita

fondamentale del Nome del padre, ovvero quel significante che ordina l'insieme di tutti i significanti e rende possibile un'esperienza sufficientemente ordinata del mondo. L'ansia e l'angoscia manifestate da questo Amleto-autistico derivano, come nella patologia, da una mancanza di una legge che si manifesta come perdita dei "valori identificatori" di Sé e degli altri. Si perde il "simbolico" e, quindi, l'autistico non ha altra possibilità che la regressione, la ricerca del "seno materno", dell'illusione del ritorno alla propria onnipotenza. A questo proposito cfr., in particolare, J. Lacan, *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, in Id., *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, p. 575.

⁴⁰⁸ R. Castellucci, *Masoch, i trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopoea della polvere*, cit., p. 79.

Il posto del re(gista)

sul palco – scrive Castellucci - non comporta l'atteggiamento positivistico del darsi da fare e dell'agire. L'attore non è colui che fa, ma colui che riceve. È colui che viene 'tolto', il cui corpo è consunto dallo sguardo ustorio degli astanti e il cui sangue auricolare è corrente, emorragia, libagione al palco. Lo stare dell'attore sul palco è, appunto, uno 'stare'”⁴⁰⁹.

E qui risuona quel precetto artaudiano tanto scomodo per un teatro che vede nell'attore il partner privilegiato dell'equazione creativa: “L'attore è [...] una sorta di elemento passivo e neutro, in quanto gli viene rigorosamente vietata qualsiasi iniziativa personale”⁴¹⁰.

L'autismo fa pronunciare di fatto ad Amleto non più il “to be or not to be” ma il “I would prefer not to (be Amlet)”. L'*essere o non essere* si capovolge allora, così, nell'essere *e* non essere, grazie alla “bella povertà della ‘e’”. In qualche modo ci troviamo di fronte a un altro *Amleto di meno*, quasi ad allungare la linea prospettica di quel togliersi che aveva impegnato Carmelo Bene nel suo confronto con l'opera di “Bibi” Shakespeare, ma anche, e più in generale, a quella messa in scena *dell'impossibilità di decidere* che, nell'opinione di Fadini, affratella nel Novecento tutta una genia d'artisti, da Jarry ad Artaud a Wilson a Bene (solo per attenerci al perimetro dell'arte scenica, naturalmente). Si procede allora per involuzione, non per sviluppo del motivo drammatico.

L'essere *e* non essere è quello della formula “I would prefer not to” dello scrivano di Melville, cui infatti la Società si riferisce tanto nella locandina che negli scritti dedicati ad *Amleto*: la formula in cui, come scrive Agamben, non viene più assicurata la supremazia dell'essere sul nulla, ma la potenza e la

⁴⁰⁹ Ivi, p. 81.

⁴¹⁰ A. Artaud, *Il teatro della crudeltà. Primo manifesto*, in Id. *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 213.

preferenza esistono senza ragione nell'indifferenza fra essere e nulla⁴¹¹. Essere *e* non essere significa, appunto, tale indifferenza, scavata nel cuore stesso del dubbio centrale d'Amleto: "L'indifferenza di essere e nulla non è, però, un'equivalenza fra due principi opposti, ma il modo di essere di una potenza che si è purificata da ogni ragione [...]. Alla *boutade* del principe di Danimarca, che risolve ogni problema nell'alternativa fra essere e non essere, la formula dello scrivano oppone un terzo termine, che li trascende entrambi: il piuttosto (o il non piuttosto)"⁴¹². Ecco dunque, l'*Amleto* di Castellucci colma la distanza tra quella che Agamben definisce come la *boutade* del principe e la formula dello scrivano attraverso "il venire della 'e'". Nel racconto di Melville, la formula pronunciata da Bartleby in risposta al comando del suo superiore (l'Avvocato, figura del Padre), annulla, di fatto, la possibilità dell'atto di parola (*speech act*). Sofferamoci brevemente su questo punto: Marco De Marinis, il cui sforzo di "costruzione" del testo spettacolare come oggetto teorico non ha ancora avuto, a nostro avviso, eguali (per lo meno in Italia) ha mostrato come, in teatro, abbiano luogo atti linguistici *intrascenici* ed *extrascenici*. Nel primo caso, si tratta di atti

⁴¹¹ Cfr. G. Agamben, *Bartleby o della contingenza*, in G. Deleuze, G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993.

⁴¹² Ibidem, p. 67. Agamben scrive poi: "Perché attenersi al nulla, al non-essere, è certamente difficile: ma è l'esperienza propria di quell'ospite ingrato, il nichilismo, col quale siamo ormai da tempo entrati in familiarità. E attenersi soltanto all'essere e alla sua necessità positiva, anche questo è difficile: ma non è appunto il senso del complicato cerimoniale dell'onto-teo-logica occidentale, la cui morale è segretamente solidale con l'ospite che vorrebbe scacciare? Essere capaci, in pura potenza, di sopportare il 'non piuttosto' al di là dell'essere e del nulla, dimorare fino all'ultimo nell'impotente possibilità che li eccede entrambi – questa è la prova di Bartleby" (ivi, p. 68). Ecco, il "non piuttosto" è precisamente lo specchio della congiunzione che lega l'essere al non essere.

linguistici “simulati”, poiché, parlando, l’attore non indica solo cose o azioni, ma compie degli atti che assicurano un rapporto con l’interlocutore, secondo le rispettive posizioni: si verificano cioè atti di comando, di promessa, di interrogazione, di preghiera, anche se tali atti, poiché vengono eseguiti da uno pseudo-soggetto d’enunciazione (il personaggio) risultano, di fatto, fittizi. Nel secondo caso, invece, poiché il rapporto investe lo spettatore, l’atto linguistico può avere una ricaduta reale, può produrre un effetto reale, realmente efficace, sull’uditorio. De Marinis afferma: “Sembra tuttavia difficile ipotizzare TTSS [testi spettacolari, *Ndr.*] *del tutto privi di speech acts*”⁴¹³. Ora, ciò che ci pare Castellucci tenti, è precisamente questo: eliminare la possibilità stessa dell’atto linguistico. Il balbettio, l’impossibilità di parlare e di affermare alcunché, il “venire della ‘e’”, escludono qualsiasi alternativa, inghiottono il linguaggio, implicano che Amleto smetta di pronunciare le parole dell’Autore, ossia di riprodurre il lascito della tradizione. Castellucci, cioè, arriva a scavare una zona d’indeterminazione in cui le parole non si riconoscono più, fa il vuoto nel linguaggio. Ma disinnesci anche gli atti linguistici (simulati) grazie ai quali un padre (morto) può comandare, un amico benevolo come Orazio fare delle domande, una persona fidata promettere. Se Tonti rifiutasse soltanto, come fece Bene delegando un Orazio disgustato a pronunciare le battute d’un copione triturato, potrebbe ancora essere riconosciuto come ribelle o sovversivo e avere ancora, a questo titolo, un ruolo sociale che lo spettatore comprenderebbe. Allora sarebbe salvo il secondo livello comunicativo, quello dello *speech act* rivolto verso l’uditorio e capace di produrre determinati effetti e reali. Ma questo Amleto non reclama alcuna solidarietà, né alcuna

⁴¹³ M. De Marinis, *Semiotica del teatro, l’analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, (1982) 1992, p. 173.

Il posto del re(gista)

rivalità, con lo spettatore, non vuole indurlo a fare né a credere nulla, e apre di fronte a noi una scena abissale, paradossale forse, *del tutto priva di speech acts*.

Il balbettio, allora, appare come rifiuto del linguaggio, come resto informe⁴¹⁴, alieno da referenze e da relazioni, innanzitutto, col Padre-Autore.

Se l'autore (il Padre), insiste perché Amleto scelga l'essere o il non essere, perché si realizzi (nel)l'azione, per Castellucci Amleto (come Bartleby) sfugge a questa logica annullando la volontà e sospendendo la potenza (poter essere e insieme non essere). Ecco perché, oltre a motivi ugualmente centrali che proseguiremo con l'analizzare, abbiamo voluto principiare la nostra analisi sulla contemporaneità da questo *Amleto*, in cui appaiono, in maniera concentrata ed esemplare, i segni più radicali del trattamento che la scena è stata capace di elaborare sul dorso istoriato della tradizione. Tale radicalità gli deriva dal fatto di aver trattato gli elementi centrali del discorso registico come altrettanti Miti, in cui quello del Padre-Autore si affianca al motivo della Madre-Palco, oggetto dell'analisi esposta nel punto seguente.

Non si è qui lontani dai principi di Maschile e Femminile che, come si sa, furono centrali nella riflessione d'Artaud, oltre a rappresentare lo specimine, come ha dimostrato Artioli,

⁴¹⁴ A proposito dell'importanza del balbettio nella Societas, si veda quanto Claudia Castellucci scrive a commento di *Gilgamesh*: "Unica sinfonia, a commento della mia prima veduta di *Gilgamesh* a Pontecuccio, è la balbuzie. Un discorso rotto, nel quale la parola rintrona nella voce, e la voce ridiventa, prima di tutto, un movimento, un esercizio motorio di corde in tensione. È nella nostalgia della potenza dell'atto che la balbuzie canta, e canta per far ritornare la parola al movimento", C. Castellucci, *Unica sinfonia: la balbuzie. Note di Claudia Castellucci dopo averlo visto la prima volta*, in C. Castellucci, R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio...*, cit., p. 165.

dell'espressionismo scenico primonovecentesco. Ciò per ribadire, ancora una volta, che non esistono posizioni univocamente anti-tradizionali in Castellucci, nella cui scena i segni del modernismo registico si diradano all'estremo oppure si moltiplicano follemente.

c. L'altro polo: espellere/essere espulsi dalla madre

Tentiamo ora di analizzare una componente che, centrale in questo *Amleto*, lo è altrettanto in numerose altre opere sceniche contemporanee, venendo anzi a costituire un polo di attrazione paradossale (poiché, vedremo, fondato appunto da un contrasto repulsivo dello spettatore) intorno a cui vengono spesso a coagularsi le reazioni più appassionate di pubblico e critica. Parliamo chiaramente della scena che mostra il rimosso della cultura, il suo residuo o scarto. La materia per questa prima *Societas* è infatti quella fecale, o la follia, o la parola oscena, ciò che non si lascia trasportare in nessuna metafora, ciò che non si lascia mettere in forma. Il materialismo che qui appare è quello del rifiuto che respinge e seduce, perché fa appello a ciò che di più infantile esiste in noi, perché il colpo che infligge è degenerativo, regressivo. La liquidazione della cultura scenica proposta da Castellucci avviene infatti usando il doppio bordo della parola stessa, che da una parte indica la fine di un rapporto e dall'altra uno scioglimento, un ritorno al liquido. Una liquefazione: e la bambola-Ofelia annega sotto un fiotto d'urina d'Amleto.

Non si tratta allora più tanto di un "basso materialismo" quale è quello che siamo andati definendo nella prima parte, quanto proprio di un tipo di materialismo la cui materia resta ciò di cui non si ha idea, ciò che non fa senso. Castellucci scrive: "Ecco, Amleto vive lo stadio del mollusco; è colui che decostruisce lo scheletro rifiutandolo quale impalcatura del preordinamento

statuale, organicistico; dell'ordine come sistema. Non è Amleto che incontra, nel cranio di Yorick, lo scheletro fuori da sé, come fosse da lui stesso svasato? L'unico risultato sarà quello di liquefare i limiti; di rendere equorei i confini tra morte e vita, nel sopore della carne che apre dunque al mucoso come campo del desiderio"⁴¹⁵. Rispetto alle dichiarazioni citate a inizio paragrafo, notiamo qui che l'immagine del "fangoso" è sostituita con il "mucoso". Ciò deriva, tra l'altro, da un riferimento alla filosofa Luce Irigaray, che negli anni settanta concentrò la sua ricerca (considerata eretica dalla scuola filosofica e psicanalitica d'impronta lacaniana) sull'essenza del femminile come, tra l'altro, immagine della ferita, dell'apertura, e ricettacolo della sostanza deliquescente (il mucoso appunto), quella abietta per antonomasia. È la donna che nasconde "la perdita di qualche flusso vergognoso. Brutto da vedere: sanguinolento. Il *fluido* deve restare un *resto* segreto, sacro, dell'uno. Sangue ma anche latte, sperma, linfa, bava, saliva, lacrime, liquidi, gas, onde, arie, fuoco...luce, che minacciano l'uno di deformazione, di dispersione, di evaporazione, di consumazione, di scolo, di un'alterità difficile da riprendere. Il 'soggetto' si identifica a/con una consistenza quasi materiale che aborre ogni fluidità. E nella madre è ancora la coesione di un 'corpo' (soggetto) che cerca, la solidità d'una terra, il fondamento d'un suolo. Certamente non per quello, in quello per cui lei ricorda la donna, cioè il flusso. Che lo attira soltanto per un desiderio d'invertirlo in sé (come) medesimo. Le acque devono diventare specchio, il mare vetro. Altrimenti bisogna fare il giro da dietro. Per bordare i precipizi con una cinta che si chiude posteriormente: cicatrice d'un buco attraverso il quale il 'soggetto' si assicura la possibilità di ri-nascere come materia

⁴¹⁵ R. Castellucci, *Amleto: là dove la A risuona come alfa privativa*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere*, cit., p. 43.

pura e semplice, che la forma dello spirito del Padre ha già modellato e modellerà, secondo la sua logica. In tal modo salvo dal contatto indecente...la donna. Da ogni possibile assimilazione al flusso incerto che inumidisce, bagna, inonda, conduce, elettrizza, fa brillare lo scarto nel suo abbraccio caloroso”⁴¹⁶.

Amleto allora, come recita il titolo, è un mollusco che non fa “il giro da dietro” (cosa, curiosamente, anche consigliata dal Gran Curvo a Peer Gynt), ma tenta di ritornare direttamente al centro dello scandalo, nell’utero materno. Ma in che modo quella che appare tutto sommato come la soluzione specifica di un’opera può interessarci come latrice di significati più generali, riscontrabili nella scena contemporanea? Ciò avviene perché, come Castellucci pare sapere con grande chiarezza, sulla scena, come nella vita, niente suscita un orrore maggiore del vischioso, dell’abietto, dell’escrementizio. E la materia che questo rivendica ha origine in un’immagine di femminilità, di ferita (apertura), e di maternità.

L’abietto compreso come membrana materna in-differenziabile – sorta di sublime femminile (e sul trauma del sublime avremo modo di tornare diffusamente), composto dall’infinita indicibilità del disgustoso fisico: di sangue, escrementi, mucose – è ciò che compare nella membrana placentale presente nello spettacolo⁴¹⁷.

⁴¹⁶ L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, (1975) 1980, p. 219.

⁴¹⁷ Castellucci afferma che Luce Irigaray, la psicanalista e filosofa femminista, gli “insegna gli angeli con il mucoso”, e in effetti alcuni degli approcci più interessanti alla questione della materia informe, viscosa, mucosa, vengono da analisi ascrivibili all’ambito femminista (meglio sarebbe dire femminile), come la teoria dell’abietto proposta dalla Kristeva, che citeremo anche in seguito e, nella arti, dal lavoro di Louise Bourgeois.

Il posto del re(gista)

L'abietto, su cui la Kristeva⁴¹⁸ ha speso pagine tra le sue più importanti, è parente della nozione psichica di borderline, istituita per "spiegare sommariamente uno stato psichico concepito come risultante dall'incapacità del bambino di separarsi dalla madre: prigioniero dell'ambiente appiccicoso della membrana materna, dei suoi odori e sostanze corporali, il bambino psicotico ingaggia per la propria autonomia una battaglia persa in partenza e che si gioca in una sorta di mimetismo dell'indifferenza del corpo nei confronti dei propri limiti – la libertà non potendo più manifestarsi che sotto forma illusoria di convulsioni, vomiti, evacuazione del proprio interno e infine dell'abiezione di sé"⁴¹⁹. Il palcoscenico è allora, come sostiene Castellucci, riprogrammato come corpo della Madre - dunque è ciò che risulta insozzato di materia viscosa – dalla quale il bambino si deve separare per conquistare la propria autonomia, una separazione, come avverte la Krauss, "fondata sul sentimento del disgusto contro lo sporco e l'indifferenziato"⁴²⁰. Così, nella sua discesa verso gli inferi della rappresentazione, Castellucci non si accontenta (come farà Fabre, ad esempio), di accogliere nella scena le sostanze che provocano la repulsione del pubblico, ma rende, per così dire, trasparente il processo che quelle sostanze rende raccapriccianti. Rende manifesta cioè, nell'equazione palco=madre=apertura femminile, l'origine della rimozione, il trauma della scena, il nascere alla scena dell'attore che qui appare nel suo travaglio e nel suo mistero abissale. Ancora Artaud: il sangue e la metafisica.

⁴¹⁸ Cfr. J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur (essai sur l'abjection)*, Le Seuil, Paris, 1980.

⁴¹⁹ R. Krauss, *Conclusioni. Il destino dell'informe*, in Y.-A. Bois e R. Krauss, *L'informe*, cit., p. 242.

⁴²⁰ R. Krauss, *Celibi*, Torino, Codice Edizioni, 2004, p. 159.

L'abietto, la larva placentale materna, è, come afferma la Kristeva, una sostanza caricata psichicamente, che si situa in una zona mediale tra soggetto e oggetto. Esso ci si presenta come qualcosa ad un tempo alieno e intimo, e svela la fragilità dei nostri limiti, della distinzione tra l'interno e l'esterno. L'abiezione è così una condizione in cui la soggettività si trova messa in crisi, dove, sostiene la Kristeva, i significati collassano. Anche Sartre aveva indugiato sull'argomento definendo, come materia dell'abiezione totale, quella allo stato vischioso ("il vischioso è l'agonia dell'acqua")⁴²¹. Informe, abietto, vischioso infine: termini diversi ma solidali nel circoscrivere uno stesso territorio d'indagine, quello della materia caricata psichicamente. Nel nostro caso una simile materia, inoltre, è strettamente legata al femminile, al materno e, in ultima analisi, alla Madre-Palco. Jean Clair, in un violento *pamphlet* che pretende insorgere contro l'arte considerata "abietta", scrive però a ragione: "La donna crea l'informe. Per

⁴²¹ Per Sartre, il vischioso è, per eccellenza, una sostanza caricata psichicamente: "La vischiosità propriamente detta e considerata allo stato isolato, potrà apparirci praticamente nociva (perché le sostanze vischiose si appiccicano alle mani, agli abiti, perché macchiano), ma non *ripugnante*. Non sapremmo in realtà spiegare il disgusto che essa ispira se non per la contaminazione di questa qualità fisica con certe qualità morali. Ci dovrebbe dunque essere una specie di tirocinio del valore simbolico del vischioso. Ma l'osservazione ci insegna che anche i bambini più piccoli dimostrano della repulsione di fronte al vischioso, come se fosse *già* contaminato dallo psichico; essa ci insegna pure che essi *capiscono*, fin da quando sanno parlare, il valore delle parole 'molle', 'basso' ecc. applicate alla descrizione dei sentimenti. Tutto accade come se noi nascessimo in un universo dove i sentimenti e gli atti sono completamente carichi di materialità, hanno una materia sostanziale, sono *veramente* molli, piatti, vischiosi, bassi, elevati ecc. e dove le sostanze materiali hanno originariamente un significato psichico che le rende ripugnanti, orripilanti, attraenti, ecc.", J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, Milano, Net, 2002, p. 671.

lo meno agli occhi del fantasma maschile. È caos, apertura, tenebra, umidità; ma crea anche il bambino”⁴²². La donna può collegare il bambino e l’informe, come dimostra l’opera di Louise Bourgeois e come afferma la Mulvey: “per quanto entrambi i sessi siano soggetti all’abiezione, sono le donne che possono esplorare e analizzare il fenomeno con maggiore equanimità; così come è il corpo femminile che, anche se non in modo esclusivo ma certo in modo predominante, viene a rappresentare il brivido di disgusto che la liquidità e la decomposizione provocano”⁴²³.

Ma l’abiezione denuncia, anche, la volontà di rinunciare ad essere un soggetto attivo, la necessità di ritirarsi in una zona di silenzio che non reclama l’azione: “*Abjicere* – scrive Jean Clair - significa gettare lontano da sé, rigettare. Da cui l’idea di degradare, di abietto, di rigetto, di rifiuto. L’arte dell’abiezione sarebbe lo stato di un’arte inferiore, o anche di un’arte dei rifiuti, un’arte di ciò che resta dopo che tutto è stato rigettato. Meglio della tabula rasa dell’avanguardia, che pretendeva di sparecchiare il festino dei secoli, l’arte dell’abiezione è interessata a ciò che il corpo trasuda quando è affaticato, che lascia sfuggire quando è ferito, o semplicemente che rigetta quando il nutrimento è stato digerito. *Abjicere* significa anche rifiutare, nel senso di rinunciare a ogni autorità, abbandonare, vendere a basso prezzo, disfarsi di qualcosa. Insomma, è tutto ciò che si riferisce sia all’abbattimento che all’avvilimento, tutto ciò che ha a che fare con il campo della degradazione”⁴²⁴. E la degradazione massima ha chiaramente a che fare con

⁴²² J. Clair, *De Immundo*, Milano, Abscondita, 2005, p. 64.

⁴²³ L. Mulvey, *A Phantasmagoria of the Female Body: the work of Cindy Sherman*, in “New Left Review”, luglio-agosto 1991, n. 188. Trad. it. in R. Krauss, *Celibi*, cit., p. 159.

⁴²⁴ J. Clair, *De Immundo*, , p. 20.

l'encopresi, col movimento di ritenzione (autosufficienza del soggetto autistico e del sistema-scena) e defecazione (escrezione creativa): "Con le proprie feci Amleto traccia due lettere sulla parete: 'SO' (in inglese significa: 'così'). Amleto esce dalla piccolezza con un senso di trionfo. Trovata è la materia di scrittura: è una materia delle profondità infere, destinata alla scomparsa, alla perenne caduta verticale, qualità che si devono riflettere nella scrittura dell'attore. Le feci, che rientrano nella categoria del caos, rimandano alla materia di creazione. Divengono scrittura efficace di creazione. Sono trovate degne della verità di questa scrittura. E un senso mitico è trovato in un segno quotidiano. Il 'così' imperturbabile del pensiero mitico nasconde in sé, dietro la sua abbagliante configurazione, il 'il qui e ora' della scrittura corporea dell'attore"⁴²⁵. Non si è lontani, a ben vedere, da quella *reinvenzione corporea del linguaggio* di cui parla De Marinis, e che l'ultimo Artaud così canta: "L'uterino padre-madre, d'un anale forsennato, che, a forza d'amare in se stesso la sua potenza di maternità, ne trae un'anima, che si ricordi d'essere stata eternamente amata. Si ama, dice quest'anima, sto finalmente anch'io per uscire, e nascere dalla sua copulazione, figlia della sua potenza d'amore"⁴²⁶.

⁴²⁵ R. Castellucci, *Amleto: là dove la A risuona come alfa privativa*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopoea della polvere*, cit., p. 54. Castellucci potrebbe dunque a ragione sottoscrivere il ben noto adagio di Lacan "I nostri colori, bisogna ben che andiamo a cercarli là dove sono, cioè nella merda", J. Lacan, *Il Seminario, Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Torino, Einaudi, 1979, p. 107.

⁴²⁶ A. Artaud, *L'amour est un arbre qui est toujours monté*, "Tel Quel", n. 39, 1969, p. 17. cit. in U. Artioli, *Teatro e corpo glorioso*, cit., p. 212. Rispetto alla questione scatology, l'atteggiamento di Artaud consiste, come ha mostrato Artioli, in un doppio bordo: "se l'ano è orrore della perdita, orifizio attraverso cui si insinuano i soffi velenosi, l'energia che vi giace sepolta può rovesciarsi in potenza d'espulsione. Il gesto del riassorbimento comincia col

Il posto del re(gista)

Si potrebbe dire che, se nei ranghi della materia il simbolismo rimanda sempre a un'idea *pulita* che restringe in anticipo il campo delle sue trasposizioni, la decostruzione scatologica di questo processo sublimatorio si produce a contatto con un innominabile intrasponibile: la ricerca della materia *sporca* è un punto decisivo della sua tattica. La materia sporca è quella che manifesta la propria non-pulizia, o forse, meglio, il fatto di trovarsi, come avverte Freud, nel *posto sbagliato*: *Dirt is matter in the wrong place*, recita l'adagio che il padre della psicoanalisi cita in inglese⁴²⁷. Percepire la scena come "sporcata" dalla materia che vi si riversa denuncia la necessità che, in quanto spettatori, manifestiamo verso quell'ordine che solo ci permette di *comprendere* (quindi, secondo la definizione

rifiuto, con lo scatenamento del 'tumulo' d'odio. Si può dire che l'essenza della crudeltà, come Artaud la raffigura negli ultimi scritti, consista proprio nella forza di negazione capace di 'estirpare col sangue e fino al sangue dio, il caso bestiale dell'animalità inconscia umana, ovunque la si possa incontrare', in modo da fare del corpo qualcosa che, inaccessibile agli assalti del falso essere, risulti conchiuso nell'opacità del proprio spessore: 'Il criterio è il piombo inerte della contrazione plenaria d'un puro stato di distacco, il disinteresse feroce che permette di nulla sentire di qualsiasi idea, sentimento, nozione, percezione'. La dialettica di espulsione e ritenzione, di analità evacuante e di analità astringente, è alla base del processo di riappropriazione rivendicato dall'ultimo Artaud.

"Passando attraverso 'negazioni terree sempre più remote', distinguendo l'io, prodotto dello spirito, dal me' come forza di volontà 'nera' e irriducibile, rigettando fuori di sé il Nome del Padre, la Legge del falso essere, a scandirsi è il movimento aggressivo dell'evacuazione. Richiamando dentro di sé 'la forza impersonale errante', il 'ferrame' del sangue, la 'folgore di ferro' che viene dal profondo, liberando strati di 'materia sepolta nella terra dell'eternità' per farne 'foreste di corpi che sono anime e anime finalmente divenute esseri, perché saranno fiamme-corpi', si inaugura, invece, la fase ricaoagulante e ritentiva, il momento della conservazione e dell'amore", ivi, p. 211.

⁴²⁷ S. Freud, *Carattere ed erotismo anale*, in Id., *Opere*, Vol. V, Torino, Boringhieri, 1972, p. 403.

di Wittgenstein relativa alla comprensione, ciò di fronte a cui sappiamo come comportarci). Questa scena invece insinua il sospetto che l'ordine delle cose non si curi di se stesso, e che il caos, l'entropia, siano condizioni dell'esistente con cui è necessario confrontarsi, anche se esse rimandano chiaramente alla decomposizione che, in ultima analisi, è sempre la decomposizione di un corpo, è sempre *la mia morte*. In questo modo, la scena diviene ricettacolo di un informe che tende al caos, e alla consunzione per spreco d'energia (e un discorso a parte andrebbe dedicato alla centralità della polvere in tutti i lavori della Societas, come del resto è dichiarato nel titolo stesso del testo che raccoglie la produzione più importante di Castellucci: appunto, *Epoepa della polvere*⁴²⁸). Avviene così,

⁴²⁸ Scrive a questo proposito Marco Belpoliti: "Nella fotografia di Luca Del Pia, Pilade, interpretato dall'attore Franco Pistoni, attraversa la scena. È di schiena, nudo, magro, le natiche smunte; eretto su un paio di scarponcini, le sue gambe assomigliano ai sottili arti di una gru. È ricoperto di polvere bianca e cammina su un impiantito polveroso che le luci di scena rendono giallastro. Siamo al dramma *Oresteia (una commedia organica?)* della Societas Raffaello Sanzio, rappresentata per la prima volta nel 1995 con la regia di Romeo Castellucci, il ritmo drammatico di Chiara Guidi e la melodia di Claudia Castellucci. L'immagine sta sulla copertina del libro che raccoglie i testi del teatro della Raffaello Sanzio dal 1992 al 1999: *Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, insieme alle riflessioni, alle dichiarazioni e agli appunti dei tre animatori del gruppo teatrale di Cesena. S'intitola *Epoepa della polvere* [...]. È un volume indispensabile per conoscere la compagnia-societas, uno dei gruppi più significativi del teatro europeo contemporaneo. In nessun punto del libro viene spiegata la ragione di quel titolo. Ma il significato è quasi immediato: il teatro della Raffaello Sanzio rende evidente lo sbriciolarsi di ogni cosa, il polverizzarsi di tutti gli eventi e atti umani: pensieri, parole, gesti. Tutto si frantuma, sminuzza, schianta a terra. 'Ricordati che sei polvere e polvere ritornerai' è il monito biblico che echeggia in ogni spettacolo del gruppo. La polvere è la vera sostanza del mondo: come scrive Joseph A. Amato in *Polvere* (Garzanti, 2001), essa è ubiqua perché è prodotta da tutte le cose. Le sue origini più remote nel tempo e nello spazio sono il Big Bang, i collassi stellari. La stessa Via Lattea è una striscia cosmica di polvere

nel corso dello spettacolo, un degrado costante e irreversibile dell'energia della scena-sistema, degrado che si traduce in uno stato di disordine e di indifferenziazione sempre crescente della materia: per cui la fine dello spettacolo giunge attraverso il movente entropico, quando la scena finisce di essere consumata.

Ma più il palcoscenico consuma e libera frammenti di materia, trasudando energia, più si creano i presupposti per una riplasmazione dell'aggregato psico-corporeo, di un rinverginamento, sia pure temporaneo, della figura-attore (e vedremo che una lunga fase della sua ricerca è stata dalla Societas battezzata come quella delle "tecniche di cura del sé") di cui Amleto rappresenta solo una stazione primitiva e che arriverà al compimento definitivo nel corpo svasato, disossato e privo d'organi esposto nella *Tragedia Endogonidia*. La scena diviene allora, davvero, quel crogiolo ancestrale, quel "teatro di sangue" in cui "si rifanno i corpi, per calpestio di ossa, membra e sillabe"⁴²⁹.

C'è poi, opposto all'abietto e al vischioso, al deliquescente e all'insozzamento, un carattere diverso, completamente sterilizzato, un carattere di ferro, letteralmente, che deriva dalla

stellare. La polvere che vediamo vorticare nel raggio di sole che invade la nostra stanza, è parte di noi. Si produce in diversi modi: lo squamarsi della pelle, dei capelli, l'usura di abiti, tessuti, stoffe. È composta di materiali a volte disgustosi, insetti morti e relative deiezioni. Eppure la polvere è l'essenza stessa del mondo; indica il suo continuo farsi e disfarsi, come aveva ben compreso Lucrezio. In un bel libro di Georges Didi-Huberman dedicato al lavoro dell'artista italiano Claudio Parmigiani, *Geni du non-lieu* (Minuit, 2000), è scritto che la polvere rifiuta il nulla; è tenace, aerea, invadente: 'forma indistruttibile della distruzione', come se il tempo, decomponendo ogni cosa 'per via di levare', depositasse su ogni cosa 'per via di porre' il suo pigmento preferito: la polvere", M. Belpoliti, *La polvere estetica della Raffaello Sanzio*, "Alias" supplemento de "il manifesto", 19 gennaio 2002.

⁴²⁹ P. 78.

Il posto del re(gista)

madre e dalla donna, ed è quello che esplora il Masoch di Castellucci, fratello d'Amleto: "Masoch, attraverso il femminile assunto pienamente, gioca la legge e il nome-del-padre virandola dall'interno in forma invisibile"⁴³⁰. Bisogna farsi di ferro, o meglio edificarsi un ambiente di ferro in cui testare la propria sopravvivenza (non già vita). E sarà il freddo del sublime traumatico, altra via in cui virare la domanda che la scena contemporanea ci apre dinanzi.

In ultimo, va evidenziata la componente reattiva del teatro votato all'abietto. Proporre infatti la propria scena come espressione dell'abietto significa porsi in maniera radicale contro un sistema (sociale, artistico...) da cui si rifiuta risolutamente di essere assimilati, preferendo decisamente trovarsi rigettati come residui, al limite escrementizi. E così *The Crying Body*, in cui si svolge una scena di enuresi, costa al suo autore l'ostracizzazione dal Théâtre de la Ville e la mancata produzione, da parte di quella stessa istituzione, dei due spettacoli successivi di Fabre.

⁴³⁰ P. 70.

Postilla: sulla metamorfosi animale ovvero sull'essere povero di mondo

La vieille revendication
révolutionnaire d'une forme qui
n'a jamais correspondu à son
corps, qui partait pour être autre
chose que le corps.

A. Artaud

Quando entro in una macelleria,
mi meraviglio sempre di non
esserci io appeso lì, al posto
dell'animale.

F. Bacon

C'è, nella scena di cui ci stiamo occupando, un'ossessione ricorrente che abbiamo intercettato in apertura come uno dei motivi centrali di quel moto di minorazione cui sembrano dediti gli artisti contemporanei: il divenire-animale. Prima di addentrarci in un tema tanto denso e affascinante, sarà utile indugiare un poco sulle parole di una delle massime studiose del regime metamorfico, specie nell'arte: Rosi Braidotti. Nel suo testo fondamentale, *In metamorfosi*, la Braidotti accomuna sotto una stessa rubrica lo statuto del corpo senza organi, il divenire-animale e il divenire-donna: ovvero l'utopia di Artaud che seguita a fertilizzare l'immaginario registico (e chiaramente non solo questo), e due dei movimenti di minorazione che abbiamo indicato nelle prime pagine di questo capitolo. A partire dalla visione del corpo inorganico di Deleuze, erede in questo dell'autore de *Il teatro e il suo doppio*, la Braidotti identifica un "corpo-senza-organi, un corpo liberato dai codici delle funzioni fallologocentriche dell'identità. Si suppone che l'inorganico corpo-senza-organi crei disgiunzioni creative all'interno del sistema, liberando gli organi dalla loro

classificazione in base a determinate funzioni indispensabili: è il processo del divenire-animale. In qualche modo, ciò richiede una perversione generalizzata di tutte le funzioni corporee, non soltanto di quelle sessuali; è un modo per rimescolare il macrocodice del fallocentrismo e di allentare il suo potere sul corpo. Nell'opera di Deleuze trovo una sorta di allegra anarchia dei sensi, un approccio panerotico del corpo che sboccia nella teoria del divenire-donna e ancor più in quella del divenire-animale⁴³¹.

Divenire-donna e divenire animale, l'abbiamo indicato, segnano due motivi centrali della scena registica contemporanea. Il regime metamorfico, specie quello votato verso l'animalità, si realizza, chiaramente, attraverso strategie diverse a seconda della particolare poetica registica presa in esame, ma è possibile rintracciare alcune linee di tensione comuni. Innanzitutto la pietà.

Non si tratta di un adattamento dell'uomo alla bestia, né di una somiglianza, si tratta piuttosto di una identità di fondo, di una zona di indiscernibilità più profonda di qualsiasi personificazione psicologica: l'uomo che soffre non esprime più la sofferenza attraverso il linguaggio, ma attraverso la constatazione che nulla separa questa sofferenza da quella animale (Bacon diceva che ogni mattatoio è direttamente legato all'immagine della Crocifissione). Si soffre *come una bestia*. Una simile metamorfosi non rappresenta una combinazione di forme, è piuttosto il fatto comune: il fatto comune all'uomo e all'animale. Il corpo diviene allora animale nel suo stillare sangue, nel suo alludere alla carne macellata. Così, sia che si guardi a un cane abbandonato e massacrato (Fabre, *My movements are alone like streetdogs*), sia che si guardi all'uomo

⁴³¹ R. Braidotti, *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 151.

che vive in uno stato di incoscienza bestiale (*Woyzeck* di Ostermeier, ma anche le sue saghe sui tossici e i diseredati), sia che si assuma l'animale come termine mitico di riferimento per la stessa consistenza scenica dell'attore, quella della metamorfosi risulta una questione fondamentale. La scena che stiamo prendendo in esame non chiama all'ammirazione poetica verso il processo metamorfico. Nessun lirismo, nessun ingentilimento, ma l'orrore profondo scatenato da un processo di emancipazione dalla *figura umana* e di disinnescamento della macchina antropologica. La metamorfosi, come sapeva Bataille, è un bisogno violento, lo scatenamento di una follia stridente: "Si può definire l'ossessione della *metamorfosi* come un bisogno violento, che *si confonde d'altronde con ciascuno dei nostri bisogni animali*, e spinge un uomo a disfarsi tutto a un tratto dei gesti e delle attitudini che la natura umana esige: per esempio un uomo tra tanti, in un appartamento, si getta bocconi e mangia il pastone del cane. C'è così, in ogni uomo, un animale rinchiuso in una prigione, come un forzato, e c'è una porta, e se si socchiude la porta, l'animale si avventa fuori come il forzato che trova l'uscita; allora, provvisoriamente, l'uomo casca morto e la bestia si comporta come bestia, senza alcuna preoccupazione di provocare l'ammirazione poetica del morto. È in questo senso che si vede un uomo come una prigione di apparenza burocratica"⁴³².

A livello morfologico, riferendosi cioè alla struttura fisica che il regista impone all'attore per scavare una zona di vicinanza con l'animale, un dato interessante è quello, analizzato già per l'*Amleto* di Castellucci, della mollezza, della deliquescenza: il mollusco-Amleto deve rendere equorei i confini del corpo, assimilarsi al disossamento dell'animale, poiché egli è colui

⁴³² G. Bataille, *Metamorfosi*, in Id., *Documents*, Bari, Dedalo libri, 1974, p. 177.

“che decostruisce lo scheletro rifiutandolo quale impalcatura del preordinamento statuale, organicistico; dell’ordine come sistema”: un’altra declinazione dell’artaudiano corpo senza organi, il quale, si sa, non si contrappone tanto ai singoli organi, quanto a quella organizzazione di organi che è l’organismo (per Castellucci “il sistema”).

Anche in Fabre la questione del corpo “molle”, del corpo “liquido”, è centrale. L’artista spiega così, come una necessità di difendere un corpo-mollusco, l’impiego ossessivo, sulla sua scena, delle corazze, che egli apparenta all’esoscheletro, al carapace dell’insetto, su cui avremo modo di insistere in seguito. Di qui anche l’interesse verso lo studio della chetina, la materia del carapace, uno dei materiali più forti e leggeri al mondo. Se per Castellucci l’uomo-attore è mollusco, per Fabre è insetto protetto dall’esoscheletro, al cui interno il corpo si dà come involucro ulteriore di ciò che ne costituisce l’essenza: *Je suis sang*, come verrà ripetuto ossessivamente in uno dei suoi ultimi spettacoli.

Anche quando innesca un dispositivo ironico, com’è in *Qui exprime ma pensée...*, o in *Parrots and Guinea Pigs*, dove gli attori vengono travestiti da animali giganti, la poetica di Fabre vira all’angoscia, poiché compone un sistema di scatole cinesi in cui la maschera animale contiene la figura umana che a sua volta trattiene e imprigiona un’animalità più intima, che corre sotto la pelle e scorre nel sangue. Wynants, critico attento dell’opera di Fabre, scrive: “Parfois l’homme se dissimule derrière l’animal comme dans *Qui exprime ma pensée...* où Marc Van Overmeir apparaissait dans un costume de lapin géant. Vision étrange, teintée d’un humour qui se transformait rapidement en angoisse. Dans un petit espace, plus étouffant que véritablement intime, le public était mis en présence d’un lapin-pompier géant. Pendant les premières minutes, ce dernier

se contentait de marcher sur place en haletant avant se défaire de ses attributs de pompier, pièce par pièce : la hache, la torche électrique, la veste... À l'issue de ce déshabillage qui laissait apparaître un animal au flanc gauche déchiré, les masques tombaient et le lapin se débarrassait de sa tête, laissant apparaître le visage d'un homme barbu. Dépouillé de ses attributs humains, le lapin se dépouillait de son animalité pour révéler une face humaine. Mais ensuite, sous l'œil figé de cette énorme tête de lapin désormais posée à côté de lui, l'homme détaillait ses sensations physiques les plus élémentaires comme si ce corps ne lui appartenait pas, comme s'il explorait de l'extérieur. Un voyage basculant au cœur de l'être humain basé sur un texte de jeunesse de l'artiste. Jouant plus encore sur la tension entre humanité et animalité, Jan Fabre introduisait après un moment un gros insecte volant dans l'espace rassemblant le public et l'acteur. Une irruption perturbante, quasi angoissante, dans ce moment de tension où le spectateur était pris à la gorge par le récit de l'acteur. Le soir où nous assistions à la représentation, un spectateur se leva brusquement et écrasa violemment l'insecte. Moyen de reprendre le contrôle dans un moment de tension à son paroxysme ou, au contraire, réaction instinctive à une intrusion vécue comme un élément brisant cette tension ? Chez Fabre, le spectacle est toujours ce que le spectateur en fait et nul ne peut prédire comment il réagira, retrouvant ou non sa propre part d'animalité⁴³³. Così il coniglio, entrato in scena parodiando una funzione umana (il pompiere), dopo essersene sbarazzato e aver esibito la sua nuda animalità, scopre sotto la testa una testa umana, che inizia a parlare descrivendo la sensazione di abitare un corpo alieno, come un Gregor Samsa capovolto, un animale cui la figura

⁴³³ J.-M. Wynants, *Entre l'homme et l'animal*, "Alternatives Théâtrales", nn. 85-86, II semestre 2005, p. 74.

umana appare come una prigioniera⁴³⁴. “Dans mes représentations, les animaux sont des humains et les humains des animaux”⁴³⁵, afferma Fabre. Ma l’oscillazione pendolare tra umanità e animalità è tutta orientata verso il secondo polo, com’è anche in Castellucci. È possibile infatti leggere l’intero ciclo della *Tragedia Endogonidia* (anche al di là dell’assunto germinale che la vuole come derivata, diretta emanazione del corpo del capro) come l’esposizione di un bestiario mitico, di un divenire-animale dell’uomo e, insieme, di un divenire-*antropos* dell’animale (*R#07 Roma*). Del resto la passione per la metamorfosi, per la prossimità dell’attore con l’animale, è una linea sagittale di tutto il percorso di Castellucci, che già all’epoca di *Gilgamesh* scriveva: “Ecco...l’animale mi conduce mistagogicamente alla meta suprema: l’animale. Ecco...l’animale, come *verbum sine verbo*, sovrasta in gloria e potenza il poeta”⁴³⁶. E più avanti: “Ecco...l’attore è *Boopis*, ha lo sguardo del bove: divino, circolare, ritardato, superiore all’occhio umano per impotenza, regalità e dolcezza”⁴³⁷. E ancora: “Ecco...l’attore entra in scena, ma non la assume, proprio come fa l’animale che è sempre un essere mitico nella sua ignoranza del linguaggio e della morte”⁴³⁸.

In Castellucci la zona di prossimità e di indiscernibilità non è scavata tra l’uomo e l’animale, ma precisamente tra l’attore e l’animale. Così è per Amleto: “All’attore è chiesto allora un

⁴³⁴ Rispetto alla figura particolare del coniglio, si pensi all’ossessione manifestata da Castellucci in molte opere e in particolare nell’*Oresteia* (coniglio-corifeo) e nell’Episodio di Berlino della *Tragedia Endogonidia*, con la platea abbandonata dagli spettatori e invasa da enormi conigli neri di pezza.

⁴³⁵ J. Fabre, in *Le tumulte du silence, entretien avec Hugo de Greef*, in Id., *Le guerrier...*, cit., p. 133.

⁴³⁶ R. Castellucci, *Gilgamesh*, Cesena, Casa del bello estremo, 1990, p. 5.

⁴³⁷ Ivi, pp. 11-12.

⁴³⁸ Ivi, p. 13.

drammatizzare ultimo della finzione; un vibrare alto in essa, affinché la finzione sia assunta totalmente e ancora di più; che sia elevata a potenza, sia potenza: carnale; che sia velocissima; che raggiunga il suo contrario: l'animale, che non conosce finzione perché non ha linguaggio e non ha morte"⁴³⁹. Se l'animale è, come vorrebbe Heidegger, povero di mondo, questa caratteristica risulta essere una ricchezza incomparabile per l'attore, perché lo rende capace di elidere la finzione scenica e liberare il soma, il puro comunicabile. All'epoca del suo *stare* sul palco, quando cioè Romeo Castellucci era in scena anche come attore, egli scriveva: "Appena salgo sul palco e ho vicino una scimmia, sono terremotato nel sangue e sento suonare le campane. Lei, la scimmia, sento che mi guarda dall'interno e insiste per stare con me, sul palco.

"Riflesso nei suoi piccoli occhi bui vedo il gesto genitivo dell'attante: la sollevazione del bucranio...la Proto Maschera! Il primevo supporto mimetico: l'animale. E l'attore andrà come a rendere un debito sostituendo l'animale sull'altare del sacrificio.

"Ecco che il sigillo della *prima origo* teriomorfa attoriale si scioglie ed è, lì, visibile. L'animale, come portatore d'anima, è l'ipostasi, l'icona dell'attore, ed è sua ombra, suo intralcio, suo sogno, suo desiderio, sua lingua, suo corpo, suo *pathos*, *ethos*, *rüthmos*. Per questo ho cercato i movimenti dell'attore impastati con quelli delle bestie.: passare un unico magma.

"Un animale sul palco è pedagogo. Un animale sul palco è un'autorità che lotta per me contro il classicismo. Un animale sul palco mi indica il percepire il palco come fatto profondo di *deima panikon*, mi dice di tutta la paura necessaria; mi fa udire il dio scalzato dal suo collo; mi mette al mondo e mi insegna i

⁴³⁹ C. Castellucci, R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio...*, cit., p. 186.

primi passi. In forza di ciò io chiedo ad esso di precedere il soma dell'attore; di essere l'araldo liberatore nella sua minaccia di sostituzione; di divorare il poeta e il suo teatro"⁴⁴⁰.

L'ossessione terocefala è condivisa anche da Fabre (si pensi solo agli attori nudi con gigantesche teste animali di *Parrots...*) e, sebbene in maniera ridotta e seguendo lo spunto drammaturgico fornito da *Midsummer night's dream*, da Ostermeier.

L'attore, allora, deve volgersi all'animale, contrariamente dall'assunto umanistico che lo vorrebbe emancipare dalla compromissione materica per innalzarlo alle altezze divine: "La macchina antropologica dell'umanesimo – scrive Agamben - è un dispositivo ironico, che verifica l'assenza per *Homo* di una natura propria, tenendolo sospeso tra una natura celeste e una terrena, fra l'animale e l'umano – è, quindi, il suo essere sempre meno e più di se stesso"⁴⁴¹. L'animale, la natura terrena, è l'essere-meno dell'uomo, la sua minorazione.

L'uomo non è infatti una sostanza data una volta per tutte, una forma stabile: specie nell'arte esso è una forma che non ha ancora conosciuto il suo corpo, com'è nel pensiero di Artaud qui riportato in esergo. L'uomo è piuttosto un campo di tensioni dialettiche sempre già tagliato da cesure che separano in esso ogni volta l'animalità "antropofora" e l'umanità che in questa si incarna. Storicamente, l'uomo esiste soltanto in questa tensione: umano egli può essere solo nella misura in cui trascende e trasforma l'animale antropoforo che lo sostiene, solo perché,

⁴⁴⁰ *La discesa di Inanna. Appunti attorno alla rappresentazione di Romeo Castellucci*, in C. Castellucci, R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio: dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Milano, Ubulibri, 1992, pp. 111-112.

⁴⁴¹ G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 35.

Il posto del re(gista)

attraverso l'azione negatrice, è capace di dominare ed, eventualmente, distruggere la sua stessa animalità (Kojève diceva che l'uomo è una malattia mortale dell'animale). Ma in scena l'uomo è capace di *minorarsi*, di accogliere attraverso la pietà l'animale, il suo essere o divenire-animale.

In *Woyzeck*, invece, Ostermeier propone il cammino opposto: il tentativo tragico, votato al disastro, di un animale troppo umano che tenta il divenire-uomo. Woyzeck è un esempio di nuda vita, sotto-razionale e perciò animale, un escluso dalla specie umana e non un polo di trazione verso cui dirigere lo sforzo del divenire. Le forme di bestialità, in Ostermeier, sono tragiche e pietose, poiché caricate dalla tensione irrealizzabile, dal *ça manque*, dall'impossibilità di attingere a una forma piena di umanità. Sono spoglie umane minate dall'animalità che non può liberarle, che non erompe come una benedizione dalla prigione del corpo. Il regista tedesco pare ammettere che la bestialità sia divenuta una componente determinante dell'uomo, ma la sua bestialità non è crudele, solo piena di pietà per la carne macellata: per gli psicotici, i drogati, gli alcolisti, i suicidi, maschere della sua giostra teatrale che paiono legate al mattatoio e alla croce. Dalla sua scena emanano così sensazioni estreme di isolamento, di inconsistenza prossima al nulla, di orrore verso il supplizio dell'animale-uomo che egli ci fa balenare davanti, insieme alla certezza che la cosa ci riguardi da vicino, che, come diceva Bacon, ognuno di noi è carne macellata e gettata via, e che lo spettatore è già nello spettacolo, assieme agli altri ammassi di carne ambulante. Ostermeier ci costringe a guardare nel cuore di questa mattanza animale-umana, a divenirne, in parte, responsabili: "Quale uomo, - scrive Deleuze - rivoluzionario in arte, in politica, in religione o in qualsiasi altro campo, non è arrivato al punto estremo di sentirsi null'altro che una bestia, divenendo così responsabile,

non dei vitelli che muoiono, ma *davanti* ai vitelli che muoiono?”⁴⁴². E ancora viene alla mente Fabre, quella sua ossessione per i tavolacci da macellaio e per le lame che minacciano i corpi nudi, indifesi, dei suoi attori-animati.

In questa dimensione della metamorfosi, del divenire-minore così come l’abbiamo analizzato già nelle premesse del nostro studio, un posto particolare spetta agli insetti, solo superficialmente apparentabili alle altre forme di “animalizzazione” della scena, poiché, come sostiene Shaviro, a differenza degli animali, che sono almeno virtualmente “addomesticabili” dal nostro immaginario, “la vita degli insetti è una presenza aliena che non possiamo assimilare e neppure rimuovere”⁴⁴³.

La metamorfosi verso l’insetto è determinante specie in Fabre, in cui appare all’opera un dispositivo, scrive Hrvatin, “kafkiano: si tratta del corpo umano e del corpo dell’insetto. In Fabre i due corpi s’incontrano nella forma dell’armatura: l’armatura non protegge soltanto il corpo dal mondo esteriore, ma lo adatta anche ad esso. L’armatura ha un effetto retroattivo sul corpo, poiché chiude il corpo in una forma dura, ponendogli dei limiti insuperabili. Il corpo non soltanto si muove come dettato dall’armatura, ma nello stesso modo si riposa”⁴⁴⁴.

Più ancora che nei confronti dell’animale, la reazione di fronte all’insetto innesta, afferma la Braidotti, le stesse spasmodiche reazioni provocate dal mostruoso, dal sacro e dall’alieno⁴⁴⁵. È

⁴⁴² G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit., p. 58.

⁴⁴³ S. Shaviro, *Two lessons from Burroughs*, in J. Halberstam e I. Livingston (a cura di), *Posthuman Bodies*, Bloomington IN, Indiana University Press, 1995, p. 47.

⁴⁴⁴ E. Hrvatin, *Ripetizione...*, cit., p. 167.

⁴⁴⁵ Roger Callois, del resto, ha dimostrato come esseri umani e insetti siano apparentabili per il tramite del mito, e che strategie proprie dell’insetto

Il posto del re(gista)

una reazione di attrazione e al tempo stesso di repulsione, di disgusto e di desiderio⁴⁴⁶. È la stessa reazione, si noti, mobilitata di fronte all'abietto, di cui non a caso l'insetto è, risaputamente, una delle figurazioni più classiche.

Rosi Braidotti ha speso pagine importanti nella dimostrazione del nesso che, in arte, lega le donne agli insetti: il divenire-insetto/donna/impercettibile...figurazione dell'abietto. L'abietto, infatti, è legato all'immagine dell'insetto ma anche, come abbiamo visto, a quella della madre e della materia nel suo versante vischioso e deliquescente, e la studiosa non ha mancato di sottolineare il vettore sotterraneo che penetra, unendole, queste diverse occorrenze: "L'insetto come forma vitale è un ibrido in quanto si trova nell'intersezione tra diverse specie: è una sorta di 'fauna alata'; inoltre è microscopico. E per finire l'insetto occupa una posizione intermedia tra immaginario e scientifico: l'elenco include un intero bestiario di

confluiscono, nel caso dell'uomo, nelle "rappresentazioni" spettacolari del soggetto psicastenico: "Comparando i modelli più compiuti delle due evoluzioni divergenti del regno animale, evoluzioni che portano rispettivamente all'uomo e agli insetti, non dovrà sembrare temerario ricercare corrispondenze tra gli uni e gli altri, e più specialmente *tra il comportamento degli uni e la mitologia degli altri*, se è vero, come vuole Bergson, che la rappresentazione mitica (*immagine quasi allucinatoria*) sarebbe destinata a provocare, in assenza dell'istinto, il comportamento che l'assenza di quest'ultimo avrebbe scatenato", R. Callois, *Il mito e l'uomo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 15. Anche Rosi Braidotti s'è soffermata sul fronte psichico della pulsione verso il divenire-insetto: "Con la loro capacità mimetica e di camuffamento, gli insetti rappresentano il fenomeno psicanalitico della psicastenia, vale a dire della disintegrazione dei vincoli di coscienza e dell'abbandono dei suoi legami con il corpo al punto che diventa difficile mantenere la distinzione tra interno e esterno", R. Braidotti, *In metamorfosi...*, cit., p. 191. Ma su questo punto, in particolare, avremo modo di tornare.

⁴⁴⁶ Cfr. R. Braidotti, *In metamorfosi...*, cit., p. 180.

Il posto del re(gista)

esseri abietti comparabili all'insetto perché, al pari di lui, sono in grado di scavalcare e sfocare i confini umani.

Come Kristeva osserva commentando l'opera di Mary Douglas sull'abietto, si tratta di una figura della mescolanza e degli stadi intermedi. Numerosi esseri, animali o stati abietti sono anche sacri, perché segnano confini essenziali. [...]. La madre, in quanto datrice di vita, è figura abietta: indicatore simbolico che segnala la strada assoluta del giorno e dunque anche la via polverosa della morte⁴⁴⁷.

Viene così a stabilirsi una sorta di intima solidarietà tra la visione di Castellucci e quella di Fabre, unite nel loro sforzo di minorazione e nelle strategie usate per fare in modo che la scena possa accogliere l'abiezione, che è poi, come vedremo, una delle strategie privilegiate per far scatenare la vibrazione del perturbante.

⁴⁴⁷ R. Braidotti, *In metamorfosi...*, cit., p. 195.

3.3 STRANIAMENTO OVVERO DEL PERTURBANTE NELL'ARTE TEATRALE

Osceno. È questa la parola, una parola dall'etimologia discussa, alla quale Elizabeth si aggrappa come a un talismano. Ha deciso di credere che *osceno* significhi *fuori dalla scena*. Per salvare la nostra umanità, alcune cose che potremmo voler vedere (*che potremmo voler vedere perché siamo umani!*) devono rimanere fuori dalla scena.

J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*

A fare di Roland Barthes un sopravvissuto era stata, l'abbiamo accennato, la morte della madre. È da questo lutto che Barthes prende le mosse per la sua analisi sulla fotografia, che egli lega intimamente all'evento perturbante per antonomasia: l'annuncio di morte. "Dandomi il passato assoluta della posa (aoristo) – egli scrive –, la fotografia mi dice la morte al futuro. Ciò che mi punge, è la scoperta di questa equivalenza. Davanti alla foto di mia madre bambina, mi dico: sta per morire: come lo psicotico di Winnicott, io fremo *per una catastrofe che è già accaduta*. Che il soggetto ritratto sia o non sia già morto, ogni fotografia è appunto tale catastrofe"⁴⁴⁸. La capacità della fotografia di "pungere" colui che la guarda con questo annuncio di morte ("tutti questi giovani fotografi che si agitano nel mondo, consacrati alla cattura dell'attualità, non sanno di essere degli agenti della morte"⁴⁴⁹) Barthes la chiama *punctum*: cioè, appunto, puntura, ferita.

Il *punctum* è ciò che, nell'arte, resiste all'attività del Simbolico,

⁴⁴⁸ R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980, p. 96.

⁴⁴⁹ Ivi, pp. 92-93.

o del codice, restando piuttosto al livello del “niente da dire”⁴⁵⁰. Avendo spiegato che “ciò che io posso definire non può realmente pungermi”, e avendo mostrato secondo quali strategie l’arte venga addomesticata facendola “parlare” – ricoperta dai sistemi simbolici della sociologia, della storia, della padronanza tecnica, dell’estetica -, Barthes affida nondimeno il suo argomento alla selvatichezza del *punctum* e della sua posizione al di qua della parola. Così la “puntura” registra la natura traumatica dell’incontro con un oggetto (nel nostro caso scenico) non simbolizzabile, un oggetto che ci interpella con l’annuncio della nostra stessa morte sulla quale “non c’è niente da dire”.

Il *punctum*, dunque, ha a che fare con il *perturbante*, e Barthes allude a questa prossimità nelle ultime pagine del suo lavoro. Ma il perturbante, così come viene analizzato da Freud, deriva il suo statuto da un prefisso che in tedesco, anteposto al termine che designa il “familiare”, carica quest’ultimo d’angoscia. *Heimlich-unheimlich*. Basta uno slittamento, anche leggero, nell’ordine del familiare, per scatenare l’*unheimlich*. E siamo qui al terzo termine che vogliamo introdurre all’interno di questa ipotetica famiglia. Lo straniamento, che abbiamo analizzato all’interno delle pratiche moderniste, è infatti uno slittamento nella visione familiare che possediamo di un soggetto, una traslazione anche minima che però lo rinnova integralmente al nostro sguardo. Quello che qui ci interessa dimostrare è che la pratica dello straniamento subisce, nella contemporaneità, un’oscillazione volta a provocare non un’epifania (com’è nelle teorizzazioni di Brecht, nella sua volontà di “alzare” il velo della realtà e mostrarne la vera natura), ma una ferita, un *punctum*, un effetto perturbante. Nell’analisi di Freud, il perturbante si scatena a causa di una

⁴⁵⁰ Ivi, p. 94.

Il posto del re(gista)

serie piuttosto complessa di motivi, e cambia a seconda del fatto che esso abbia luogo nella realtà o stili dall'arte. Ma esiste un motivo in cui l'arte e la vita si trovano poste sullo stesso piano, ed è il ritorno del rimosso. Se cioè nell'esperienza reale, come nell'arte, emerge la sagoma di quanto abbiamo rimosso, lì ha luogo il perturbante, lì si iscrive il *punctum*.

Tentiamo dunque di analizzare le diverse strategie operative che aprono la scena all'*Unheimlich*, a partire da un argomento già in parte trattato a proposito dell'*Amleto* di Castellucci: il tema dell'abietto, dell'informe, che, come dimostrano queste righe di S. Agostino, rappresenta una materia inquietante per antonomasia, un rimosso centrale e atavico della cultura occidentale: "La mia fantasia si creava forme sozze, orribili, in confusione completa, ma forme, ad ogni modo, sicché chiamavo informe non quello che era privo di forma, ma quello che ne aveva una tale da ripugnare, se si fosse manifestata nel suo aspetto strano e assurdo, al mio sentimento e da conturbare la mia debolezza di uomo. Infatti ciò che io immaginavo era informe non per la mancanza di qualsiasi forma, ma solo in confronto con le cose rivestite di una forma più bella: un solido ragionamento avrebbe dovuto farmi capace che, se proprio volevo immaginare l'informe, bisognava togliere via completamente anche le reliquie di qualsiasi forma; ma non ci riuscivo, giacché più sbrigativamente concludevo alla non-esistenza di ciò che è assolutamente privo di forma, anziché immaginare un qualche cosa che stesse tra la forma e il niente, non formato e non niente, un senza-forma quasi niente. Rinunziai allora a interrogare in proposito il mio spirito pieno di immagini di corpi aventi forma, che andavano mutando o variando a capriccio; e posi mente ai corpi stessi, studiai più addentro quel loro mutarsi per cui cessano di essere quello che erano e incominciano ad essere quello che non erano, ed ebbi il

sospetto che il passaggio da forma a forma avvenisse per qualche cosa di informe, e non per il nulla assoluto”⁴⁵¹.

La prospettiva che l’informe nell’arte scenica propone non è dunque aliena alla tradizione, ma la attraversa come il suo scarto: S. Agostino contemplava infatti questa opzione per poi condannarla a vantaggio delle “cose rivestite di una forma più bella” (la “redingote matematica” di cui parlerà Bataille, come vedremo), destinate a imporsi come modello normativo nella tradizione con cui ci viene consegnata l’immagine dell’uomo. Contemporaneamente definiva anche tutta una rete di connotazioni dell’informe, associate appunto al basso (“sozze, orribili, ripugnanti”), all’immaginario e al desiderio, e in particolare al corpo umano, che da modello o specchio di ordine antropomorfo si trasformava in una “cosa” metamorfica, in un “passaggio da forma a forma”.

L’informe è lo straniamento (perturbante) della materia, ciò che la sottopone al trattamento che in essa introduce il *punctum*: “che evoca l’inquietante che si manifesta al cuore del familiare, l’intrusione di un elemento di terrore nell’intimità dell’io, il rovesciamento dell’‘in sé’ nel ‘fuori di sé’. È propriamente l’*immondo*, ciò che, nel mondo, non è di questo mondo, e che ne infrange la sicurezza”⁴⁵². L’immondo è ciò che non è appropriato al mondo. “È l’improprietà, nel nostro mondo pulito e civilizzato, dello sporco, del disgustoso, del ripugnante. È ciò che non può lasciarsi definire con un nome ‘proprio’”⁴⁵³.

L’immondo - ciò che non è adeguato al mondo – sta al mondo, letteralmente, come l’o-sceno – ciò che deve rimanere fuori dalla scena – sta alla scena. L’osceno crea il perturbante

⁴⁵¹ S. Agostino, *Le Confessioni*, XII, vi, 6, edizione a cura di C. Vitali, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 599-601.

⁴⁵² J. Clair, *De Immundo*, cit., p. 47.

⁴⁵³ Ibidem.

Il posto del re(gista)

dell'arte scenica e si manifesta in diversi gradienti e sotto forme mutevoli⁴⁵⁴.

⁴⁵⁴ È interessante guardare a come Emil Hrvatin, nell'analizzare il lavoro di Fabre, abbia a un certo punto definito lo statuto del termine o-sceno e le sue rilevanze sceniche, scrivendo: "Con l'osceno si porta sulla scena tutto quello che era ben lontano da essa o che si trovava comunque dietro; è per questo che scriviamo questa parola con un trattino, 'o-sceno'. Però la genealogia dell'o-sceno nel teatro non è univoca. Infatti, sono le stigmatizzazioni multiple del teatro come luogo di azioni oscene che ci fanno pensare a questo. Esaminiamo l'etimologia della parola. All'origine, la parola latina *obscaenus* significava 'di malaugurio', e il verbo *obscaevare*, che da Plauto significa 'dare un brutto presagio', è composto da *ob* ('con' o 'di') e da *scaevus* ('sinistra'). Essere a sinistra, dal lato sinistro, significava un brutto presagio. Quello che veniva dalla parte sinistra era nella tradizione occidentale identificato come malasorte, male, impuro. Nell'evoluzione delle culture occidentali, la purificazione di tutto ciò che era sinistra assumeva una parte molto importante (per esempio si usavano dei metodi draconiani per insegnare ad un mancino come mangiare e scrivere con la mano destra). Se continuiamo ad esaminare l'etimologia di questa parola, arriviamo all'uso – d'altronde giusto – di essa con un trattino ('o-sceno'), che potrebbe significare 'ciò che viene dalla scena' (*ob* e *scaenus*). Jean-Toussaint Desanti, pur non tenendone conto osserva che in latino la parola *obscaenus* non può essere decomposta. Eppure il legame tra il teatro e l'impuro, tra la scena e l'o-sceno (nel senso di 'impuro', significato che la parola ha preso più tardi), era alla base delle innumerevoli disapprovazioni moraliste del teatro, e non solo nella tradizione cattolica. Pierre-Joseph Proudhon ha persino scritto: 'La letteratura, il teatro, malgrado i suoi ridicoli sermoni in tre o cinque atti, divulgano la crapula e l'oscenità' (citato secondo la *Grande Encyclopedie Larousse del XIXe Siècle*). Però non bisogna dimenticare che il teatro medesimo si batte contro queste due oscenità (contro i 'malauguri' e contro l'impuro) in quanto pericolose per se stesso. In generale, i 'malauguri' arrivano sulla scena tramite intermediari (nel dramma antico ad esempio è il messaggero), mentre ci sono grossi problemi per rappresentare l'impuro (violenza, sesso...): l'autocensura funziona senza interruzione, ed è lei che mette l'o-sceno al di fuori della scena (nello spazio dell'assenza). E. Hrvatin, *Ripetizione, follia, disciplina: l'opera teatrale di Jan Fabre*, Torino, Infinito, 2001, pp. 104-105.

a. Fabre e *les mariées mises à nu*

In Fabre, ad esempio, l'oscenità dell'informe ha luogo secondo un triplice movimento: abbassamento perturbante dei corpi, abbassamento scatologico della materia, e introduzione di un elemento di pericolo (Lehmann parla di "veleno") all'interno dell'opera.

Riguardo al primo motivo, ad esempio ne *L'Ange de la mort*, il corpo segnato dal tempo ma ancora bellissimo e stillante forza di William Forsythe è inserito nel museo anatomico di Montpellier, accanto a teche con elementi anatomici in formalina. Sono parti di corpi, organi esposti come in macelleria, elementi mostruosi, informi, che contrastano con l'"organizzazione" molecolare del movimento del danzatore. Sono "oggetti parziali", o meglio figure parziali, come quelle care ai surrealisti e impegnate nelle varie dissezioni moderniste del corpo (come le opere proposte da Rodin, Maillol, Brancusi, Giacometti...) e vengono a manifestare, con l'alito perturbante che impongono alla scena, una dichiarazione contro l'atteggiamento narrativo o contro l'inevitabile compiutezza (e il realismo) del corpo intero, in questo modo "abbassando" le operazioni fisiche di Forsythe, costituendone in qualche modo il doppio informe e perturbante.

L'informe, inoltre, testimonia di una stato albare in cui la forza e la forma non sono ancora disgiunte, in cui la forza fa imputridire, collassare la bella forma, com'è nel monologo di Els Deceukelier, *Étant donnés*, col corpo che via via si "sfoglia" come nelle anatomie perturbanti degli scorticati. L'obiettivo polemico di Fabre è la categoria di forma, che egli intende destituire di ogni fondamento ontologico: la forma non è nei corpi, ma è solo la veste artificiale che noi attribuiamo alla

realtà⁴⁵⁵. Si veda ad esempio il caso delle *Sezioni danzate* o del *Potere della follia teatrale*, dove la compostezza della figura umana e l'efficacia del gesto vengono liquidati attraverso il forsennamento dell'azione, che porta i corpi allo sfinimento,

⁴⁵⁵ Sia qui detto *en passant* che la categoria dell'informe, non particolarmente frequentata all'interno degli studi teatrali, non è però ad essi estranea. Si pensi solo alla riflessione di Artaud su una "Parola di prima delle parole", di cui Artioli ha scritto molto giustamente: "Per Artaud, la Parola di prima delle parole è lo stato intensivo in cui l'energia, non ancora rappresa in forme, pulsa nel suo battito primo. Per la sua fluidità, non sottoposta ad articolazione e misura, questo stato è al di là dei codici della rappresentazione. In questo senso il teatro, dove si ripristina questa condizione d'antieriorità, è anche il luogo battesimale in cui si rifanno i mondi, in cui l'inerte e il corrosivo riprecipitano nel grande crogiuolo cosmico per farsi rinverginare", U. Artioli, *Al di là della lingua degli angeli*, in C. Bene, *Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, p. 23. Artioli, a questo proposito, aveva citato anche il Wittgenstein del *Tractatus*, precisamente per dare la misura di come l'informe, il non-ancora-formato, diventi nel corso del Novecento il luogo cieco che non si piega alla formalizzazione, che resiste al senso, per ciò divenendo la metafora della stessa *possibilità*: "L'essenziale è ciò che, eccedendo la forma, non appartiene all'orizzonte della dicibilità; il margine di silenzio che, contornando l'espressione, ne addita la miseria radicale" L. Wittgenstein, cit. ivi, p. 28.

Va anche ricordato lo sforzo di Maurizio Grande che, nel delineare una cartografia possibile del magmatico regno del post-moderno teatrale, giunge a indicare, in una categoria assai prossima a quella che qui si è rubricata come informe, uno dei motivi centrali della nuova scena: "L'estetica post-moderna conserverebbe, nonostante tutto, nonostante questo restauro dell'ineffabile, la sua carica 'eversiva', anarchica, critica, dissociativa nei confronti della forma quale che sia: *l'abborrita forma*, dove il reale risulterebbe imprigionato e il linguaggio sarebbe complice, per dire così, della *conservazione del mondo*, accordato con la linea del tempo, dei valori, della storia", M. Grande, *La Riscossa...*, cit., p. 111. Abbiamo già chiarito come, in questa sede, si siano prese decisamente le distanze dall'idea stessa di post-modernità, ma la riflessione di Grande risulta comunque assai precisa, al di là della categoria convocata (e che del resto era lecito chiamare in causa all'altezza cronologica in cui scrive lo studioso) anche per gli sviluppi che, dall'osservatorio contemporaneo, ci è dato registrare.

alla manifestazione della fallibilità e della decostruzione. Nel caso delle *Sezioni danzate*, in particolare, la bellezza e l'armonia dei corpi e dei movimenti collassano di fronte allo svelamento di ogni tremito dei muscoli delle danzatrici che viene a "disturbare" la simmetria e l'ordine. "Il sublime – scrive Hrvatin - si rivela come represso e, col piacere che si prova nell'armonia delle immagini, nasce un sentimento di malessere. Siamo messi a confronto con la rappresentazione della famosa massima di Walter Benjamin, secondo la quale non c'è nessun documento di cultura senza documento di barbarie"⁴⁵⁶. L'irritazione di Fabre è principalmente rivolta a un orizzonte estetico tradizionale, - in questo caso del balletto – tutto incentrato su norme tese a preservare e tramandare non soltanto un sistema rigido di forme, ma una versione idealizzata della forma stessa, ossia la "bella"/buona forma. La riflessione si appunta allora nel ripensare questo modo di concepire l'arte, partendo dal presupposto che, come sostiene Bataille teorico dell'informe, "toute forme précise est un assassinat des autres versions"⁴⁵⁷: esiste cioè un processo di generazione delle forme, in ragione del quale tutta una miriade di altre possibilità vengono scartate, eliminate come rifiuti inessenziali perché si possa giungere alla compiutezza finale. Le altre forme "assassinate" riemergono però, in Fabre, dalla loro stessa morte come delle specie di fantasmi della bella forma, ne costituiscono in un certo modo il residuo immaginario o perturbante. Anche Lehmann pare essere, nella sua analisi di Fabre, di quest'avviso: "ogni formalizzazione di un oggetto, anche se estetica, implica un'azione 'aggressiva' di riduzione, di costrizione della forma, un incatenamento autoritario dell'oggetto. e questo non comincia con la tortura che si subisce

⁴⁵⁶ E. Hrvatin, *Ripetizione...*, cit., p. 85.

⁴⁵⁷ C. Einstein, *L'enfance néolithique*, "Documents", 1930, n. 8, p. 479.

alla scuola di balletto, o con il rischio fisico che corre l'attore, o con la morte di animali in scena. Il processo di una formalizzazione geometrica estrema così evidente nel lavoro di Fabre non è altro che questo. Eppure, paradossalmente, il suo teatro risveglia attraverso la serialità, attraverso la simmetria e la ripetizione, un senso di consapevolezza per le minime differenze, in particolare per le differenze di forza e forma del movimento. Lo sforzo per raggiungere la perfezione trasforma in esperienza le ragioni della sua irraggiungibilità, in particolare l'originalità, l'idiosincrasia, la debolezza del corpo umano. quando la spossatezza fisica degli attori nel *Potere della follia teatrale* distrugge la simmetria dal suo interno, e il materiale formato emerge ancora dalla sua forma, avviene un cambiamento da qualità a quantità⁴⁵⁸

All'interno di questo progetto, l'informe assume dunque il valore di uno strumento conoscitivo, epistemologico: non nega la forma, non la trascende e non è nemmeno la materia intesa semplicemente come antitesi della forma. Esso serve innanzitutto a "declassare", ossia a spingere la "bella forma" chiusa, accademica, verso il basso, rivelando tutte quelle *altre* forme che la sua creazione ha messo a morte, e che sopravvivono come sue potenzialità o minacce fantasmatiche, immaginarie. In un mondo come quello occidentale, retto dal dominio "cosmetico" delle immagini, dalla tesaurizzazione della forma ben costruita, l'area della scena, dove irrompe un'energia sanguinosa e inutile, dove lo spasmo più rovente non ha altro scopo che la sua manifestazione, è lo spazio della *dépense*, ancora una volta batailleiana, ma che Artioli non aveva mancato di identificare nella visione d'Artaud.

⁴⁵⁸ H.-Th. Lehmann, *Quando la collera si coagula in forma... Sull'"estetica del veleno" di Jan Fabre*, "Biblioteca teatrale", nn. 74-76, aprile-dicembre 2005, pp. 105-106.

Per quanto riguarda lo straniamento della materia, basterebbe alludere a quel cibo masticato, schiacciato, che affolla la scena di Fabre, alle bulimie delle sue attrici, alla materia stipata nelle loro bocche prima di farle parlare, fino alle soglie più o-scene e perturbanti raggiunte nell'interazione con gli insetti (ambasciatori per antonomasia dell'informe). La logica performativa, operativa della scatologia, dall'oggetto, giunge a condurre l'assalto contro l'idea stessa del corpo pulito, che ora viene presentato attraverso ciò che contiene (viscere, organi), e ciò che espelle. Ma sostiamo brevemente sulla definizione "classica" dell'informe, quella proposta da Bataille: "Ciò che designa [l'informe] non ha diritti suoi in nessun senso e si fa schiacciare dappertutto come un ragno o un verme di terra. Bisognerebbe effettivamente, perché gli uomini accademici fossero contenti, che l'universo prendesse forma. la filosofia intera non ha altro scopo; si tratta di dare una redingote a ciò che è, una redingote matematica. Per contro, affermare che l'universo non rassomiglia a niente e non è che *informe* equivale a dire che l'universo è qualcosa come un ragno o uno sputo"⁴⁵⁹. E il ragno e lo sputo sono due delle ossessioni di Fabre, come appare chiaramente in *Elle était et elle est, même* (ispirato al capolavoro di Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), dove Els Deceukelier, in abito da sposa, parla di desiderio e di erotismo, mentre tarantole enormi si muovono impercettibilmente ai lati del palco. Ed ecco il pericolo o il veleno di cui si diceva, al quale proposito Lehmann scrive: "Si presenta un'immagine di bellezza, desiderio e passione, ma con l'aggiunta di un elemento di disturbo, per così dire, una pennellata di color verde acceso, velenoso, che rovina il mio divertimento, allo stesso tempo stimolandolo a raggiungere un diverso livello di riflessione. Quasi a ragione, si

⁴⁵⁹ G. Bataille, *Informe*, in Id., *Documents*, cit., p. 165.

è detto che una vena barocca scorre attraverso il lavoro di Fabre e, infatti, il palcoscenico di Fabre assomiglia, a questo punto, a quelle nature morte barocche in cui si vedono frutti rigogliosi e vivi addentati da ogni sorta di bestie disgustose⁴⁶⁰.

La minaccia che l'insetto reca con sé a teatro, inoltre, non è circoscritta al territorio del palco, che a sua volta però è un confine labile, insidioso, per quel suo non poter arginare l'irrompere dell'animale al di fuori della scena. L'insetto sfugge completamente alle logiche della finzione, può invadere il nostro spazio. Ma Fabre amplifica questo stato di malessere nello spettatore inserendo altri elementi perturbanti, com'è quello di liberare grossi coleotteri direttamente contro la platea (è il caso di *Qui exprime ma pensée*). Il nostro essere vittime del *punctum*, allora, viene letteralizzato in modo ironico: possiamo essere punti, materialmente, dai suoi insetti, come del resto, lo vedremo, siamo punti dalle sue spose, macchine celibi e automatiche del desiderio impersonale.

b. Ostermeier e il rimosso del testo

Nel caso di Ostermeier, invece, ci troviamo di fronte all'elemento perturbante a partire dal lavoro sul testo, che il regista tedesco rivendica come una delle componenti essenziali, al pari degli altri codici che concorrono alla realizzazione dell'opera scenica, del suo teatro. Non sembri qui peregrino riferirsi a un artista che assume su di sé lo *scandalo* d'un teatro che fa riferimento alla drammaturgia poiché, oggi, crediamo si possa guardare all'Autore senza l'imbarazzo di un tempo. Il vero teatro post-drammatico, a nostro avviso, s'è già consumato, e le sue caratteristiche permangono in un universo scenico necessariamente e felicemente plurale. E qui è utile aprire brevemente una parentesi che possa chiarire i termini del

⁴⁶⁰ H.-Th. Lehmann, *Quando la collera...*, cit., p. 108.

nostro discorso: l'opposizione tra i fautori e i detrattori dell'ambito drammatico è profondamente connaturata, come abbiamo tentato di chiarire nella prima parte del nostro lavoro, allo specifico stesso dell'attività registica. Accanto a un Craig, fiero avversario d'ogni testualità, va collocato, nell'ermeneutica delle autorialità registiche, Stanislavskij, che del testo fu interprete raffinato. Si tratta, chiaramente, di indirizzi opposti che rispondono alle vocazioni dei singoli registi, e riteniamo sia un errore analizzare le diverse poetiche sceniche in ragione della presenza o meno della componente testuale, quasi che questa rappresenti un indice del gradiente di modernità imputabile alla scena. Non esiste una via progressiva grazie alla quale, sbarazzandosi dell'autore drammatico, il teatro possa volgersi verso magnifiche sorti e progressive. Castellucci ha ragione a dichiarare che "non siamo più in grado di riconoscere una scrittura che parli a una comunità formata e in cui tutti ritrovano una conferma, sia pur critica, sullo stato delle cose"⁴⁶¹, ma del resto, alla domanda se il teatro contemporaneo debba andare oltre il testo e il linguaggio letterario, risponde: "No, non sempre, non necessariamente. Credo che in quest'epoca si possa fare teatro veramente in tutti i modi possibili, anche con la semplice lettura di un testo dall'inizio alla fine. Non credo che sia un problema formale. Credo che in questa epoca possiamo dire finalmente che ci si è affrancati, anzi liberati dal peso di uno stile, dal peso di una forma. si può fare teatro anche attraverso una scrittura, un testo, ma non per

⁴⁶¹ R. Castellucci, *Il sipario si alzerà su un incendio*, "art'O", n. 18, autunno 2005, p. 4.

Il posto del re(gista)

avere scritto un testo si fa teatro, non è automatico, quello che conta è lo spirito, è l'emozione"⁴⁶².

Il problema rientra nell'ambito della responsabilità. La regia che si appoggia sull'autorità del testo non importa che si ponga in un regime di interpretazione e non di creazione (laddove quest'ultima sopravanzerebbe in valore la prima), ma che rimetta all'autore drammatico un quoziente della *responsabilità scenica*. Emanciparsi dal testo significa, in quest'ottica, far cadere interamente sul regista la responsabilità della sua opera. E precisamente qui si situa il lavoro di Ostermeier sui "classici", poiché il regista non soccombe alla vertigine dell'*originale* ma, a partire dalla pratica scenica, apre nel testo uno spazio di smarginamento, di trinceramento del senso che, dal testo stesso, fa sorgere le fluttuazioni d'intensità che lo slabbrano in quanto segno del potere, in quanto paravento dell'autorità della tradizione⁴⁶³. Tentiamo dunque di analizzare

⁴⁶² R. Castellucci, in *L'universale: il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci*, di B. Marranca e V. Valentini, "Biblioteca teatrale" n. 74-76, aprile-dicembre 2005, p. 252.

⁴⁶³ In tal senso, il lavoro di Ostermeier presenta, a livello di istanze progettuali, una certa affinità con quello di Castellucci sui classici, anche se poi i due artisti proseguono per cammini opposti nello sviluppo dell'opera scenica. Afferma infatti il regista cesenate: "Il rapporto con i classici esiste in quanto rapporto con una tensione spirituale che attraverso di essi è possibile ricondurre all'individuo e quindi all'universalità dell'individuo, di modo che attraverso i classici è possibile trovare un'intimità e una sostanziale solitudine. Essa è una scelta di controcampo in quanto i classici impongono un confronto con la tradizione, ma proprio per questo è possibile lavorare scavalcando la tradizione stessa, ma mai in modo letterario. Questi testi non vengono affrontati con la superstizione di chi si affida alla sicurezza del classico, al contrario, vi è un tentativo di metterli a fuoco per poter meglio individuare la struttura che li sorregge e per poi scoprire, puntualmente, che questa struttura appartiene a tutti: alla fragilità e all'intimità di ogni individuo. E il libro, come oggetto, è svanito", R. Castellucci, in *L'universale...*, cit., pp. 243-244. La ricerca del tema che trattiene il motivo dell'universalità, lo scavalcamento

più nel dettaglio il trattamento sul testo operato da Ostermeier, concentrandoci in particolar modo sul suo lavoro sugli oggetti del repertorio drammatico otto-novecentesco, quelli cui deve buona parte della sua fama internazionale. Infatti, a differenza degli spettacoli su testi contemporanei (su cui per altro s'appunta la più parte della produzione di Ostermeier), quelli sui lavori "classici" ci paiono capaci di veicolare mirabilmente il discorso che stiamo conducendo sul carattere perturbante della scena. Questi, infatti, "usano" il repertorio tradizionale al modo in cui, nell'opinione di Artioli, Artaud guardava ai soggetti d'intonazione popolare o comunque noti alle "masse", per insinuare sulla scena il paradigma della crudeltà: "Teatro per le masse, costruito sui grandi miti unificatori, il palcoscenico della crudeltà dovrebbe, nelle intenzioni di Artaud, dissimulare il 'nero' che lo pervade attraverso le cortine del 'noto'. Di qui il ricorso, a livello di repertorio, ferma la necessità di piegarne il linguaggio, alle leggi della concretezza e della fisicizzazione, ai temi storici o sacri, oppure al melodramma romantico, vale a dire a soggetti d'intonazione popolare, ovvero resi universali dalla lunga consuetudine. In ogni caso si tratta di muoversi sullo stesso terreno delle masse, strappando ai generi minori dello spettacolo le loro quiddità specifiche, per riplasmarle in un nuovo codice linguistico in cui il sensibile e il concreto divengano il tragitto per raggiungere lo

della tradizione e la mancata sottomissione "superstiziosa" al testo, sono istanze comuni anche a Ostermeier, il quale però non giunge a far svanire il libro, ma lo usa come farebbe un organismo parassitario: vi si insinua all'interno, se ne nutre, lo scava, e infine lo annienta. Il discorso vale in particolare per le opere consacrate dalla tradizione, mentre nei confronti della drammaturgia contemporanea il regista tedesco dimostra un atteggiamento di radicale fedeltà (motivo forse, questo, per il quale i suoi allestimenti in questo caso risultano assai meno convincenti).

spirituale”⁴⁶⁴. Ma come lavora Ostermeier per riplasmare i codici linguistici ereditati dalla tradizione e condivisi col pubblico?

Nel suo saggio sulla peste, Artaud parla di un caso particolare di malati: quelli che sulla superficie del corpo non recano indizi della putrefazione che avanza all'interno dei loro organi e che a un tratto, senza segni manifesti, cadono morti. È questo, secondo Artaud, il caso più terribile, come di collera coagulata a un punto tale da non riuscire a trovare sbocchi in superficie. Un morbo che scava il corpo da dentro. Così lavora Ostermeier, minando il testo all'interno, per cui l'impressione iniziale che lo spettatore ricava, dopo aver constatato l'incongruenza “filologica” dell'ambiente scenico, è di un generale riconoscimento: viene riconosciuto il corpo integro dell'opera, il suo corpo *sano*. Ma è solo un primo movimento, poiché, via via, il regista fa vacillare la nitida superficie testuale introducendo delle linee di faglia, dei sospetti, dapprima appena accennati e poi ingigantiti, finché il testo perde il suo carattere familiare per mostrare l'alito del perturbante sprigionato dalla scena. Allora Ostermeier scavalca il testo per mostrare, *oltre il testo*, la flagranza dell'interdetto, il rimosso, il sublime traumatico. Il fronte drammaturgico è disinnescato infatti, nel suo lavoro, attraverso lo svelamento che esso rappresenta solo un'affabulazione possibile della proiezione mitica di un conflitto, una risonanza letteraria, che va dunque minata rendendo la scena simultaneamente perturbante su vari punti. L'opera diviene qui ciò che dovrebbe essere in primo luogo: *una forza che investe la sensibilità*. Il lavoro sul testo può diventare così un metodo di prospezione psicologica, in cui spesso si s-vela qualcosa di esorbitante, di sordo alla riprovazione altrui. Sembra infatti che Ostermeier sia per lo più

⁴⁶⁴ U. Artioli, *Teatro e corpo glorioso*, cit., pp. 128-129.

Il posto del re(gista)

interessato alla scotomizzazione di cui il testo sarebbe testimonianza: ovvero il testo non è utilizzato *in sé*, ma in quanto *sintomo* di qualcosa, essenzialmente di un trauma, che esso ha rimosso o dissimulato.

Il ricorso alla violenza che carica la scena del regista è allora, in quest'ottica, di tipo chiasmatico: per dire l'occultamento della violenza celata nel testo la si mostra brutta.

Chiaramente non tutte le opere drammatiche si prestano a un simile trattamento, e qui riposa come un tratto sadiano di Ostermeier, il talento di intercettare i testi che particolarmente posseggono la latenza di questo slittamento perverso, così come il divino marchese fa i suoi libertini capaci di scoprire al primo sguardo le creature della materia di Juliette, che possono *aprirsi* alla crudeltà, che possono far montare e agitare il rimosso.

In un universo scenico profondamente penetrato dalla parola, la violenza di Ostermeier realizza un risultato particolare: quello di un atto muto. Il silenzio degli attori si coagula sul bianco della pagina drammatica, nell'intervallo tra due scene: il senso dato (e atteso) dallo spettatore che conosce il testo si arresta, e infine la scena accoglie la flagranza dell'*alterazione*, la violenza pura. L'opera scenica si mostra così nel suo aspetto pulsatile, animata dal ritmo di una variazione che scompagina la prevedibilità consegnata dall'imperativo testuale. Il testo viene allora traversato da un movimento entropico, simulacrale, destinato a sospendere la prescrittività e a mostrare la pagina drammatica come automatismo della ripetizione infinita, disinnescata grazie al morbo della differenza, alla *peste* del dissomigliante iniettato da Ostermeier nelle consegne della tradizione.

È stato Roland Barthes a sostenere che un possibile mezzo per valutare le opere della modernità sia far risiedere il loro valore nella loro duplicità. "S'intenda con questo che hanno sempre

due bordi. Il bordo sovversivo può sembrare privilegiato perché è quello della violenza; ma non è una violenza che impressiona il piacere; la distruzione non lo interessa; ciò ch'esso vuole è il luogo di una perdita, è la faglia, la frattura, la deflazione, il *fading* che coglie il soggetto nel pieno del godimento. La cultura ritorna quindi come bordo: sotto qualunque forma.

“Soprattutto, evidentemente (caso in cui il bordo sarà più deciso) sotto forma di materialità pura”⁴⁶⁵. Ed è questa materialità pura che si coagula sulla scena a denunciare, per il tramite della violenza, il rimosso della cultura scenica di tradizione. Contrariamente al teatro drammatico fedele ai classici, che fa fremere lo spettatore per una catastrofe che non può non avvenire (e che lui sa si consumerà), Ostermeier instaura una pratica di sospensione, che apre l'opera drammatica a un regime di possibilità.

Così, per *Nora*, si potrebbe dire che siamo di fronte a *Casa di bambola* di Ibsen, *meno quello che questa (tradizionalmente) significa*. Il testo è cioè utilizzato ribaltando il suo valore d'uso (lo sfruttamento della sua “autorità”) e ritorcendoselo contro.

Gli interpreti non funzionano qui tanto in forza del personaggio che sono incaricati di rappresentare, quanto come assi di un sistema di attività e passività carnali. Rappresentativo o no, il teatro del regista tedesco non è comunque più imitazione delle cose, né cosa. È un certo squilibrio introdotto nella resistenza del testo, un varco aperto nella coscienza.

Nora è solo la concrezione della donna come superficie cosmetica di un processo di feticizzazione maschile, e lei passa così attraverso tutte le metamorfosi che lo sguardo-padrone le impone, trasformandola in una serie successiva di feticci: casalinga sensuale, madre premurosa, moglie ineccepibile,

⁴⁶⁵ R. Barthes, *Il piacere del testo*, in Id. *Variazioni sulla scrittura; seguite da Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999, p. 7.

Il posto del re(gista)

eroina mascolinizzata. Ma appunto, Nora *attraversa* queste metamorfosi, non aderisce mai risolutamente al personaggio e alla scena che le si stringe intorno, concatena i suoi gesti secondo la linea di una variazione che le permette di sfuggire al dominio del padrone sadico e la fa nascere fuori dalla sua influenza, fino alla distruzione terminale in cui lei strazia il marito ribaltando la direzionalità vittimale.

Il lavoro sul testo non è altro, qui, che un lavoro sulle fonti, e sapere che Nora ha come fonte essenziale l'opera di Ibsen, ancora non è sapere nulla. Perché il profilo ibseniano è una semplice maschera alla quale se ne aggiungono altre e numerose, le quali si sovrappongono e si sorvegliano reciprocamente senza che questo appaia come lo stampo definitivo dell'essere che abita la scena. Ostermeier mette cioè in movimento una catena di analogie e di immagini apparentate per costruire la *sua* Nora, e tali immagini risultano, alla fine, estranee o eccedenti dal dominio dell'autore drammatico. Le figure sceniche del regista, insomma, non sono che occasioni d'apparizione del rimosso. Ma allora perché appellarsi alle creature della tradizione drammaturgica e non emanciparsene definitivamente? Freud sostiene che la caratteristica peculiare del rimosso è quella di perseverare nel ri-presentarsi. Per questo motivo un ruolo determinante, *testimoniale*, è giocato dalla drammaturgia ascrivibile alla tradizione (gli allestimenti brechtiani, ibseniani, da Wedekind, O'Neill, Buchner), alle *storie d'altri tempi* in cui i protagonisti, rigenerati in un contemporaneo possibile, restano però le stesse vittime che nel passato, finendo presi in una coazione a ripetere che li porta a soffrire quei medesimi patimenti nel presente, testimoni di se stessi attraverso tutto lo spessore mitico del personaggio consegnato alla storia. Nora, Hedda, Woyzeck non sono che formule sceniche di un pathos che non rimane confinato al loro

Il posto del re(gista)

dominio. Nora è solo una ritenzione memorativa che per lo spazio di alcune scene assume il nome riconosciuto dalla tradizione. Così la sua non è una ripetizione dell'atto consegnato dallo stereotipo tradizionale (e a ben vedere non è neanche una ripetizione del medesimo, spettacolo dopo spettacolo), ma la cifra di una *apokatastasis*, l'infinita ricapitolazione di un'esistenza universale. Il fatto che questa *Nora* contenga un inconfondibile indice storico (che sia contemporanea) le conferisce senz'altro una singolarità, ma è grazie allo speciale spessore del classico consegnato all'immaginario collettivo che quest'indice rimanda ora a un altro tempo, più attuale e più urgente di qualsiasi tempo cronologico. Come una forma corporea del tempo sopravvivente, o forse di un ritorno del tempo che è altra cosa del genuflettersi all'autorità della tradizione.

L'intenzione di lavorare secondo un principio di alterazione in cui si perde il senso immediato, tesaurizzato dalla tradizione, non si riduce alla negligenza del testo, ma è altro: accade lo stesso nel sacrificio così come lo descrive Bataille, il sacrificio che altera, che distrugge la vittima, che la uccide, *senza dimenticarla*.

Il testo cioè non risorge grazie all'intervento registico, ma si dà in quanto sintomo privilegiato per diagnosticare il rimosso della cultura scenica tradizionale attraverso le sue opere. Non uno spazio letterario del teatro, ma lo spazio della sua inquietudine, che il testo ha tentato di obliterare distraendo l'opera verso un centro ulteriore. Così, ne *Il lutto si addice ad Elettra*, il regime d'intensità scenica è segnato da una microfisica di supplizi costanti, di gesti morbosi, di sopraffazioni sessuali: la violenza che sulla scena si scatena non è più edificatrice di società (non è violenza sacra) e dunque sobillatrice di miti: è crudeltà che

Il posto del re(gista)

abbandona il riassorbimento catartico del mito coagulato in tragedia.

La scena di Ostermeier diviene il luogo dove migrano i sintomi occultati della tradizione scenica occidentale, grazie allo sfruttamento intensivo del *rifiuto*, ovvero del rimosso, dell'opera drammatica.

Alla fine, allora, Ostermeier non supera il testo, ma lo sacrifica, senza dimenticarlo.

c. Castellucci e la ricerca del *poco più in là*

Secondo una nota parabola rabbinica, nel regno messianico le cose sono come sulla terra, ma appena un po' spostate. Conoscere il grado di questo spostamento, l'oscillazione minima che realizzerebbe il paradiso sulla terra, non ci è dato. Ma è straordinaria l'immagine della promessa, l'idea che la perfezione non sia poi così distante da noi, che non sia inattuabile, ma *solo un poco più in là*⁴⁶⁶. E allora l'arte sarà la

⁴⁶⁶ Giorgio Agamben, in una splendida pagina del suo *La comunità che viene*, racconta e analizza la favola della perfezione, scrivendo: "È nota la parabola sul regno messianico che Benjamin (che l'aveva udita da Scholem) raccontò una sera a Bloch e che questi trascrisse in *Spuren*: 'Un rabbino, un vero cabalista, disse una volta: per instaurare il regno della pace, non è necessario distruggere tutto e dare inizio a un mondo completamente nuovo; basta spostare solo un pochino questa tazza o quest'arboscello o quella pietra, e così tutte le cose. Ma questo pochino è così difficile da realizzare e la sua misura così difficile da trovare che, per quanto riguarda il mondo, gli uomini non ce la fanno ed è necessario che arrivi il messia'. Nella redazione di Benjamin, essa suona: 'Fra i chassidim si racconta una storia sul mondo a venire, che dice: là tutto sarà proprio come è qui. Come è ora la nostra stanza, così sarà nel mondo a venire; dove ora dorme il nostro bambino, là dormirà anche nell'altro mondo. E quello che indossiamo in questo mondo, lo porteremo addosso anche là. Tutto sarà com'è ora, solo un po' diverso'.

"La tesi secondo cui l'Assoluto è identico a questo mondo non è una novità. Nella sua forma estrema essa è stata enunciata dai logici indiani nell'assioma: 'fra il nirvana e il mondo non c'è che una piccola differenza'. Nuovo è,

ricerca di questo spostamento, la capacità di topografare il reale collocando le cose come sarà nel paradiso. Questa immagine, che Castellucci ama evocare, a ben vedere è estremamente prossima al concetto di straniamento come già l'abbiamo definito nella prima parte dello studio, ovvero a quel movimento che realizza una *traslazione* dell'oggetto capace di rinnovarne completamente la visione. Scrive il regista: "Io credo che – una volta compreso che il palcoscenico non è più la casa del *discorso* – una possibilità di potenza del teatro possa essere quella di andare al di sotto dell'immagine, nella sua faccia nascosta. [...]. L'immagine è lì, è sempre stata lì, sempre sotto i nostri occhi [...]. L'immagine reale ama nascondersi nella realtà. L'immagine è sempre a fianco delle cose, appena un po' più in là, fuori fase di quella minimissima misura, tale per cui, per eccesso di evidenza, non riusciamo più a vederla. [...]. Quello che vogliamo vedere non siamo capaci di vederlo perché è esattamente sotto i nostri occhi, come se la realtà rappresentasse una specie di al di là. Non siamo in grado di vedere il reale della realtà. Artaud diceva che l'uomo deve ancora inventare la realtà. Lì c'è già tutto quello di cui abbiamo

invece, il piccolo spostamento che la storia introduce nel mondo messianico. Tuttavia proprio questo piccolo spostamento, questo 'tutto sarà com'è ora, solo un po' diverso', è difficile da spiegare. Poiché certo esso non può riguardare semplicemente delle circostanze reali, nel senso che il naso del beato diventerà appena un po' più corto, o che il bicchiere si sposterà sulla tavola esattamente di mezzo centimetro, o che il cane là fuori cesserà di abbaiare. Il piccolo spostamento non riguarda lo stato delle cose, ma il suo senso e i suoi limiti. Esso non ha luogo nelle cose, ma alla loro periferia, nell'agio fra ogni cosa e se stessa. Ciò significa che, se la perfezione non implica un mutamento reale, essa non può nemmeno essere semplicemente uno stato di cose eterno, un 'così è' immedicabile. Al contrario, la parabola introduce una possibilità là dove tutto è perfetto, un 'altrimenti' dove tutto è finito per sempre, e proprio questo è la sua irriducibile aporia", G: Agamben, *La comunità che viene*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 45-46.

bisogno. Lì c'è già un altro mondo, o come *artaudianamente* diceva S. Paolo: *il regno dei cieli è già in mezzo a noi*; e questa frase, a ben vedere, si dispone sotto una luce materialista.

“Al teatro è chiesto quello che gli appartiene da sempre: affrontare il pericolo di morte della Gorgone dell'immagine. È questa lotta con l'immagine che dà accesso a una immagine. Il pericolo, che invociamo, è che il *suo* sguardo si tuffi nelle nostre viscere, che ci possa tirar fuori dalla tana”⁴⁶⁷.

Il pericolo è quello di *essere punti*, e Castellucci questo invoca: il *punctum*. Che si verifica tanto più intensamente in quello specchio ustorio dello spettacolo che egli ha creato con le *Crescite*, le brevi azioni sceniche, di natura installativa, che concentrano il materiale eruttato dalla *Tragedia Endogonidia*. Le *Crescite* distillano, come in alambicco crudele, le immagini della *Tragedia*, e mettono lo spettatore in un assetto di solitudine assoluta, in quella condizione in cui è possibile che si realizzi la rivelazione, che è poi sempre quella della nostra morte, su cui “non c'è niente da dire”. “In quell'attimo – scrive Castellucci – si è trafitti dallo sguardo trasparente della scena che illumina, solo per un istante, la solitudine dello spettatore. Una solitudine nuovamente anonima e eroica, nuovamente capace di causare un inconcepibile, necessario *incontro con se stessi*”⁴⁶⁸. E questo incontro, a volte, è materiale, ha a che fare con la materia del nostro corpo, come nella *Crescita XII Avignon* o nell'Episodio *Cesena#11* della *Tragedia Endogonidia*, dove siamo investiti da folate violente, nel buio assoluto. Siamo soli di fronte alla catastrofe. O ancora quando flash repentini di luce accecano lo spettatore, incidono la sua retina, operano *fisicamente* sul suo corpo. Nella *Crescita* il

⁴⁶⁷ R. Castellucci, *Il sipario si alzerà su un incendio*, “art'O”, n. 18, autunno 2005, p. 5.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 6.

perturbante appare nello stato più concentrato proprio grazie all'estrema contrazione temporale dello spettacolo. Piersandra Di Matteo scrive: "La *Crescita* è, allora, la *praxis* in cui la *Tragedia Endogonia* espone le Figure nella dis-misura del tempo contratto nell'arco di un quarto d'ora eppure dilatato nel cono bergsoniano della durata che neutralizza le funzioni cognitive. È il luogo di una *ecceità* in cui è lo sguardo a produrre la propria visione, e si confonde in essa. Trascina lo spettatore in una condizione di con-fusione. Minimale e intensissima, la *Crescita* si infiamma in pochi minuti e lascia una traccia profonda. È lo sgomento dei fatti nudi, della violenza senza commento presente con il suo portato d'indistinzione fra azione purificatrice, il *sacrificio*, e azione impura, il *delitto*. È lo sgomento di come siamo; della nostra esposizione, del nostro essere-innanzi e così al-di-dentro di noi. È insieme l'estasi di questa scoperta fulminea. Senza la zavorra del coro-spiegazione, lo spettatore, qualunque e anonimo come le Figure, è scheggiato nelle rifrazioni del suo sguardo, è abbandonato ad un'esperienza percettiva in grado di convocare e richiamare tutti i sensi. Decentrato il corpo megalomane della *Tragedia Endogonia*, gettato fuori dal suo stesso organismo il rizoma della *Crescita*, l'azione si mostra, allora, come dagherrotipo, lastra d'argento di impressioni intime, forse rubate allo spettatore, fantasmagorie dell'ultimo istante, in cui la retina del morto conservando impresse le ultime immagini viste, ritrova lo spettro criminale di colui che lo ha colpito"⁴⁶⁹. Il confronto con la lastra fotografica, assai pertinente nel caso della *Crescita*, ci riporta al discorso di Barthes da cui siamo partiti per esaminare le qualità del perturbante in arte, questa iscrizione angosciante nella coscienza. Ma la *Crescita* non

⁴⁶⁹ P. Di Matteo, *Immagine e tempo. un tracciato intorno alla qualità generativa della Tragedia Endogonia*, "art'O", n. 16, primavera 2005, p. 18.

Il posto del re(gista)

gelidifica l'immagine, al contrario, ne mostra il movimento di sfasatura, il tentativo estremo e abissale di straniamento come ricerca di quel quoziente minimo, quel *poco più in là* in cui collocare le cose perché esse realizzino il sogno del paradiso talmudico. Così nella *Crescita* di Avignone, dopo che le luci si sono spente e raffiche di vento ci hanno investito, la scena che torna ad aprirsi di fronte a noi ha subito una piccola inclinazione, come se fosse un po' storta, solo leggermente...
"È lo spettacolo che guarda lo spettatore? – si chiede Castellucci - O forse è lo sguardo dello spettatore che si *curva* fino a vedere la propria nuca; fino a vedersi, solo e di spalle, nella sala di quel teatro. La persona nuda, sotto lo sguardo di tutti, è proprio lui, lo spettatore. La vergogna, chiamata in causa e essenziale in ogni rappresentazione, è sempre stata la sua"⁴⁷⁰.
Il teatro della peste, il teatro che punge lo spettatore.

⁴⁷⁰ R. Castellucci, *Il sipario si alzerà...*, cit., p. 6.

3.4 ASTRAZIONE

Io sono inafferrabile nell'immanenza
P. Klee

Rispetto alle pratiche astrattive moderniste, analizzate nella prima parte del nostro studio, nel contemporaneo si assiste a una moltiplicazione di motivi i quali, pur essendo apparentabili a talune delle istanze operative all'interno della regia primonovecentesca, ne declinano altrimenti gli esiti formali. Di seguito, una cartografia provvisoria di tali motivi e degli esiti notevoli che hanno prodotto nelle poetiche registiche prese in esame..

a. L'Isolamento

Nella scena contemporanea, come tenteremo di dimostrare, il postulato dell'astrazione pare cedere il passo a forme molteplici di *estrazione* e isolamento dell'attore-figura. Se il richiamo modernista all'astrazione era volto a disinnescare il polo rappresentativo dell'arte teatrale, oggi ci troviamo di fronte a una diversa strategia, che spesso si appoggia sulla presenza di un interprete unico, isolato sulla scena (*Amleto*, *Hey girl*, molte *Crescite* della Societas Raffaello Sanzio, così come la maggior parte delle opere teatrali di Fabre...). Un tale isolamento esorcizza il carattere illustrativo, diegetico, che avviluppa l'attore quando questi non è solo in scena. La scena non possiede qui né modelli da rappresentare, né storie da raccontare. Potremmo dire che l'opera teatrale ha due strategie privilegiate per sfuggire decisamente al rappresentativo: l'astrazione modernista che, come abbiamo visto specie con Craig, giunge a esiliare il corpo vivente a favore della sua transustanziazione inorganica, e l'estrazione e l'isolamento postulati dal teatro contemporaneo (post-beckettiano piuttosto che post-drammatico).

Il posto del re(gista)

La rappresentazione implica infatti il rapporto tra un'immagine e un oggetto che si presume essa voglia illustrare; ma implica anche il rapporto tra un'immagine e altre immagini in un insieme composto, il quale attribuisce precisamente a ciascuna il proprio oggetto. L'isolamento agisce qui per evitare all'attore di divenire personaggio, per evitare che tra due o più attori si insinuino una storia, per rompere quindi con la rappresentazione, per spezzare la narrazione, per impedire l'illustrazione e liberare il soma-attore, il puro comunicabile; per attenersi, infine, al fatto nudo. Così l'attore non imita (il personaggio) né vive (nel personaggio): egli, semplicemente, è. L'attore cioè non rappresenta, ma si pone come apparizione di un essere sul vuoto dello sfondo.

Questa emergenza all'essere, priva però di alcuna volontà di potenza, è il carattere originario che la riflessione della scena contemporanea recupera⁴⁷¹. Ma tale emergenza si situa da

⁴⁷¹ Lehmann ha analizzato la questione dell'isolamento scenico dell'interprete in rapporto alla messa in crisi della presenza e della relazione teatrale (che lega l'attore allo spettatore). Secondo lo studioso tedesco, è possibile definire, nello studio del testo spettacolare, un asse di comunicazione intra-scenica e un altro, a questo ortogonale, che rappresenta la comunicazione tra la scena e lo spazio distinto (realmente o strutturalmente) dello spettatore. In considerazione del fatto che la parola "theatron", nella sua accezione originale, designa il luogo in cui si trovano gli spettatori, Lehmann chiama il secondo "asse-theatron". L'isolamento della figura scenica e lo smottamento del personaggio condurrebbero, nell'opinione di Lehmann, alla predilezione del teatro post-drammatico verso l'*asse-theatron*, a scapito della relazione intra-scenica. Tale orientamento determina la radicale marginalizzazione (prossima alla sparizione) della relazione intra-scenica, mentre l'*asse-theatron* viene forsenato alla ricerca di un'inedita qualità teatrale. In qualche modo, lo studioso appare qui prossimo a certe osservazioni di Georges Banu a proposito della *frontalità* scenica all'interno del teatro contemporaneo (cfr. G. Banu, *Di schiena e di fronte*, in "Culture teatrali", nn. 7/8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 61-71). Lehmann orienta la sua riflessione nel tentativo di indicare con maggiore precisione i termini di eccellenza della particolare forma

subito nell'orbita di un'astrattezza che esclude il postulato intimista, che scarica il senso di un'introiezione intimista e di una naturalezza così recuperata. Viene a mancare, cioè, la possibilità di un *tocco* del mistero della coscienza, la possibilità di esibire un *cuore messo a nudo* , ciò che ancora la performatività della Body art credeva praticabile. Perché l'interprete si sa spiato, scrutato, esibito nello spazio della sua apparizione, e mostra di perdere per ciò stesso la sua naturalezza, come un bambino che giochi sotto gli occhi degli adulti. La solitudine scenica auspicata da Stanislavskij, sebbene letteralizzata dalla presenza dell'interprete unico, solitario nello spazio delle relazioni, è irrecuperabile. Tutto è truccato perché tutto è esaminato (la presenza del supporto macchinino, spesso, estremizza questa possibilità dell'osservare, ingrandendo i dettagli, penetrando nell'intimità dei corpi...), ogni particolare sa di nascere per essere guardato, decifrato. Vedremo oltre quali strategie mette in opera l'arte scenica contemporanea per

di *monologo* scenico post-drammatico che, come si vedrà nel passo di seguito riportato, egli definisce col termine di *monologia* : “Une possibilité évidente, si l'on veut écarter la composante de ‘représentation’ du langage au profit de sa réalité théâtrale, consiste à renforcer son caractère d' *apostrophe* sur l'axe-theatron. Elle peut alors revêtir la forme de la complainte, de la prière, de la confession, ou bien encore celle de ‘l'auto-accusation’ ou de ‘l'insulte au public’. Mais non seulement le discours et la voix, mais le corps encore, la gestuelle, l'individualité idiosyncrasique d'un comédien ou d'un performer sont eux aussi, au sens où l'entend Mukarovsky, ‘isolés’ : c'est-à-dire, dans la cadre de la scène, encore une fois exposés en un cadrage particulier. Comme il ne s'agit pas tout bonnement ici de la poursuite du monologue comme forme textuelle, pour cette tendance du théâtre postdramatique, on préférera utiliser un néologisme : il s'agit de *monologies* que l'on peut considérer comme symptôme et index pour le déplacement postdramatique du concept de théâtre. Là où se trouvent mis en valeur – conceptuellement et non de façon accidentelle – la présence des acteurs, leur rapports aux spectateurs, on peut parler de monologie comme modèle théâtral” H.-Th. Lehmann, *Le théâtre postdramatique* , Paris, L'Arche, 2002, pp. 206-207.

liquidare il miraggio dell'introspezione, ad essa sostituendo l'esibizione dell'interno. L'enunciazione di un simile soggetto isolato, mettendone in luce la posizione e l'energia, per non dire la sua mancanza (che non è la sua assenza ma, come nel caso d'Amleto, la mancanza-a-essere), mira all'aspetto materiale del linguaggio; essa riconosce che il linguaggio è un'immensa nebulosa d'implicazioni, effetti, meandri, riecheggiamenti, anfrattuosità, addentellati. L'enunciazione si fa così carico di far intendere un soggetto che è al tempo stesso insistente e non individuabile, sconosciuto e tuttavia riconosciuto in base a un'inquietante familiarità: le parole, quando balenano sulla scena, non sono più concepite illusoriamente come semplici strumenti per l'espressione di un'intimità: esse sono lanciate come dei proiettili, delle esplosioni, delle vibrazioni, delle macchinerie, dei sapori. Così, ad esempio, la qualità astrattiva è ri-attivata sul polo del linguaggio, che spesso diventa una lingua straniera, sconosciuta, spiazzante nel momento stesso in cui viene ostentata e sembra chiamare alla decifrazione. Gli schermi mobili che appaiono in molti *Episodi* della *Tragedia Endogonidia*, ad esempio, propongono scritte combinatorie, astratte dal significante, che mettono lo spettatore nella condizione di quell'archeologo Perrson, di cui parla Roland Barthes. Nel 1930 Perrson scoprì una giara con dei grafismi sull'orlo: avendovi riconosciuto delle parole che somigliavano al greco, egli tradusse l'iscrizione. "Tempo dopo, - scrive Barthes - un altro archeologo, Ventris, stabilì con certezza che non si trattava affatto di una scrittura: la giara recava tracciato solo uno scarabocchio, come dimostrava il fatto che il disegno terminava in una estremità con un motivo puramente decorativo"⁴⁷². Rendere ad ogni costo intelligibile il segno (didascalismo) o, al contrario, allentare con moto centrifugo il

⁴⁷² Cfr. R. Barthes, *Réquichot...*, cit.

segno dalla significazione, volgendosi verso la possibilità della sua resa in senso puramente astratto, è questo che Castellucci sembra consigliare allo spettatore: non essere un archeologo troppo fiducioso, ammettere che il linguaggio è sempre storico, contingente, al limite inventato.

Rendere illeggibile non solo la scrittura, ma anche la lingua, perdere la cultura, la parola della tradizione, squilibrare il messaggio, conservare la forma della memoria, non il suo contenuto, o meglio, come diceva Barthes, mettere tutta l'arte "in un palinsesto, e in un palinsesto che è inesauribile, poiché ciò che è stato scritto ritorna continuamente in ciò che si scrive per renderlo sovra-leggibile – cioè illeggibile"⁴⁷³.

Per tornare alle qualità determinanti dell'isolamento, bisogna però osservare che esistono, comunque, diversi tipi di rapporto tra le Figure sceniche che non risultano narrativi e dai quali non deriva alcuna rappresentazione. In particolare, il carattere della coralità, definito nel paragrafo successivo, identifica il luogocrogiolo in cui le diverse soggettività convergono senza nulla determinare in termini di narrazione. Tuttavia, questa specie di coralità, come avverte Lehmann, niente ha a che vedere con il tipo descritto a proposito del teatro modernista, alle sue "grandi forme" dovute al fatto "che esse offrivano la possibilità di *articolare esperienze collettive*. La condivisione è l'essenza dell'estetico. Ma è proprio a quella condivisione, a quella comunanza che si riconosce attraverso forme vissute collettivamente, che non si crede più"⁴⁷⁴.

⁴⁷³ Ibidem.

⁴⁷⁴ H.-Th. Lehmann, *Segnali teatrali del teatro...*, cit., p. 25.

b. Il geometrismo

Più prossime allo scenario modernista sono forse le tensioni contemporanee verso il geometrismo, ravvisabili in particolare nella scena di Fabre e in quella di Ostermeier.

La costruzione spaziale delle opere di Fabre, il quadrettamento che egli opera nello spazio, denunciano una passione per la formula geometrica che si estende al ricorso continuo alla simmetria, al doppio, al rispecchiamento. Le sue parate di attori-insetti disciplinati, livellati nelle loro specificità individuali grazie al ricorso all'armatura (o a un medesimo abbigliamento, ad esempio il vestito da sposa, indossato indifferentemente da uomini e donne), non si limitano a riattivare un motivo che già fu della regia modernista, quando questa volle privilegiare un polo anti-rappresentativo della messa in scena. Perché la geometria dell'allestimento, in Fabre, è continuamente minata dall'accidente, dall'evento che si insinua come ostacolo e incidente.

La leggibilità previsionale dell'evento è infatti pari a un lancio di dadi: non si lascia raggiungere dall'*episteme*, ricade nel campo dell'indeterminabile. In questo senso, essa può risultare come il luogo-crogiolo della possibilità, esibita in variazioni che arrivano a comprendere il suo fraintendimento e addirittura il suo fallimento (che non coincide, però, con la nullificazione). La possibilità viene anzi ribadita di fronte al presentificarsi fortuito, improvviso, "mobile" – *il sorriso del gatto* – dell'incidente, di fronte alla passione del fallimento. Il fallimento diviene qui evento, accadimento in quanto caduta, possibilità di irruzione dell'imprevisto in forma di tradimento. L'incidente è sempre il *bios* dentro la *meccanica* (in questo senso un forsennamento delle posizioni di Mejerchol'd), è ciò che le conferisce umanità: è il tremito dei muscoli, l'esibizione della fatica, la dispersione di liquidi corporei. È l'irruzione di

Il posto del re(gista)

quanto non si può controllare, come il volo e la caduta di un insetto su cui non vigila più una *speciale provvidenza*, e che scatena il panico del pubblico.

In Ostermeier, invece, il geometrismo della scena si unisce all'ipernaturalismo della sua costruzione: interni borghesi curati nel dettaglio e tutti costruiti per giustapposizione di piani e di angoli vivi, ma contemporaneamente resi mostruosi, tombali, astratti, proprio *a forza d'esattezza*. Ostermeier non toglie alla scena la sua riconoscibilità figurativa, ma ne detrae quel tanto che basterebbe a renderla *narrativa*. I suoi interni sono sterili, asettici, patinati. Egli prolunga la linea prospettica del naturalismo fino al punto in cui questo si contrae in un ipernaturalismo (esattezza ossessiva dei dettagli, possibilità di una scena "tutta in vista" grazie all'uso di pareti trasparenti, ecc...) che *ad absurdum* conduce prima a un'astrattezza della scena (la perdita di qualsiasi qualità) e poi a un'astrattezza ontologica: è l'assurdo in cui l'oggetto si ribalta non appena esso si risolve nella nuda uguaglianza a se stesso.

Ostermeier unisce in una medesima operazione registica sia i connotati prosaici della scena che imita il mondo, sia il movimento sordo che denuncia l'impossibilità di dare un senso al mondo, sia la forza per costruire questa scena come mondo in sé. In altri casi, com'è per gli allestimenti ispirati alle opere di Sarah Kane, emerge nella scena come una memoria beckettiana, un geometrismo che informa di sé tanto la costruzione scenografica che i movimenti, i quali seguono una loro matematica oscura, una logica ferrea ma misteriosa. Così, in *Gier*, le figure sono isolate in singoli binari costituiti da lunghi parallelepipedo-camminamenti. Ciascuno è separato dall'altro, realizzando quella vocazione all'isolamento di cui abbiamo parlato e che qui si rifrange in una moltiplicazione dello stesso motivo: le quattro figure campeggiano su altrettante strutture

individuali. Non possono interagire, né del resto paiono voler comunicare tra loro: l'assurdità della loro compresenza non è direttamente rivolta contro il realismo, ma si sviluppa da questo, poiché lo spettatore coglie come astratta una scena in cui i personaggi rinunciano a istituire tra loro una qualsiasi interazione.

c. Teatro astratto e teatro concreto

“In quello che viene contraddistinto come teatro ‘astratto’, nel senso di teatro privo di azione o teatro ‘teatrale’, il prevalere di strutture formali affiora così ampiamente che la referenza non può più essere distinta come tale. Si dovrebbe parlare in questo caso di *teatro concreto*”⁴⁷⁵. Questo scrive Lehmann, laddove per “teatro concreto” egli intende quegli aspetti del teatro contemporaneo strutturati “in modo formale e non come rappresentazioni. Si tratta di *esporre il teatro per se stesso* come un’arte nello spazio, nel tempo, con corpi umani e soprattutto con tutti i mezzi che lo sublimano come opera d’arte totale”⁴⁷⁶. E più avanti specifica ulteriormente i termini della sua analisi: “Nel teatro, inteso come luogo dello sguardo, si assiste, allo stesso tempo, ad un’estrema acutizzazione del principio della ‘drammaturgia visuale’ che diventa realizzazione ‘concreta’ di strutture formali e visibili della scena. Con ciò entra in teatro un tipo di uso dei segni che scuote, come nessun altro, la visione tradizionale. Una cosa è quando i segni, se rappresentati, non offrono più alcuna sintesi, ma danno comunque rinvii tematici (referenza) che si possono ancora assimilare in una labirintica attività di associazione. Altro è quando tali rinvii sono completamente assenti; in questo caso entra in gioco la ricezione di un rifiuto ancora più radicale:

⁴⁷⁵ H.-Th. Lehmann, *Segnali teatrali del teatro...*, cit., p. 41.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

confronto con la presenza ‘muta’ e densa, in senso traslato, del corpo, della materia e delle forme. Il segno comunica se stesso, più esattamente, la sua presenza. La percezione si trova ricondotta alla *percezione della struttura*⁴⁷⁷. In quest’ultimo caso dunque, e appellandoci a una terminologia linguistica, potremmo dire che il “significante” è scomparso, e che il flusso del significato non trova più un elemento significativo che lo scandisca. L’analisi di Lehmann, chiaramente, si pone sotto un’egida strutturalista, che ci pare lecito convocare, come lui fa, di fronte a quei fenomeni scenici che non hanno né designazione estrinseca né significato intrinseco. Questi fenomeni si offrono infatti, palesemente, come determinati da una struttura, che per sua specificità esclude qualsiasi *essenza*: si tratta infatti di una combinatoria concernente elementi formali che non hanno di per sé né forma, né significato, né rappresentazione, né contenuto, né realtà empirica data, né modello funzionale ipotetico, né intelligibilità dietro le apparenze. Essi presentano solo delle localizzazioni, ossia producono soggetti che occupano uno spazio propriamente strutturale, ovvero topologico, sulla scena. Così, argomenta lo studioso tedesco, “Attori, corpi luminosi, ballerini, ecc., vengono offerti ad un’osservazione puramente formale, lo sguardo non trova alcuna occasione per rendere accessibili, oltre il dato di fatto, una profondità dal significato simbolico, ma si fissa nell’attività, noiosa o piacevole, del vedere la ‘superficie’ stessa. La formalizzazione estetica senza compromesso diviene specchio in cui, in realtà, si riconosce, o almeno si potrebbe riconoscere, il vuoto formalismo della percezione quotidiana. Non il contenuto, ma la formalizzazione stessa è la pretesa: ripetizione faticosa, vuoto, pura matematica dei processi scenici che appunto quella simmetria ci costringe a

⁴⁷⁷ Ibidem.

vivere, davanti alla quale c'impauriamo perché essa porta con sé niente di meno che la minaccia del nulla. La percezione di questo teatro, derubato dall'usuale stampella della comprensione del senso, fallisce e viene costretta ad ammettere un modo di vedere difficile – contemporaneamente formale e preciso nel significato – che certamente, per quanto riguarda la comprensione di senso, potrebbe permettere un'attitudine più leggera e 'rilassata', se non ci fosse qui la provocante freddezza della geometria e là l'insoddisfatta brama di senso. Entrambe le cose divengono estremamente consapevoli in Fabre e apprese dallo spettatore come dialettica di forma e aggressione⁴⁷⁸.

Nell'analisi di Lehmann, il teatro astratto o concreto viene così indicato come categoria tutto sommato pertinente alla scena a partire dalle esperienze moderniste, e in sostanziale continuità con esse. Riteniamo tuttavia che un simile orientamento non sia del tutto corretto: l'astrattismo di Appia, di Craig, quello di Copeau o di Mejerchol'd, presentano connotati fortemente simbolici, trovandosi spesso solidali in un invito all'ascetismo, alla salute spirituale. Con un intenso sforzo astrattivo, questa scena si innalzava al di sopra dei dati spettacolari, alla ricerca di quello *spirituale nell'arte* che Craig, in particolare, rivendicava, definendo l'arte scenica come una componente fondamentale della vita spirituale, la quale presenta un movimento ascendente e progressivo come i gradini del suo *Dramma del silenzio*, tanto complesso quanto chiaro e preciso. Ciò che allora le forme di astrattismo contemporaneo sembrano rimproverare a quella scena è quanto Charles Péguy imputava alla morale kantiana: ovvero che essa ha le mani pure, ma non ha mani.

Parafasando Deleuze, potremmo dire che la differenza sta nel modo in cui viene elaborato il caos, o meglio, in cui viene affrontata la catastrofe. L'astrattismo modernista postulava la

⁴⁷⁸ Ivi, p. 42.

creazione di uno spazio di quiete, uno spazio che sottraesse l'uomo al tumulto esterno e al caos. Quello contemporaneo, generalizzando, tende a situare l'uomo – lo sguardo – al centro della catastrofe. È ancora una quiete che si offre, ma una quiete effimera, perché lo spettatore è collocato in uno spazio sospeso, nell'occhio del ciclone, dove si fa esperienza di una specie di sosta o di un arresto di fronte alla massima concitazione della materia. La scena stessa diventa una catastrofe senza pari. L'astratto deriva qui dalla cifra del concreto designato come divenente: colto, cioè, nel suo continuo, e caotico, mutarsi e trasformarsi.

Rispetto all'astrattismo modernista, inoltre, nel contemporaneo non è una visione interiore a produrre l'infinito, bensì la constatazione che, se di infinito (o di universale) è lecito parlare, questo deve passare per la passione della materia, per la contaminazione scatologica di cui abbiamo parlato.

d. Volatilità e tensioni d'innalzamento

Esiste comunque, a ben vedere, una *tensione all'innalzamento* come movimento verso un'emancipazione dal peso umano, che la scena contemporanea propone. È un movimento a prima vista opposto a quello teso verso la deliquescenza e la compromissione col materico nei suoi aspetti più perturbanti, nel suo versante abietto, come lo abbiamo già analizzato. Nel *Masoch* di Castellucci, ad esempio, la passione per l'informe denunciata da Amleto si cristallizza nel gelo di una forma assunta pienamente in virtù del gradiente ambientale: la qualità del freddo che analizzeremo oltre⁴⁷⁹. I patimenti di Masoch,

⁴⁷⁹ Sarebbe qui interessante analizzare come l'arte contemporanea torni a volte alla compostezza formale in virtù di un indice ambientale com'è quello della temperatura: così la scultura di Marc Quinn (*Self*, 1991) che ritrae la sua testa è composta interamente del sangue dell'artista, coagulato grazie alla

scrive Castellucci, “sono spesso sollevazioni, agganciamenti, crocifissioni, allacciature... Per patire occorre essere cosa silenziosa, occorre essere ‘fissati’, platonicamente idealizzati. [...]. Il monotono gioco dei paranchi elettrici è come il platonismo contraddittorio di Masoch e Artaud. Platone insanguinato”⁴⁸⁰. Parlare di un astrattismo insanguinato significa, a ben vedere, riferirsi alla scena modernista di orientamento platonico – e quella *par excellence* rimane coagulata attorno al nome di Craig – promuovendone ad un tempo il ritorno del rimosso: il fronte crudele, aperto, ferito, in una parola l’insanguinamento.

In altri casi, com’è nella scena di Fabre, la reiterazione ossessiva di sollevamenti e spinte verso l’alto si fa spia del movimento verso l’impossibile, verso la bellezza. Celant, a questo proposito, scrive: “la conferma di tale aspirazione è la continua apparizione di un registro antigravitazionale, per cui gli attori e gli oggetti sono sollevati o si sollevano, si associano all’ascensione del reale verso un’erranza celeste. In *The power of theatrical madness* [...] la sollevazione dei corpi, quanto il distacco da terra, si perpetua mediante il gesto fisico di un attore che trasporta fino all’esaurimento l’altro, mentre la specularità dei vestiti, attraverso il riflesso luminoso, toglie peso ai corpi”⁴⁸¹.

E più avanti: “La liberazione del ‘volatile’, emblema dell’energia come fiotto di intensità, non attesta tuttavia la fine del processo. Senza il sollevarsi o il liberarsi dalla prigione

particolare temperatura che l’ambiente intorno all’opera deve mantenere perché essa non collassi: è sufficiente una variazione anche minima perché l’opera svanisca e il sangue torni al suo stato vischioso e informe.

⁴⁸⁰ R. Castellucci, *Masoch, i trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopèa della polvere*, cit., p. 77.

⁴⁸¹ G. Celant, *Un guerriero della bellezza...*, cit., p. 8.

della seconda pelle, che può essere metallica, quanto bestiale, dalla corazza agli scarabei, il movimento ascendente è uno sprofondamento nella dimensione fecondatrice e mortifera delle immagini. Queste fanno scintillare, quanto coagulano e fissano l'energia, oscura ed inconscia, programmata e razionale, dell'esserci, gli tolgono energia, ma gli danno altresì vita fantastica.

“Lo spalancarsi alla vita, tramite il volo, giustifica il ricorso agli insetti, dalla cicala allo scarabeo, che in Fabre, come nell'antica simbologia, rappresentano la lenta metamorfosi, prima sotto terra e poi alla luce, di un vivere che vuol passare dal silenzioso al sonoro, dall'oscuro al lucente. Emblemi di resurrezione, gli insetti formano una tribù di eletti, gli artisti, che si nutre di caos e di scarti per dare vita all'‘uovo del mondo’, cioè al principio della vita, che gli antichi egizi identificavano con il corpo perfetto dello scarabeo”⁴⁸². Celant fa bene a sottolineare questo continuo trascorrere da un registro di “purezza” astrattiva a un carattere materiale, oscuro, rimosso (il caos e gli scarti). Il caso forse più plateale di una simile tensione dialettica appare però non in uno spettacolo ma in un video di Fabre: *The problem*, in cui risultano meravigliosamente intrecciati il massimo dell'astrazione, della materialità, e del debito verso l'insetto. I protagonisti sono Fabre stesso, e i filosofi Dietmar Kamper e Peter Sloterdijk. Ciascuno vestito come per una cerimonia, ciascuno portatore di un pensiero filosofico, ciascuno preso a trasportare, come uno scarabeo stercorario, una grossa sfera di materia terrosa. Ciascuno deve risalire il pendio di una collina, così essendo preso in un moto di ascensione del pensiero, del corpo, e del suo resto o-sceno. Fabre dirà: “C'è da aspettarsi che io scelga una strada piana o, nel peggiore dei casi, che salga su per un pendio leggero. Niente di tutto questo! Io prendo in

⁴⁸² Ibidem.

considerazione un'ascesa ripida che sembra impossibile da scalare, e quello è il vero sentiero sul quale questo essere caparbio si avventurerà. Quella palla pesante la sollevo con precisione infinita a un'altezza ben ponderata davanti a me e procedo all'indietro, passo dopo passo”, e questo potrebbe essere l'esergo della tensione contemporanea all'ascesa.

e. Il teatro delle immagini interne

Nel programma di sala di *M#10 Marseille*, il più “astratto” degli Episodi della *Tragedia Endogonidia*, Castellucci scrive: “Quando le retine sono impresse da macchie che galleggiano su un fondo liquido, dopo una lunga esposizione alla luce del sole, è come se prendessero vita immagini totalmente interne e imprigionate nella mente. *M.#10 Marseille* erige una fabbrica di luce, dove masse gassose, liquide o solide, ammantate di colore, si organizzano e duellano tra loro come personaggi. Miriadi di personaggi prendono il posto di corpi reali, e, come questi, si muovono in tutti i modi consentiti al caso umano. Ma questa originaria oscurità - che deriva da un contatto accecante con il sole e che allude a una incomprendibilità dell'essere, cioè dell'essere cellula dipendente dalla vita di tutte le vite - è madre di ogni materia e di ogni forma, così come il buio è la matrice di ogni impressione luminosa che incide la propria traccia su quello che si chiama “negativo” fotografico. Innumerevoli albe si levano su un fondo che rimane fissato a un buio cosmico. E al buio cosmico fa pensare la formazione invasiva e continua di ciò che può essere chiamato lo spirito organico della materia. La nascita ininterrotta di forme mute e incorporee, fa comprendere che questi fantasmi non sono, o non sono soltanto, presenze aliene, ma sono tutti i pensieri che convivono nella mente, e questi stessi forse assumono una qualità aliena.

“*M.#10* è lo spettacolo paradossale dell’invisibile, del fondamento negativo dei fenomeni, ma questa assenza di persone, e questa presenza immateriale dei colori, agiscono qui come le tracce che, penetrando dall’otturatore della Storia, impressionano la pellicola della memoria. Non ci sono persone, ma personaggi, sì: sono macchie di colore, ombre, fiamme di luce, ammassi di sostanza stellare, che si sfiorano, collidono, esplodono. Di fronte a questo spettacolo di presenze dementi, ancora più antiche di quelle incoscienti, vegetali e animali, l’umanità è sola, è la sola che può conoscere la mancanza di fondamento”⁴⁸³. Ciò che da queste parole non emerge, però, è che le immagini ipnagogiche evocate da Castellucci germinano su un supporto particolare: una serie di schermi che nel corso della rappresentazione vengono manovrati in modo da avanzare, ritrarsi, sollevarsi, ecc. Così lo spettacolo è affidato esclusivamente alla loro presenza, alle immagini che ospitano e ai loro spostamenti. Siamo insomma vicini all’idea degli *screen* di Craig, e alla massima tra le sue astrazioni, quella di cui abbiamo parlato nella prima parte del presente studio e che egli aveva evocato a livello progettuale come “Dramma del silenzio”. Ma un paragone di questo tipo deve essere condotto con le dovute cautele. Per Castellucci, infatti, non si tratta più soltanto di creare emancipandosi dal peso del reale, di organizzare una percezione anti-rappresentativa che si distacchi dall’esperienza empirica ma che sia pienamente sotto il controllo del regista. L’oggetto della visione viene dagli abissi della coscienza - che è quella del regista ma non solo - a germogliare sul supporto dello screen.

Ma se in Craig è la modulazione dello spazio e la sua mobilità a costituire il fulcro dello sforzo immaginativo, ed essa è pienamente operativa nelle mani del regista “onnisciente” e

⁴⁸³ R. Castellucci, dal programma di sala dello spettacolo.

Il posto del re(gista)

manovratore (in quanto manovratore degli screen e poi della supermarionetta), per Castellucci è piuttosto il regista che nasce nella scena come per concentrazione e venuta delle immagini. La scena può rapportarsi allora a una qualsiasi cosa empirica (nascita, morte, unione, separazione) solo a condizione di essere innanzitutto “autofigurativa”, può essere, come diceva Merleau-Ponty, spettacolo di qualche cosa solo essendo “spettacolo di niente”, perforando la “pelle delle cose” per mostrare come le cose si fanno cose, e il mondo mondo. Così Castellucci può affermare la necessità come di un ritrarsi dalla volontà forte, referenziale e autoriale, che fu del regista primonovecentesco, lasciando quel posto vacante allo spettatore: “L’esperienza del teatro [...] è l’esperienza dello spettatore. Solo la sua. Davvero. Ogni rappresentazione avviene *in* lui, e non già *per* lui. La vera rappresentazione nessuno la vede veramente. Gli autori e gli attori non c’entrano nulla. L’epoca dei grandi artisti della scena e dei maestri è finita. Gli artisti non c’entrano più nulla. Sono stati definitivamente travolti dalla forza dello spettatore”⁴⁸⁴. Apollinaire diceva che in un poema ci sono frasi che sembrano non essere state *create*, ma essersi *formate*. È questo che cerca Castellucci. Immagini che nascono lentamente nella scena, perché essa non ha niente a che vedere con la costruzione, l’artificio, il rapporto industrioso con uno spazio e con un mondo esterni. La scena è esalazione di pensiero che risveglia nella visione comune potenzialità dormienti, un segreto di preesistenza. Qui sta la prossimità sottile tra Castellucci e Craig, ben oltre e ben più profondamente che nell’evidenza delle soluzioni adottate. Se un alito degli screen craighiani si ritrova in Castellucci, è perché i due artisti sono vicini nel versante del problema, molto prima che nella prassi delle soluzioni. Perché vivono la stessa tragedia dell’arte, costretta a

⁴⁸⁴ R. Castellucci, *Il sipario...*, cit., p. 6.

Il posto del re(gista)

creare un altro mondo con la stessa materia di quello che vorrebbe oltrepassare.

La storia della regia è comunque, sempre, storia per contatto, e quando anche ci troviamo di fronte a casi di insurrezione anti-tradizionale è necessario rintracciare, nell'analisi, il profilo delle frequentazioni di un pensiero con l'altro.

Alla fine, l'astrattismo non è un'ipotesi estranea alle sue manifestazioni fattuali, ma un'onda che si è formata sullo sfondo di fatti particolari, e dunque possiede una spuma di passato e una cresta d'avvenire.

3.5 CORALITÀ

Nell'analizzare le figure della coralità scenica contemporanea, riteniamo necessario ripartire la materia in quattro punti:

1. la coralità della forma (fronte della scrittura scenica)
2. la coralità in quanto coro (fronte dell'enunciazione corale)
3. la coralità del soggetto unico (fronte dell'enunciazione polivocale o poli-individuata)
4. la coralità in quanto comunità (relazione teatrale scena-sala)

Rispetto all'indirizzo modernista nell'uso delle forme della coralità vedremo come, nel contemporaneo, la tensione stessa a una visione collettivista e alla possibilità di inclusione dell'individuo nell'orizzonte di un progetto comune/comunitario venga radicalmente ri-negoziata. Rispetto all'ulteriore termine di trazione che la coralità sembra indicare, e cioè il coro greco, avremo modo di analizzare come questo venga "passato in contropelo", crivellato da parte a parte per tornare all'affermazione di una determinazione singolare. La coralità, come è stata definita da Martin Mégevand, è l'*effetto-fantasma* del coro⁴⁸⁵, ciò che resta del coro quando questo è venuto meno⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ Cfr. M. Mégevand, *Face à ce qui se dérobe: la choralité à l'œuvre dans Randa 94*, "Alternatives Théâtrales", nn. 76-77, 2003, pp. 111-115.

⁴⁸⁶ Nel 2003, la rivista "Alternatives Théâtrales" ha dedicato al tema della coralità un intero numero monografico, aperto da Triau con un'analisi che può risultare di qualche interesse in questa sede: "La notion de 'choralité' a glissé, dans le langage des metteurs en scène et des acteurs, vers une pratique plus diffuse, à la fois plus globale et moins précisément déterminée, dont le modèle du chœur antique constitue le référent implicite mais cependant déplacé. Le spectre que définira cette notion de 'choralité' ira alors de l'inscription manifeste d'un chœur à l'intérieur du dispositif de représentation à la

**a. Il formicaio e la metafora entomologica
(la coralità della forma)**

Nella prima parte dello studio, abbiamo visto come Mirella Schino abbia affrontato la questione della coralità scenica giungendo a coniare la metafora affascinante del superorganismo. Mutuando infatti l'immagine da un dettato entomologico d'inizio secolo, la Schino era giunta a parlare di una possibile "anima del formicaio" attiva all'interno dello spettacolo di regia. Abbiamo già argomentato come, nell'analisi sulla regia nascente, sia forse più pertinente riferirsi alla questione della folla: l'immagine della Schino però è fertile, e rimane come sospesa in attesa di una destinazione più propria. Ed ecco ora presentarsi l'occasione per reintrodurla, in seno però al contemporaneo, e all'interno di un'estetica scenica precisa, quella di Jan Fabre, il quale, accanto a Duchamp, annovera proprio un entomologo quale "padre" ispiratore della sua prassi artistica. Si tratta di Jean-Henri Fabre, scienziato

revendication d'un fonctionnement général de l'ensemble de la scène (dans son fonctionnement interne, dans l'expression de la collectivité des acteurs, et dans la relation qu'elle établit avec la communauté des spectateurs) sur un modèle choral sous-jacent.

"En cela, l'inscription d'un modèle choral au sien de la représentation, que ce soit dans l'écriture dramatique ou dans la mise en scène, participe des différents avatars de la 'crise du drame' et de la remise en question du principe dramatique que Peter Szondi a analysée. Ses différentes modalités témoignent ainsi (comme le montrait déjà, pour l'écriture dramatique, Jean-Pierre Sarrazac dès *L'Avenir du drame*) des mutations du drame moderne, venant perturber le primat du protagoniste et de l'agôn et se glisser, entre autres, au sein de la scission entre le monologique et le dialogique. Mais cela ne se fait pas forcément sous la forme d'un retour ostensible du chœur à proprement parler, mais plutôt sous une forme diffractée, comme une refoulé du chœur resurgissant partiellement en en déplaçant toujours le modèle", C. Triau, *Choralités diffractées: la communauté en creux*, "Alternatives Théâtrales", nn. 76-77, 2003, p. 5.

francese che ben prima di William Morton Wheeler aveva aperto la strada ai moderni studi di entomologia, suscitando l'ammirazione di Darwin, Maeterlink, Rostand, Jünger, Bergson, Roumanille, Mallarmé. Charles Darwin riconobbe in Fabre un "osservatore inimitabile", mentre Victor Hugo lo definì "l'Omero degli insetti", per via della precisione dei suoi esperimenti e per le sue scoperte sulla vita e sulle abitudini degli insetti. Jean-Henri Fabre, inoltre, – dettaglio forse aneddotico ma non trascurabile – è il bisnonno di Jan Fabre. L'artista fiammingo racconta che quella per gli insetti è passione che lo ha infiammato ben prima di ogni attitudine artistica, e l'osservazione entomologica ha profondamente informato di sé ogni sua successiva manifestazione estetica. Così Fabre presenta quasi ossessivamente l'insetto nella scena del suo teatro, ma la vocazione entomologica non si arresta a una semplice esposizione di forme animali. Essa contagia, al contrario, l'assetto stesso del pensiero del regista, la produzione di senso della sua scena.

Ma alla visione per così dire numinosa della Schino, alla vita di relazione degli insetti e all'intelligenza della comunità che si oppone a quella del singolo individuo, fa da controcanto il perturbante di cui Fabre carica le visioni corali dei suoi attori-insetti.

Solo raramente, infatti, Fabre guarda ai processi di socializzazione del regno degli insetti. Egli accorda piuttosto le sue preferenze a quelle creature capaci di innescare una reazione psichica forte nel pubblico, e giunge quindi a popolare la sua scena di grossi ragni, scarabei, a volte persino scarafaggi, quegli insetti insomma che trattengono nelle loro forme tutto un vasto assortimento di paure ossessive e di profonde angosce. Come avverte Stefan Hertmans parlando del lavoro dell'artista, "Pour l'esprit bourgeois, l'insecte est le paria du règne animal ; une

race considérée comme superflue, inutile et laide, qui ne fait qu'incommoder l'homme au lieu de faire preuve de la sujétion totale que la Bible prescrivait aux animaux ; simultanément, l'insecte est l'icône de la menace omniprésente. Nous sommes nourris de cauchemars de mutations gigantesques, de fléaux et d'épidémies. L'insecte est devenu une métaphore du soldat cuirassé, du bouclier, du char et de l'engin de guerre ; un véhicule à antennes télescopiques, qui menace et frustre l'humanité par l'état d'alerte constant dont il fait preuve et sa capacité latente à pratiquer la guerre totale. De nombreux récits archétypaux décrivent l'insecte comme une créature qui anéantit, paralyse, embobine et broie ses ennemis, un titan microscopique qui peut traîner ou pousser jusqu'à trente fois son poids. Les colonies de termites et d'abeilles sont perçues comme des communautés hiérarchisées et sévères, à l'équipement sophistiqué, à l'organisation parfaite, avec des reines, des espions, des guerriers, des ouvriers. Enfin, l'insecte confronte l'homme à des visions de colonnes en marche de sauterelles ou de fourmis, une masse composée d'une multitude de corps, un corpus protéique qui dévore et tue, se faufile partout, saute, vole et pille, menace l'homme, détruit les récoltes, commet un génocide à une centaine de mètres de son propre trou... Bref, l'insecte incarne toute la symbolique des forces obscures qui sommeillent en l'homme dès qu'il se met à s'organiser, à se défendre, dès qu'il annexe et conquiert⁴⁸⁷. Gli insetti di Fabre sono guerrieri, piccole macchine da guerra indipendenti, e se si compongono in una visione corale è per alludere a uno scenario perturbante come una delle sette pestilenze dell'Apocalisse di Giovanni.

⁴⁸⁷ S. Hertmans, *L'Ange de la métamorphose: sur l'œuvre de Jan Fabre*, Paris, L'Arche, 2003, pp. 13-14.

Il posto del re(gista)

Fabre inoltre è molto attento nel precisare che la corallità che viene raggiunta in scena non deriva da una fusione e da un olocausto delle singole individualità, ma al contrario dalla loro iperdeterminazione. In *Sweet Temptations*, ad esempio, non appena gli individui “entrano in contatto diventano un corpo dinamico, la massa che rimpiazza, umilia e strumentalizza l’individuo. Nella scena finale di *Sweet Temptations* la massa è un gruppo di individui che si autodistrugge per eccesso fisico e mentale di comunicazione. Tutto si frammenta e l’‘individuo’, la malinconia del corpo mentale, trionfa. Gli attori, le attrici e i ballerini che interpretavano i 125 personaggi che rappresentavano la massa, non smisero mai di improvvisare durante lo spettacolo, cosicché il loro ‘io’ lo si poteva sentire e vedere in ogni istante”⁴⁸⁸.

In altri casi, invece, la visione corale mira a comporre una forma, il disegno di un profilo metamorfico: in *The sound of one Hand Clapping*, ad esempio, gli interpreti si dispongono coralmente a disegnare il corpo di un insetto, ma questa formula, nell’arte di Fabre, è reversibile, come, ad esempio, avviene nel *Mur de la montée des Anges*, dove innumerevoli carapaci d’insetto sono assemblati a creare un luccicante abito da sera femminile, che allude a un antropomorfismo seducente e straniante, come in certe composizioni di Arcimboldo. Non è un superorganismo, ma un *agglomerato*, che Roland Barthes ha definito come la forma fondamentale della ripugnanza, ovvero di quel moto psichico dove il corpo inizia ad *avvenire*: “il corpo inizia a esistere là dove ripugna, respinge, vuole divorare quanto lo disgusta e sfrutta questo gusto del disgusto, aprendosi così a una vertigine (la vertigine è ciò che non finisce: libera il

⁴⁸⁸ J. Hoet, *Costringi te stesso ad andare piano*, in *Jan Fabre. Arti...*, cit., p. 77.

senso, lo differisce)”⁴⁸⁹. Nell’opinione di Barthes quella di agglomerare animali o insetti è una circostanza enfatica, poiché provoca in noi il parossismo della ripugnanza⁴⁹⁰. Ma, condizione ironica, l’agglomerato di carapaci che costituisce il *Mur de la montée des Anges*, poiché assume una forma piacevole alla vista, procura un iniziale moto di piacere, subito sospeso e atterrito appena subentra la consapevolezza circa la natura dell’unità minima usata per la creazione dell’immagine: l’insetto abietto. Fabre sembra insomma minare nel profondo l’utopia della collettività: il processo di collettivizzazione è in lui processo crudele, contro i comunitarismi e le messe in comune. La scena non è più, come nel modernismo, il luogo di assunzione di una unitotalità (il superorganismo). Il secolo che ci siamo lasciati alle spalle impedisce al pensiero la condiscendenza a-critica e sostanzialistica verso la spinta alla comunità, alla messa in comune, alla vocazione di produrre la propria essenza comune (tipiche delle rappresentazioni sia di destra che di sinistra della politica)⁴⁹¹. La comunità dei corpi scenici, allora, piuttosto che a un superorganismo, a un’essenza o a un soggetto comune, deve rimandare a un gioco di relazione

⁴⁸⁹ R. Barthes, *Réquichot e il suo corpo*, in Id. *L’ovvio...*, cit., p. 208.

⁴⁹⁰ Barthes cita a questo proposito l’esempio di ciò che, a suo avviso, riassume tutto l’orrore delle agglomerazioni degli animali: il *re dei topi*. In un antico dizionario zoologico da lui citato si legge: “I topi, se lasciati liberi, sono soggetti talvolta a una strana malattia. Si riuniscono tramite la coda e formano quello che comunemente chiamiamo il *re dei topi*...La ragione di questo fatto curioso ci è ancora sconosciuta. Si pensa che a tenere questi organi legati l’un l’altro sia una particolare sudorazione della coda. Ad Altenburg viene conservato un *re dei topi* formato da ventisette topi. Anche a Bonn, Schnepfenthal, Francoforte, Erfort, Lindeau, e vicino a Lipsia, sono stati trovati agglomerati di questo genere”, cit. *ivi*, p. 209.

⁴⁹¹ Nancy ed Esposito sono concordi, tra l’altro, nello svelare le varie forme di “violenza intercomunitaria” che, dall’Indonesia al Congo, dall’Irlanda ai Balcani, conferiscono un’eco di morte al nome di comunità.

e di distinzione, alla prossimità dello scarto e della differenza. È per questo motivo che – nonostante e in ragione del fallimento di tutti i comunismi e del pericolo di tutti i comunitarismi – la comunità rimane per la scena la questione fondamentale. La comunità dell'essere-con, l'orchestrazione delle differenze singolari.

**b. Il monologo e la parola del coro
(la coralità in quanto coro)**

Abbiamo osservato, a proposito del movente astratto nel lavoro di Ostermeier, come questo si avvalga, ad esempio nell'allestimento di *Gier*, di una "estrazione" e di un "isolamento" dei soggetti che fa balenare nella scena una forma di monologo, sebbene moltiplicata e rifranta nelle quattro figure sceniche. Non si tratta tanto, come ha osservato Lehmann, di una scena in cui i personaggi parlano senza ascoltarsi l'un l'altro, ma di un esempio di estromissione del dialogo: le figure parlano, per così dire, tutte nella stessa direzione. Da un linguaggio di questo tipo, non conflittuale ma, propone lo studioso tedesco, *additivo*, nasce l'impressione della coralità, come già aveva evidenziato Peter Szondi a proposito del lavoro di Maeterlinck. La struttura dialogata, nel teatro a noi contemporaneo, sarebbe insomma stata rimpiazzata sia dall'isolamento della figura scenica monologante, sia da una particolare forma di coralità. Jean-Pierre Sarrazac concorda in questo punto con Lehmann, e assegna alla coralità uno statuto stranamente prossimo a quello dell'isolamento, in quanto forma che espropria il *dialogo*⁴⁹². La coralità infatti, per entrambi gli studiosi, nega la concezione di un individuo totalmente astratto dalla comunità scenica. Ma allo stesso tempo "distrae" lo

⁴⁹² Cfr. J.-P. Sarrazac, *Choralité: Note sur le postdramatique*, "Alternatives Théâtrales", nn. 76-77, 2003, pp. 28-29.

statuto del linguaggio: quando i testi sono pronunciati in coro o, sostiene Lehmann, da *dramatis personae* che levano le loro voci non come individui ma come parti costitutive di un collettivo-coro, la densità specifica della parola, la sua sonorità e il suo sistema musicale sono percepiti in modo inedito. La voce individuale, anche quando riusciamo ancora a distinguerla, “ne se lasse plus détacher de l’espace de résonance rendu par la voix du chœur dans son ensemble et, à l’inverse, le chœur parle dans chaque locuteur particulier”⁴⁹³. Per Yan Ciret, sono solo le voci, un’infinità di possibilità all’interno del dispositivo vocale, ciò che la scena contemporanea veicola. Non più l’emergenza discorsiva, brechtiana, di un gruppo o di una comunità identificabile sociologicamente, “mais la disjonction choralisée de voix fondues (enchâînées) les unes aux autres, disséminées par une suite d’altérations, de coupures, de larsen”⁴⁹⁴.

Forma-monologo e forma-corale sono apparentate attraverso l’indice di un “canto generale” che esclude l’apparire di entità individuali, come scrive Lehmann: “La mise en monologue s’apparente à la forme du chœur. Là où le drame mobilise une pléthore de personnages pour dépeindre un univers, il tend vers le chœur dans la mesure où les voix individuelles s’additionnent en un chant général, même si – techniquement – in ne s’agit pas d’une locution en chœur”⁴⁹⁵.

La coralità espropria il soggetto, lo de-singularizza, proponendo allo stesso tempo una rappresentazione de-centralizzata. Il testo perde qualsiasi dimensione fatica, come ben si vede nelle

⁴⁹³ H.-Th. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, cit., p. 210.

⁴⁹⁴ Y. Ciret, *Chœur is queer. Réflexion sur la plasticité chorale : François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, Didier-Georges Gabily, Stanislas Nordey, suivies de notes sur les notions d’ensembles et de violence mimétique dans quelques mises en scène, “Alternatives Théâtrales”, nn. 76-77, 2003, p. 77.

⁴⁹⁵ H.-Th. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, cit., p. 209.

sperimentazioni di Ostermeier, sin dai tempi delle sue prime prove sceniche: “Après *Tambours dans la nuit* de Brecht, il a mis en scène, toujours au théâtre de l'école, *Recherche Faust/Artaud*, une soirée dense, à l'ambiance presque oppressante. Thomas Ostermeier opposait aux textes expressionnistes de Georg Heym la théorie théâtrale d'Antonin Artaud : déclamation en chœur, de mouvements rythmés répétés et accélérés jusqu'au bord de l'épuisement, jusqu'au moment où les paroles dégagent une nouvelle compréhension grâce à l'expérience corporelle borderline”⁴⁹⁶.

Lehmann parla a questo proposito di un corpo *intermedio*, né totalmente soggettivo né decisamente collettivo, poiché non più in grado, al contrario delle tensioni moderniste, di articolare nella fisionomia di un'unità i fantasmi sociali e le aspirazioni all'unificazione.

Attraverso la decostruzione, tanto del soggetto unico che delle forme utopiche di corallità, viene inoltre meno la volontà di assegnare allo spettatore una postazione privilegiata e obbligatoria: la visione diviene così traiettoria dinamica, specchio mobile che coglie gli aspetti plurali della *dynamis* scenica. È una strategia per estromettere l'ordine della prospettiva centrale e il primato del personaggio, operando una de-gerarchizzazione della rappresentazione tramite lo scollamento del dialogo come strategia fondamentale del movente drammaturgico.

È come se gli interpreti fossero catturati per brevi istanti in un movimento centripeto che conferisce loro un solo e comune corpo, che li unisce in un medesimo fatto, indipendente da ogni rapporto narrativo. Ma se, nel modernismo, un simile movente è ancora promosso parallelamente dal fronte scenico e da quello drammaturgico, nella contemporaneità assistiamo a un

⁴⁹⁶ A. Dürschmidt, *Les histoires inscrites dans le corps*, “Alternatives Théâtrales”, n. 82, 2004, p. 45.

fenomeno tutto orientato verso il primo polo. Del resto, i segni di una simile oscillazione a favore della pratica scenica erano apparsi già in pieno modernismo, come dimostra questa osservazione di Mejerchol'd: "Le théâtre a perdu le chœur. Chez les Grecs anciens, le héros était entouré d'un groupe, le chœur. Chez Shakespeare aussi le héros se trouve au centre du cercle formé par les 'caractères' secondaires. Bien entendu, cela n'est pas identique à ce qu'on trouve chez les Grecs, mais peut-être que dans la foule des personnages secondaires qui, dans le théâtre shakespearien, entourent le héros principal, vibrait pourtant encore un peu de l'écho du chœur grec. Au centre, le héros – ici et là. Ce centre disparaît complètement avec Tchekhov. 'Les individualités' chez Tchekhov se diluent dans le groupe des personnages dépourvu du centre. Le héros, Leonid Andreïev a bien tenté de rétablir sur scène. Mais c'est tellement difficile de nos jours. Pour que les traits propres au héros prennent davantage du relief, il a fallu, dans *La vie de l'homme*, masquer le visage des personnages secondaires. Et quand on en fut arrivé là, il apparut tout à coup que ce groupe de personnages tous pareillement masqués était l'écho du chœur perdu. Est-il possible que les personnages secondaires de *La vie de l'homme* aient quelques ressemblances avec le chœur grec ? Bien sûr que non, mais il y a là un symptôme. Je ne sais s'il est proche, mais un jour viendra où quelqu'un nous aidera à rétablir ce que le théâtre a perdu: le chœur réapparaîtra sur scène"⁴⁹⁷.

Il coro è riapparso, in effetti, sulla scena, non, come aveva vaticinato Mejerchol'd, grazie a una nuova drammaturgia, ma grazie al moto estremo di emancipazione o di libera rigenerazione del polo drammatico. Il coro torna allora solo in

⁴⁹⁷ V. Meyerhold, *Extraits de carnets de notes*, in Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p. 171.

forza delle intenzioni del regista. Ma bisogna intendersi su cosa questa riscoperta corallità rappresenti sulla scena, bisogna ribadire come un simile coro non abbia nulla a che fare con quello attico della tragedia, sorto per stemperare, con la querula voce del giudizio, la flagranza della violenza nuda. Il coro contemporaneo non esprime, moltiplicandola, la parola del giudizio, ma decentra il polo d'enunciazione. Estromessa cioè la parola del soggetto, il coro non attende al ruolo di eco che la spiega e la giudica. L'enunciato è qui intransitivo, si fa vibrazione che espelle il senso e quanto c'è da dire. Questa visione è insomma totalmente contemporanea, non riattiva un passato *immemorabile*, a partire dal sempre-Già-pensato dei Greci.

**c. “Io sono legione”
(la corallità del soggetto unico)**

La corallità è certamente quella dei corpi e delle enunciazioni molteplici che si agglutinano, di più soggetti che si fanno figura plurale, ma è anche il gran paradosso, già postulato da Carmelo Bene, della corallità del soggetto unico, riassumibile nella formula dell'indemoniato di Gerasa “Io sono Legione”, e di cui è stato scritto: “Il lavoro della cavità orale in C. B. e la forza revulsiva del timbro non introducono una forma di polisemia in ciò che è detto; sarebbe ancora arte, poesia, un giocare con il linguaggio. Provocano invece una plurivocalità del dire che schianta al contempo il centro di enunciazione e il supporto dell'enunciato. Far sì che si senta il molteplice, all'interno della parola”⁴⁹⁸.

La plurivocalità ci dice che in ogni parola risuonano sempre molte voci: la parola cioè ci giunge carica dei diversi significati,

⁴⁹⁸ C. Domoulié, J. P. Manganaro, A. Scala, in AA. VV., *Carmelo Bene: il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 20.

delle diverse valutazioni in essa depositate da coloro che l'hanno utilizzata prima di noi e, grazie al lavoro della cavità orale volto al raggiungimento della coralità nel soggetto unico, a coloro che la utilizzano *insieme* a noi. Accogliere l'altro nella propria lingua significa decentrare il linguaggio, com'è nella comprensione che ne ha Bachtin. Cosa significa che il linguaggio si decentra? Significa che è la rappresentazione di un gioco di forze in cui compaiono sempre gli altri.

Anche Yan Ciret parla, a proposito delle forme contemporanee di coralità, della plurivocalità corale orchestrata dal soggetto stesso, la "symphonie solo", dove il sé è reso esorbitante e si assiste a una disseminazione identitaria pressoché infinita⁴⁹⁹. Postulare lo statuto del soggetto come plurale significa, a partire dal caso di Bene, disintegrare l'unità umanistica e vomitarne in scena i frammenti. È quanto avviene nel solo "corale" di Erna Ómarsdóttir diretto da Jan Fabre: *My movements are alone like streetdogs*, dove l'interprete articola una plurivocalità dell'espressione che si apparenta strettamente alla poetica dello spettacolo. Siamo infatti di fronte a un ennesimo divenire-animale nel teatro di Fabre, un divenire-cane in questo caso, caricato da subito di coralità nell'immagine che la scena produce di una muta di cani abbandonati e straziati.

La Ómarsdóttir, così, diviene-cane e diviene-plurale, grazie a un lavoro sull'espressione in cui la plurivocalità è segno del divenire-cane: ci si trova di fronte alle sonorità di una muta che si esibisce in un intero repertorio di guaiti, uggiioli, latrati, prodotti dall'interprete e miscelati in una partitura testuale poli-linguistica.

Ne *L'Ange de la mort*, invece, la pluralità del soggetto unico è raggiunta per stratificazioni: si è qui in presenza di un testo

⁴⁹⁹ Cfr. Y. Ciret, *Chœur is queer...*, cit.

Il posto del re(gista)

scritto da Fabre in onore di Andy Warhol, interpretato da William Forsythe e “doppiato” in scena da Ivana Jozic.

La moltiplicazione delle identità individuate, la loro logica iper-referenziale, non fa che abbattere l’idea romantica di soggettività artistica e pone i diversi soggetti in cui si rifrange sullo stesso piano, come elementi interscambiabili. Né identità sessuale né confini disciplinari: vengono miscelati i profili di un artista visivo-performer-regista-coreografo (Fabre), di un artista visivo *par excellence* (Wharol), di un danzatore-coreografo (Forsythe), di una attrice-danzatrice (Jozic).

L’enunciato non rimanda a un soggetto d’enunciazione che ne sarebbe la causa, e neppure a un soggetto d’enunciato che ne sarebbe l’effetto. Indubbiamente, in alcune messe in scena, Fabre ha pensato secondo le tradizionali categorie dei due soggetti, autore e attore, parola scritta e personaggio di carne, sognatore e sognato. Ma egli ha rinunciato presto al principio dell’autorialità drammaturgica, proprio come ha rifiutato, malgrado l’ammirazione per Beckett, una letteratura d’autore o di maestri. Così nel suo testo *Elle était et elle est, même*, messo in scena come solo dall’attrice Els Deceukelier, ad apparire nella scena è la *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* di Duchamp, macchina celibe del desiderio anonimo che continua a salmodiare la formula dell’erotismo impersonale:

“...encore une fois
et encore une fois

Il posto del re(gista)

en saccadant en avant
et en arrière”⁵⁰⁰

La Sposa, che Duchamp rappresentò come sistema robotico estraneo all’universo organico, torna a incarnarsi in una donna di carne e sangue. Ma, come avverte Hertmans, Fabre compie un passo ulteriore; trasforma il corpo vivente dell’attrice in una macchina del desiderio erotico anonimo, “ce qui revient à dire que la répétition perpétuelle ne débouche sur aucune perspective pertinente”⁵⁰¹.

Els Deceukelier rinuncia all’esercizio individuale della sua parola per fondersi nell’enunciazione collettiva dell’innumerevole moltitudine degli oggetti di desiderio.

Gli enunciati della sposa solitaria tendono al concatenamento di un’enunciazione collettiva della specie femminile, anche se questa collettività non è più – o non è ancora – data. Non c’è soggetto, *ci sono solo concatenamenti collettivi d’enunciazione* – e la scena esprime tali concatenamenti nelle condizioni in cui non sono dati al di fuori, e in cui esistono soltanto come potenze diaboliche a venire o come forze rivoluzionarie da costruire. Els è portata dalla sua solitudine ad aprirsi a tutto ciò che traversa la storia dei giorni nostri. La *Mariée* duchampiana non designa più né un narratore né un personaggio, ma un concatenamento tanto più macchinistico, un agente che è collettivo nella misura in cui un individuo vi si trova innestato nella sua solitudine. Alla fine, la Sposa non è l’avanguardia scenica di un processo di emancipazione dell’individuo radicato

⁵⁰⁰ J. Fabre, *Elle était et elle est, même*, in Id., *Elle était et elle est, même - L'interview qui meurt - Qui exprime ma pensée - Falsification telle quelle, infalsifiée - L'Empereur de la perte*, Paris, L'Arche, 1997.

⁵⁰¹ S. Hertmans, *L'Ange de la métamorphose: sur l'œuvre de Jan Fabre*, Paris, L'Arche, 2003, p. 49.

in una collettività di cui incarna le pretese, ma un'immagine del desiderio seriale, della patina cosmetica dell'immagine. Per questo la sua violenza è tanto lampante, perché non mobilita la nostra (momentanea, effimera) partecipazione, non inneggia all'azione e alla consapevolezza critica, ma ci fornisce uno *speculum mundi* abbastanza preciso: la tematica della donna-come-spettacolo, la costruzione del feticcio erotizzato, corale nella misura in cui si dispone come pura maschera di una pluralità di stereotipi femminili. Non è un caso, alla fine, che molti commentatori abbiano visto in questa sposa un fantasma di Marilyn, e non è un caso che Fabre indichi Wharol tra i suoi maestri. Wharol sapeva benissimo che il viso di Marilyn era una maschera collettiva del feticcio, per questo disponibile alla serializzazione cui lo sottopose.

**d. L'*Homo tantum*, il qualunque
(la coralità in quanto comunità)**

Nella *Tragedia Endogonia* gli interpreti, salvo sporadiche eccezioni, incarnano figure radicalmente anonime: la rimozione sistematica di ciascuna caratteristica che potrebbe determinare il segno di un'individualità viene ottenuta grazie a un passamontagna che, nascondendo il volto della figura, la definisce immediatamente come *qualsiasi*.

In Castellucci, così, il soggetto, cancellato, messo tra parentesi, impossibilitato a dirsi per non cadere nelle reti del controllo, non pone problema, non riemerge per reclamare un'identità - d'altronde posticcia - preferisce fruire di sé, quasi ludicamente, attraverso la produzione e la creazione di altro. Ci troviamo allora di fronte al paradigma dell'*Homo tantum*, l'uomo colto nel suo movimento di soggettivazione, e per ciò in uno stato che, ancora una volta, sfugge alle strettoie della definizione formale. La soggettivazione è un'appropriazione senza soggetto identitario e un processo

piuttosto che una sostanza. In questo, ci troviamo di fronte a una declinazione della *comunità che viene* com'è quella descritta da Agamben, formata dalle declinazioni plurali dell'*essere che viene*: “L'essere che viene: né individuale né universale, ma *qualunque*. Singolare, ma senza identità. Definito, ma solo nello spazio vuoto dell'esempio. E, tuttavia, non generico né indifferente: al contrario, tale che comunque importa, oggetto proprio dell'amore. La sua *logica*: i paradossi della teoria degli insiemi, l'indiscernibilità di una classe e dei suoi elementi, di una cosa e del suo nome. La sua *etica*: essere soltanto la propria maniera di essere, potere unicamente la propria possibilità o potenza, far esperienza del linguaggio come tale. La sua *politica*: fare comunità senza più presupposti né condizioni di appartenenza (l'essere italiano, russo, musulmano, comunista), esodo irrevocabile dallo Stato, costruzione di un corpo comunicabile”. Ecco dunque tornare l'ossessione di Castellucci per la costruzione di quel corpo d'attore come *puro comunicabile*, e comunicabile proprio in quanto latore di un'esistenza qualunque, nella quale lo spettatore possa cogliere un riflesso del proprio essere: sotto il passamontagna, il volto dell'altro è il nostro volto. Ma la comunità, a differenza della visione modernista, non è più sinonimo di società, avendo la società perso qualsiasi connotato di “sociazione”, di messa in comune⁵⁰².

⁵⁰² Nancy ha definito molto bene questo atteggiamento: “Quel che resta [...] sotto il povero nome di ‘società’, sotto questa parola diventata povera, svuotata di ogni ‘sociazione’, ossia di ogni ‘mettersi in società’, per non parlare delle ‘comunità’ e delle ‘fratellanze’ con cui si forgiavano un tempo le scene primordiali (che si rivelano, in genere, scene fantasmatiche) – quel che resta, dunque, sembra solo la cosiddetta ‘società’ posta di fronte a se stessa, sembra solo l'essere sociale definito da questo gioco di specchi, che si perde nei bagliori scintillanti del suo rispecchiamento” J. L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi, 2001, p. 69.

Il posto del re(gista)

Il soggetto, dunque, non è né identitario né sociale, e di conseguenza la scena accoglie una collettività/coralità anonima che non è più specchio di alcuna società.

Il soggetto non identitario è un soggetto che non si dà in quanto titolare di una nuova “proprietà” o “sostanza” da difendere e rafforzare contro tutte le altre. Proporre in scena una simile posizione non è dunque un gesto sociale, ma è certamente un gesto politico, contro ciò che accade, ad esempio, nelle nuove comunità raccolte intorno ai miti oggettivamente violenti dell'identità e dell'appartenenza a tutte le “patrie”, “matrie” e “fratrie”, in cui il senso etimologicamente originario del “comune” (non “proprio”, di molti o di tutti) si rovescia nella più piatta e irriflessa apologia del *proprium*, dell'individualismo appropriativo. Comunità e individuo, così intesi, sono perfettamente speculari, dal momento che entrambi riproducono un modello atomistico e chiuso su se stesso. Anche a prescindere dai suoi rapporti con le ideologie utilitaristiche e individualistiche in senso forte, il concetto medesimo di individuo rimanda inequivocabilmente a un ente indiviso, che fa tutt'uno con se stesso, compatto, completo e in quanto tale costitutivamente indifferenziato. Come può farsi portatore di differenza nei confronti dell'altro ciò che non prevede differenza al proprio interno, che si pone come atomo indiviso e indivisibile? L'espressione che invece è lecito utilizzare per la scena che articola il problema di una nuova forma di coralità - non in contrasto, ma in perfetta corrispondenza con l'idea originaria (non appropriativa) di comunità - è quella di singolarità, a sua volta depurata dalla sua accezione stirneriana: singolare è la pluralità stessa dal momento che, a differenza di *individuum*, “singolo” in latino è declinato sempre al plurale: *singuli*, nel senso di “ciascuno” (e non di “qualcuno”), costitutivamente aperto e attraversato dalla differenza che

Il posto del re(gista)

contemporaneamente lo lega e lo separa rispetto a tutti gli altri. Il dato interessante è che, scavalcando con un movimento radicale qualsiasi visione “moderna” dell’universale e del comunitario, la strategia che, ad esempio, Fabre adotta per esprimere una coralità emancipata dall’utopia è quella medievale dell’allegoria. L’allegoria rappresenta, contro i bassorilievi e le sfumature della coralità utopica, uno stampo rigido, l’assunzione di un essere qualunque: l’immagine, appunto, del personaggio di *Ognuno*, capace di attingere a una forza di immediatezza dove il corpo, ancora, diviene puro comunicabile. Hertmans scrive, a questo proposito: “Cette immédiateté, qui ne se base pas sur la psychologie, est également typique du genre d’allégories dans lesquelles la moralité médiévale plongeait les spectateurs: une vision statique du monde où il n’est question que d’un ordre mondial prédéterminé où tous les hommes sont voués au même sort, un monde sans hiérarchies où un seul type d’homme, un personnage allégorique peut exister, à savoir tout le monde et personnage à la fois: le concept du *Elckerlijc* / *Everyman* / *Jedermann* / *Chacun*. [...] De là surgit un ‘être perdu dans le monde’, au sens radical. Chaque acteur de Fabre, chaque personnage imaginé par lui, est tout le monde et personnage à la fois, et relève dès lors de notre propre imagination. Mais ce *Chacun* contemporain est amputé d’une importante caractéristique: celle de la conscience de soi au sens moderne du terme. L’œuvre de Fabre s’embarrasse rarement de ces émotions ramenées au psychologique que nous ne rencontrons que trop dans le théâtre de l’identification; mais elle s’attaque d’autant plus aux sensations primaires, non réfléchies qui nous confrontent à la nature d’une image mythique de l’homme – strictement anti-psychologique, en tout cas anti-historique et quasi anonyme, et de là loin de tout pathétique, aussi

trompeuses que soient les apparences. [...]. Chez Fabre, l'introspection n'est pas une opération analytique, elle montre directement ce qui aurait dû rester enfermé dans l'homme : les spectres de ses désirs et de ses angoisses. Il nous donne à voir le rêve impossible depuis sa propre tête, de l'intérieur ; la scène n'est là que pour nous haler vers l'intérieur"⁵⁰³.

Il personaggio di Ognuno racchiude, in un unico movimento, la comunità della scena e quella presente in sala, pone l'attore come doppio dello spettatore all'interno di un'esperienza che si articola e significa solo in ragione della sua istantaneità. Questo scavalcare il bordo del moderno alla ricerca di una visione della comunità più antica, di fatto pare riattivare quella *communitas* di cui ha parlato Roberto Esposito⁵⁰⁴, la quale si contrappone

⁵⁰³ S. Hertmans, *L'Ange de la metamorphose: sur l'œuvre de Jan Fabre*, Paris, L'Arche, 2003, pp. 37-38.

⁵⁰⁴ Cfr. R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, 1998. Esposito si distanzia dal pensiero dei comunitaristi (come Etzioni o Fukuyama), che vedono la comunità come un qualcosa che "si aggiunge" agli individui (la vita in comune, il bene comune ...), e orienta la sua analisi sulla comunità a partire dal dettato etimologico del termine. *Communitas* deriva infatti da "cum-munus", dove *munus* indica un particolare tipo di dono, quel "dono che si dà perché si deve dare e non si può non dare" (Ivi. p. xiv). Ciò che prevale nel "munus" è la reciprocità, la mutualità, il "cum": si dà qualcosa perché si è ricevuto, e l'aver ricevuto un dono è condizione per l'obbligo di dare. In tale lettura, quindi, ciò che i soggetti hanno in comune nella *communitas* non è un "pieno", un diritto (interesse, bene ...), ma un "vuoto", una mancanza. Coloro che sono sottoposti alla vita in comune hanno quindi un obbligo che "si configura come un onere, o addirittura una modalità difettiva, per colui che ne è affetto, a differenza di colui che ne è, invece, 'esente' o 'esentato'" (Ivi, p. xv). Da qui deriva l'opposizione che, secondo Esposito, va posta tra "communitas" e "immunitas": *communis* è colui che deve qualcosa; *immunis* è colui che invece, slegato dagli altri, può restare ingrato. La conclusione cui giunge Esposito è allora che i "soggetti della comunità sono uniti da un 'dovere' – non nel senso in cui si dice 'ti devo qualcosa', ma non 'mi devi qualcosa' – che li rende non interamente padroni di se stessi. E che più precisamente li

Il posto del re(gista)

alle derive del *comunitarismo* (che sostituisce all'individualismo del soggetto un individualismo di gruppo). *Communitas* è allora, in prima istanza, la comunità istantanea degli spettatori, è questa la comunità che viene, capace di riattivare una possibilità politica non in nome di un programma, ma grazie al semplice essere-con che fonda l'esperienza della scena rimarcandola nella sua eccellenza. La comunità istantanea è una comunità senza un'origine comune, si fonda solo da una dis-posizione, ovvero su un essere-in-comune nello spazio e nel tempo dello spettacolo. A proposito della possibilità di attivare un Tragico contemporaneo, - il tragico che cerca Castellucci, capace di "sostenere la portata di questa epoca" - Enrico Pitozzi scrive che l'unica dimensione in cui ciò appare possibile è quella della costruzione di una comunità istantanea, non utopica, ma profondamente *localizzata*: "Tuttavia una *comunità senza fondamento*. [...] Parlare di una comunità senza fondamento è tuttavia un'aporia. Una *Comunità senza fondamento* è una comunità disattivata, che non ha alcuna idea di sé, nessun fondamento la determina e le preesiste. È di conseguenza la comunità priva di nome, così come lo sono le figure che ne fanno parte, a patto di non avere nessuna coscienza di questa appartenenza. È quindi *innominabile*: da qui l'aporia. Il termine *comunità* le è estraneo in quanto tale; nell'impossibilità della dominazione il paradigma di questa

espropria, in parte o per intero, della loro proprietà iniziale, della loro proprietà più propria – vale a dire della loro stessa soggettività" (Ivi, p. xvi). La comunità è percepita dunque dal soggetto come un'espropriazione, un pericolo, come un "sacrificio", che "spingendolo a contatto con ciò che egli non è, con il suo 'niente' è la più stretta delle sue possibilità, ma anche la più rischiosa delle minacce. Ciò che ciascuno teme ... è la perdita violenta dei confini che, conferendogli identità, gli assicurano la sussistenza" (Ivi, p. XVIII).

comunità è la *localizzazione* istantanea, l'essere *in comune* degli enti che vi si dispongono.

“Singolare, *qualunque* ed *esposta*, componenti qualificanti la figura, sono anche le componenti attorno alle quali si dispone questa *comunità* particolare. La *comunità senza fondamento* è lo spazio, *in comune* tra le singolarità che vi si trovano le une con le altre, fianco a fianco, faccia a faccia. È una comunità anarchica, nessuna *arché*, alla quale ritornare, nessuna identità d'appartenenza da rivendicare. Contro il fondamento immutabile, essa oppone la *localizzazione* instabile. Precaria. Una comunità indifferenziata ha senso per il semplice fatto che è lì sul palco, e/o qui in platea. Comunque in uno spazio *in comune*. Nulla da condividere, se non la *condivisione* stessa”⁵⁰⁵. Il formicaio, allora, non ha più alcuna anima, ma la comunità seguita a sussistere fin tanto che lo spettacolo continua a raccogliarla intorno a sé.

e. La coralità: alla fine, una questione di singolarità

Contrariamente a quanto sulle prime potrebbe apparire, però, con la coralità non ci troviamo di fronte a quell'essere singolare-plurale definito da Nancy e già menzionato a proposito dello statuto della folla nel teatro della regia nascente. Se nelle dinamiche gruppali alternative rispetto al teatro di regia il postulato di Nancy trova una traduzione naturale (prova ne sia il preciso riferimento che all'autore tributano i gruppi italiani della stagione dei Teatri 90, uno fra tutti i Motus⁵⁰⁶) il

⁵⁰⁵ E. Pitozzi, *Arterie del sistema: Figure della densità*, in “Idioma Clima Crono”, Seminario, vol. XI, Cesena. La casa del Bello Estremo, 2004, p. 17.

⁵⁰⁶ Daniela Niccolò, fondatrice con Enrico Casagrande di Motus, scrive in un pezzo ancora inedito: “è in gioco la possibilità di poter continuare a creare, produrre, senza smarrire quella singolarità profonda che nutre le nostre opere di una radicata tensione plurale, perché sono sempre e comunque originate da uno spirito fortemente egualitario e non verticistico/narcisistico: anche il fatto

Il posto del re(gista)

contemporaneo registico insiste invece sulla natura sostanzialmente contraddittoria del principio di coralità scenica, per lo meno nella misura in cui non risulta più praticabile l'utopia collettivistica.

La coralità non conduce al superorganismo, e anzi qualsiasi tensione verso di esso è presa in un regime che ne svela le contraddizioni. Questo regime, che opera secondo un doppio principio, di afasia e di impedimento, indica i rapporti di forza in cui ogni corpo ostacola il corpo dell'altro, come ogni volontà ostacola quella dell'altro. E così l'opera più corale di Ostermeier, *Shopping & Fucking*, si risolve in un intero repertorio di sevizie, in una coralità bestiale, dove la sopravvivenza all'interno del gruppo è determinata solo dalla legge naturale della forza e della selezione. È la certezza d'Artaud circa il fatto che, alla fine, *la mia vita è sempre la morte di qualcun altro*.

Contro o meglio oltre l'universo scenico modernista, in cui ogni elemento pare sacrificarsi per garantire la grandezza dell'insieme, Ostermeier fa balenare la singolarità della determinazione, ossia la ribellione di un frammento contro l'insieme: ad esempio, l'attrice che interpreta Nora e che si scaglia contro la conclusione pre-scritta, infierendo contro il corpo dell'Altro e uccidendo Helmer.

che Motus sia diretto da due persone implica già in partenza una forte matrice dialettica e non solipsistica.

EGO SUM=EGO CUM, riutilizziamo questo gioco di parole di Jean Luc Nancy, perché incarna tanto di noi, ora che con questo nuovo progetto il senso plurale è sempre più allargato: un plurale che non moltiplica semplicemente il singolare, ma si situa al di là del concetto stesso di singolarità. È vertiginosamente vasto e si accresce con l'accumulo di esperienze, con l'abbattimento progressivo dei confini tra territori”.

3.6 IL SUBLIME TRAUMATICO

Le immagini che svegliano il desiderio o provocano lo spasmo conclusivo sono di solito torbide, ambigue: se mirano al ribrezzo o alla morte, lo fanno sempre in modo ipocrita [...]. Nulla di più terrificante! Quanto ci sembreranno ridicole le rappresentazioni dell'inferno sui portali delle chiese! L'inferno è la parvenza d'idea che involontariamente Dio ci regala di se stesso! ma nel diagramma della perdita infinita ritroviamo il trionfo dell'essere – cui è mancato l'accordo col moto che lo vuole perituro. L'essere si autoinvita al terribile ballo, il cui ritmo di danza è la sincope e che dobbiamo accettare per quello che è, conoscendo soltanto il ribrezzo cui si accorda. Se ce ne manca il coraggio, non c'è niente di più terribile. E il momento del supplizio non mancherà mai: e se mancasse come fare per superarlo? Tuttavia l'essere aperto – alla morte, al tormento, alla gioia – senza remore, l'essere aperto e moribondo, dolorante e felice si profila già nella sua luce crepuscolare.

G. Bataille, *Madame Edwarda*

Non avere paura del discorso cruento
C. Castellucci, *La mistica del sangue*

In latino “sublimen” ha due etimologie opposte: o “sub-limen”, “altissimo”, che sta sotto l'architrave della porta, o “sub-limo”, “sotto il fango”, cioè quelle cose abissali, nascoste da uno strato di bruttezza. Rispetto alla bellezza, il sublime innesca quel moto di s-velamento che mostra, in essa, una doppia pulsione nello spettatore: l'attrazione e la repulsione. Romeo Castellucci,

intervistato, mostra di conoscere profondamente un simile motivo: “C’est ça la beauté : être débusqué. La beauté n’est pas un objet. Elle est à l’intérieur de chacun de nous. Ce n’est pas simplement une belle forme, bien proportionnée. La beauté est d’être sois même surpris, y compris par la laideur, la violence, la tendresse aussi bien sûr. La beauté est comme une rayon capable de toucher un recoin caché au fond de toi”⁵⁰⁷. La visione di Castellucci sembra dunque convocare, più che quello della bellezza, il sentimento del sublime, parente della “bellezza violenta”, quella di cui il regista parlava già all’epoca di *Gilgamesh*: “Tutto deve essere violentemente bello. La bellezza trova la sua ragione nell’estremismo, come allontanamento violento. La bellezza è un fenomeno di grande precisione. Attua lo smascheramento dello sbaglio del bello imperiale”⁵⁰⁸. Concettualmente la distinzione tra bello e sublime, prima che da Kant, venne investigata dal filosofo e uomo politico irlandese Edmund Burke⁵⁰⁹, che scrisse nel 1757 un’*Inchiesta sul bello e sul sublime*. Lo ricorda anche Remo Bodei, tracciando una sintetica “griglia” di distinzioni tra le due categorie: “il bello è legato intanto al piacere, poi al sesso femminile, poi al sesso in generale, al piacere sessuale, e poi alla socialità. Quindi bello è ciò che ha grazia, ciò che non turba, ciò che attrae e ciò che, soprattutto, mette gli uomini in rapporto fra di loro. Invece il sublime è legato alla paura, è legato soprattutto alla morte, perché il sublime è ciò che minaccia la mia *self-preservation* (dice Burke), è legato alla mia *autoconservazione*, è legato poi al sesso maschile, alla virilità ed è legato in particolare

⁵⁰⁷ R. Castellucci, *La permanente du risque. Entretien avec Jean-Louis Perrier*, “Alternatives Théâtrales”, nn. 85-86, II semestre 2005, p. 55.

⁵⁰⁸ R. Castellucci, *Gilgamesh*, cit., p. 19.

⁵⁰⁹ Cfr. E. Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Maglietta, Palermo, Aesthetica, (1985) 2002.

Il posto del re(gista)

all'assenza, alla privazione, quindi privazione di luce, il buio, privazione di forma, il deforme o l'informe, privazione di sentimento, e quindi noia o, ad esempio, distruzione fisica totale”⁵¹⁰.

Il saggio di Burke è percorso dalla convinzione che esista un nesso molto stretto ed inscindibile fra anima [*Seele*] e corpo, e che questo legame non possa essere trascurato da chi si interroghi sulla natura del piacere e del dolore, né da chi si prefigga l'osservazione empirica degli effetti del bello e del sublime. Il dolore e il piacere non possono essere neppure pensati, a suo avviso, se si prescinde dalla loro natura corporea. I due fenomeni sono radicalmente diversi: il sublime, abbiamo visto fin qui, deve la sua origine a un sentimento iniziale di dolore cui, solo in un secondo momento, subentra una sensazione di piacere. Quest'ultima, allora, meriterà la qualifica di piacere negativo e relativo, di piacere misto a terrore, e sarà radicalmente altro rispetto al piacere positivo donde trae origine la bellezza. A questa differenza di “sensazione” corrisponde, nell'opinione del filosofo, una dicotomia di ordine corporeo: il sublime conduce le fibre del corpo a uno stato di tensione, il bello induce in esse rilassamento. Dolore e tensione da un lato, piacere e rilassamento dall'altro, sono quindi le vere e proprie fonti corporee del sublime e del bello. “La nostra mente e il nostro corpo - scrive Burke -, sono così strettamente e intimamente connessi, che l'uno senza l'altro è incapace di provare dolore o piacere”⁵¹¹.

Burke aveva sostenuto che tutto ciò che è atto a suscitare le rappresentazioni [*Vorstellungen*] di dolore [*Schmerz*] e pericolo [*Gefahr*], e tutto ciò che è in qualche modo spaventoso

⁵¹⁰ R. Bodei, *L'estetica del bello e del sublime*, www.emsf.rai.it/scripts/interviste.asp?d=152

⁵¹¹ E. Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime*, cit., p. 144.

Il posto del re(gista)

[*schrecklich*] o che presenta un'affinità con oggetti spaventosi o agisce sull'anima [*Seele*] in modo analogo al terrore, è fonte di sublime. Rispetto a Burke, Kant, l'autore cui più spesso ci si riferisce in merito al concetto di sublime, introdusse il tema morale, stemperando quel puro terrore che rimane la sostanza barbarica delle parole di Burke.

Per Kant, il sublime è una formula in due tempi: in un primo momento, il soggetto è come sopraffatto, addirittura sconvolto dalla visione, ma in un secondo tempo egli è in grado di comprendere l'esperienza e di recuperarla intellettualmente, provando inoltre un impeto di potenza, e non di perdita, nel farlo. Nella scena contemporanea, il segno morale introdotto da Kant a proposito del sublime viene meno: converrà allora parlare di sublime traumatico (ma corretto sarebbe anche parlare di un sublime pre-kantiano, burkiano, a sottolineare come, nelle intenzioni dell'autore che per primo lo investigò sistematicamente, il sublime è traumatico).

Rispetto alla visione kantiana del sublime, cioè, l'esperienza della scena contemporanea pare insistere verso l'esclusione del secondo movimento, quello redentivo. L'incontro con il sublime si incastona così entro un terreno essenzialmente traumatico, di un trauma privo di catarsi.

Il sublime provoca terrore, e questo terrore non viene riassorbito grazie al lavoro intellettuale, ma anzi agisce sul corpo generando qualcosa come un dolore fisico. L'ambiguità radicale del sublime deriva dal fatto che, da questo dolore, si ricava un sentimento di piacere misto a terrore. Un sentimento, in ultima analisi, masochista, una "conoscenza attraverso la sofferenza", come non ha mancato di osservare Lehmann: "Una nuova versione della formula eschilea, 'conoscere attraverso la sofferenza', ha acquisito una posizione significativa fra le avanguardie del mondo moderno. I Futuristi e i Dadaisti

facevano uso dello shock e dell'esperienza del dolore (fino al punto di provocare vere e proprie risse) per opporsi alla spersonalizzazione e all'astrazione, e anche per opporsi all'abilità, apparentemente senza limiti, della società moderna di trasformare il veleno della critica in una droga di cui inebriarsi, prendendo a prestito le parole di Brecht, per contrastare l'apatia e la trasformazione consumistica dell'arte priva di un futuro. A partire dagli anni sessanta l'esibizione del dolore, spesso ai limiti o al di là dei limiti di un masochismo pubblico, è stato un tema caro agli artisti della performance art. La reazione teatrale all'irrealtà elettronica è stata la provocazione, attuata attraverso la simulazione di un'aggressione fino quasi a sfociare nell'aggressione fisica".

E prosegue, lo studioso, analizzando come Fabre elabori il motivo masochista: "Jan Fabre si situa alla stesso tempo dentro e fuori questa tendenza; all'interno a causa del suo impulso aggressivo, al di fuori perché, avendo iniziato con la performance, egli conserva la linea di separazione fra il suo teatro e il pubblico. L'aggressione opera qui attraverso la formalizzazione, una dialettica che costituisce la sua originalità. Nelle opere di Fabre, artista plastico, la furia dell'attacco, su una gigantesca superficie, portato con una banale punta di penna a sfera, corrisponde, nel suo teatro, all'attacco allo spettatore e alla resistenza di quest'ultimo"⁵¹².

Giustamente Lehmann convoca l'immagine dello shock, anche da noi esaminata all'interno delle sperimentazioni moderniste. Infatti, il sentimento generato dal sublime traumatico è parente di quello provocato dallo shock, e così intendiamo analizzarlo già dalla decisione teorica, espressa in apertura, di procedere

⁵¹² H.-Th. Lehmann, *Quando la collera si coagula in forma... Sull'"estetica del veleno" di Jan Fabre*, "Biblioteca teatrale", nn. 74-76, aprile-dicembre 2005, pp. 106-107.

Il posto del re(gista)

per argomenti contemporanei che rappresentano come altrettanti “doppi” dei temi evidenziati nel modernismo. Con lo shock, il sublime traumatico ha in comune l’apertura della scena non a una rappresentazione del mondo in quanto già creato, ma a una sorta di doppio del mondo, in grado di raccoglierne la violenza e l’eccesso. Lo shock, abbiamo visto, agisce direttamente sui nervi dello spettatore, e non è legato tanto alle singole immagini prodotte dalla scena, ma a un “montaggio delle attrazioni” che insiste sul tema del pericolo, della contrapposizione, della dissonanza. Il sublime traumatico, invece, necessita di un tempo di esposizione dello spettatore all’immagine che si avvicina alla contemplazione. In questo senso viene a cadere l’ideale del montaggio e lo spettacolo convoca piuttosto, come vedremo, il movimento regressivo che conduce lo sguardo là dove l’immagine sorge.

a. Trionfi di Masoch

È all’interno del sublime traumatico che si insinua la figura di Masoch, affrontata dalla Societas nello spettacolo omonimo ma non estranea all’orizzonte operativo, solo per citare i casi su cui in questa sede vogliamo insistere, di Fabre e di Ostermeier. Castellucci, in particolare, scrive: “A Sacher-Masoch appartiene di già il corpo del teatro: lo sento dalla mia parte, dalla parte della pura apparenza rappresentativa. C’è un discorso di corpo che ci lega: un discorso del corpo, l’aspetto materiale, insomma, del limite di superficie come pura apparenza e luogo della comunicazione. C’è poi una comune spinta, come un’imperiosa necessità, all’obbedienza muta e all’asservimento di fronte al

palcoscenico delle rispettive sofferenze. E, come il masochista, ho bisogno dello sguardo dell'altro per esistere"⁵¹³.

E il principio masochista getta una luce nuova anche sulla vicenda d'Amleto che, per Castellucci, è fratello di Masoch, compresi entrambi nell'orizzonte di una medesima angoscia infantile. A questo proposito Theodor Reik, uno dei massimi esegeti del masochismo, scrive: "Chiunque scoprirà nel masochismo un tentativo di dominare le vecchie, oppressive angosce infantili, saprà che qui c'è il problema dell'essere o non essere"⁵¹⁴. Qui il masochismo non convoca l'immaginario erotico che gli si addice come proprio. O almeno, non è la sessualità ad essere centrata dal mirino della scena. È il problema della colpa, della vergogna e dell'umiliazione. È la colpa dell'essere che viene espiata sul palco attraverso l'esibizione del proprio corpo, della propria vergogna. Così Castellucci giunge a quell'immagine folgorante che, lungi dal

⁵¹³ R. Castellucci, *Masoch, i trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopèa della polvere*, cit., p. 69.

⁵¹⁴ Th. Reik, *Masochism in modern man*, Farrar, Straus and Cudany, 1944, cit. in R. Castellucci, *Masoch.*, cit., p. 69. Sarebbe inoltre interessante approfondire l'ulteriore divenire-donna promosso dallo spettacolo, ovvero il processo di femminilizzazione che investe anche il *Masoch* di Castellucci. Infatti, pur senza addentrarci nei territori della psicoanalisi e dell'eziologia masochista, è noto come una simile patologia (?) derivi dalla compresenza di tre processi di disconoscimento: il masochista esalta la madre, attribuendole un sesso in grado di farlo rinascere; esclude quindi il padre, eliminando ogni suo ruolo nella seconda nascita; e infine interrompe il piacere sessuale, liberandolo dalla genialità per trasformarlo in piacere di rinascere. Deleuze scrive: "Da Caino a Cristo, Masoch esprime lo scopo finale di tutta la sua opera: il Cristo non come figlio di Dio, ma come Uomo nuovo, vale a dire la rassomiglianza negata del padre" (corsivo nostro), G. Deleuze, *Il freddo e il crudele*, Milano, Se, 1996, pp. 110-111.

semplice gioco linguistico, decifra tutto lo spessore di senso che fa del palco l'anagramma della colpa: *palco-colpa*.

L'umiliazione e il castigo vengono all'attore che rinuncia all'azione e si dà come pura passività paziente, mitezza animale. Il darsi ultimo dell'attore, in cui egli vibra in altezza, è il darsi-degradandosi: "È un teatro vergognoso. - scrive Castellucci - Di vergogna. Vergogna come alto sentire. Inalienabile. Un sentirsi. Una maschera di verità. Un teatro che sia degno della vergogna; in cui sia possibile un'appropriazione finale del proprio destino"⁵¹⁵. Ma che cos'è esattamente questa vergogna di cui l'attore fa esperienza? Secondo Agamben la vergogna è la qualità più propria del soggetto, mentre Emmanuel Levinas, in uno studio rimasto celebre per acutezza, emancipa il sentimento dalla dottrina dei moralisti eliminando la credenza circa il fatto che la vergogna derivi da un'imperfezione o da una manchevolezza del nostro essere. Secondo Levinas, la vergogna subentra nel soggetto con la coscienza della sua assoluta incapacità a rompere con se stesso. Se, nella nudità, proviamo vergogna, è perché non possiamo nascondere ciò che vorremmo sottrarre allo sguardo, perché all'impulso irrefrenabile di fuggire da sé, fa riscontro un'altrettanto certa impossibilità di evasione⁵¹⁶. Da questa origina un sentimento di ribrezzo per la resistenza, la corporeità, la bassezza materiale del proprio corpo. E qui si

515

⁵¹⁶ "Ciò che appare nella vergogna è dunque precisamente il fatto di essere inchiodati a se stessi, l'impossibilità radicale di fuggirci per nasconderci a noi stessi, la presenza irremissibile dell'io a se stesso. La nudità è vergognosa quando è la patenza del nostro essere, della sua intimità ultima. E quella del nostro corpo non è la nudità di una cosa materiale antitetica allo spirito, ma la nudità del nostro essere totale in tutta la sua pienezza e solidità, della sua espressione più brutale di cui non possiamo non prendere atto", E. Levinas, *De l'évasion*, Montpellier, Fata Morgana, 1982, p. 86.

insinua, grazie al pensiero di Benjamin, il sospetto che la vergogna, il ribrezzo per la propria consistenza organica sia, alla fine, ciò da cui deriva l'attrazione e la repulsione per l'abietto, o in particolare, nel lavoro di Fabre, per l'insetto. Secondo Benjamin, la sensazione dominante nel ribrezzo è la paura di essere riconosciuti da ciò di cui proviamo schifo: "Quel che rabbrivisce nel profondo dell'animo è l'oscura coscienza che in lui vive qualcosa di così poco estraneo all'animale ripugnante da riuscire riconducibile a questo"⁵¹⁷. Ciò significa che chi prova ribrezzo si è in qualche modo riconosciuto nell'oggetto della sua repulsione, e teme di esserne riconosciuto a sua volta. L'uomo che prova ribrezzo si riconosce in un'alterità inassumibile, e da qui nasce la vergogna.

La vergogna è allora possibile perché questo teatro non esita a contemplare il fango molecolare del corpo: senza questa inclinazione verso l'abietto, di cui molto abbiamo detto, senza questa attrazione, questo *voyeurismo* dello spirito, la vergogna non sarebbe che una rappresentazione sbiadita.

La scena cui l'attore ha saputo offrire la propria vergogna, grazie alla metafora di Masoch, diviene un luogo in cui è possibile un piacere, o meglio un esser-gioia: "C'è un esser-gioia per l'attore, un piacere per il masochista, che passa solo dopo aver attraversato la soglia del dolore, e questo attraversamento ha tutta la consistenza di una punizione. [...]. La punizione, dunque, corrisponde, nella fantasia masochista, al momento dell'esposizione della sofferenza quando ormai essa risulti irreparabile"⁵¹⁸.

⁵¹⁷ W. Benjamin, *Strada a senso unico. Scritti 1926-27*, Torino, Einaudi, 1983, p. 11.

⁵¹⁸ R. Castellucci, *Masoch...*, cit., p. 69.

Il posto del re(gista)

Il masochista racconta una storia, che descrive come la madre orale trionfò, come la rassomiglianza del padre fu negata, come ne emerse l'Uomo nuovo. Indubbiamente, il masochista come l'attore si serve del proprio corpo e delle proprie sensazioni per scrivere una tale storia. "Ma in questo caso vi è un masochismo formale, ancor prima di qualsiasi masochismo fisico, sensuale o materiale; e un masochismo drammatico, ancor prima di qualsiasi masochismo morale o sentimentale. Di qui l'impressione di teatralità, nel momento stesso in cui i sentimenti sono più profondamente vissuti, e le passioni e le sensazioni più violentemente sentite"⁵¹⁹.

Anche in Fabre appare un simile cortocircuito sensazionale nell'esposizione del corpo aperto, torturato, mostrato nelle sue angolazioni più abiette e degradanti. La scena di Fabre è un esercizio di trasgressione, come indica Hertmans: "Dans l'œuvre dramatique avant-gardiste de Fabre, on trouve cette sorte de monomanie qui caractérisait les anciens visionnaires comme Bruegel et Bosch, pour qui la dimension pédagogique de la beauté et du mal n'était que secondaire par rapport à la fascination pour la transgression des limites de l'imagination. L'œuvre de Fabre se révèle un exercice de transgression. Foucault et Bataille nous ont appris à quoi aboutit cette transgression : à contempler l'abîme de la mort et de la folie, le point où le nihilisme menaçant se mue en pure esthétique des ténèbres"⁵²⁰.

L'estetica delle tenebre è l'estetica del sublime traumatico, l'estetica della vergogna del *come siamo* esposta sulla scena come in un Mistero Medievale senza moralità, giudizio o ricompensa finale. Si esce da questi spettacoli come da un

⁵¹⁹ G. Deleuze, *Il freddo e il crudele*, cit., p. 112.

⁵²⁰ S. Hertmans, *L'Ange de la métamorphose: sur l'œuvre de Jan Fabre*, Paris, L'Arche, 2003, pp. 36-37.

Il posto del re(gista)

Processo kafkiano, con quel medesimo verdetto finale: “e fu come se la vergogna dovesse sopravvivergli”.

Ecco dove Fabre mostra numerosi tratti in comune con Castellucci: l'impossibilità di professare un vitalismo dell'azione efficace, la vergogna di non poterlo fare, e la vergogna più profonda, di diversa provenienza, circa l'esposizione del corpo alla *crocifissione* degli sguardi altrui, e la vergogna, infine, di riconoscersi nell'oggetto di ribrezzo, insetto o materia abietta. La rivendicazione, infine, di una tremenda bellezza, il balenio del sublime, che mostra, come dice Genet, *a che punto il balzo fuori dalla vergogna sia facile*.

b. Il mussulmano

Primo indizio: Paolo Tonti, l'interprete di *Amleto*, non era un attore professionista. Fu scelto per una competenza specifica, capace di avvicinarlo all'universo traumatico del *mollusco* immaginato da Castellucci. Tonti aveva lavorato a lungo con bambini autistici, e questa esperienza faceva di lui, oltre che un interprete sensibile alla realtà della patologia, anche un ideale erede di Bruno Bettelheim, lo psichiatra viennese rifugiato in America che dedicò la sua vita alle ricerche intorno all'autismo. Secondo indizio: Sulla locandina d'*Amleto* c'è scritto: “il mussulmano”. Non si tratta, chiaramente, di una notazione religiosa, ma di un rimando ai *Muselmänner*, i sommersi di Levi, una specie particolare dei dannati dei campi di concentramento, che Jean Améry così descrive: “Il cosiddetto *Muselmann*, come nel linguaggio del Lager veniva chiamato il prigioniero che aveva abbandonato ogni speranza ed era stato abbandonato dai compagni, non possedeva più un ambito di consapevolezza in cui bene e male, nobiltà e bassezza, spiritualità e non spiritualità potessero confrontarsi. Era un

cadavere ambulante, un fascio di funzioni fisiche ormai in agonia”⁵²¹.

Torniamo allora a Bettelheim, al cui libro sull'autismo, *La fortezza vuota*, è ispirata molta parte della ricerca sull'*Amleto*, e scopriamo che egli aveva trascorso un anno (1938-39), prima di essere liberato per intervento di Eleanor Roosevelt, nei due campi di concentramento riservati dai nazisti ai prigionieri politici, Dachau e Buchenwald. Bettelheim aveva visto coi suoi occhi i mussulmani e si era subito reso conto delle inaudite trasformazioni che la “situazione estrema” produceva sulla personalità degli internati. Così il mussulmano divenne per lui il paradigma su cui, più tardi, emigrato negli Stati Uniti, fondò i suoi studi sulla schizofrenia infantile e la Orthogenic School, da lui aperta a Chicago per la cura dei bambini autistici, una specie di controcampo, in cui si insegnava ai mussulmani a ridiventare uomini. “Non c'è un tratto – commenta Agamben - nella minuziosa fenomenologia dell'autismo infantile descritta in *La fortezza vuota* che non abbia il suo oscuro precursore e il suo paradigma interpretativo nel comportamento del musulmano”⁵²².

Per Bettelheim, “Ciò che per il prigioniero era la realtà esterna, per il bambino autistico è la realtà interna. Ciascuno dei due,

⁵²¹ J. Améry, *Un intellettuale a Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino, 1987, p. 39.

⁵²² G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri (1998) 2005, p. 41, e più avanti scrive: “Come i bambini autisti ignoravano totalmente la realtà per ritrarsi in un mondo fantasmatico, così i prigionieri che diventavano musulmani non prestavano più attenzione ai rapporti reali di causalità e li sostituivano con fantasie deliranti. E negli sguardi pseudostrabici, nell'andatura strascicata, nell'ostinata ripetitività e nel mutismo di Joey, di Marcia, di Laurie e degli altri bambini della scuola, egli inseguiva la possibile soluzione dell'enigma che il musulmano gli aveva posto a Dachau”, *ibidem*.

per ragioni diverse, finisce coll'averne un'esperienza analoga del mondo"⁵²³.

Far diventare l'attore un bambino autistico o un ebreo deportato fa parte di quel movimento al divenire-minore che abbiamo indicato come uno dei temi più ricorrenti nella scena contemporanea. Ma testimonia anche altro, e cioè che il teatro di Castellucci, prima con questo *Amleto* e poi, in misura molto più esplicita, con *Genesis. From the museum of sleep*, arriva ad elaborare in scena, oltre alla scarto e al residuo, all'informe all'osceno, al rimosso della cultura, anche l'indicibilità di Auschwitz. Castellucci cerca di argomentare questa necessità rivolgendosi a colui che sarà investito dalla violenza di una simile decisione: "Spettatore, sei libero di non credermi, ma io, ti dico, sono stato costretto a portare questo nome. Ma il dubbio rimane. Io sono qua, e uso quel nome? In uno spettacolo teatrale? A quale prezzo? Questo voglio sapere! Mi domando ancora se non sia immorale. Mi domando quale grado di purezza posso io raggiungere per accostarmi a questo orrore difficile da includere tra gli accadimenti totalmente umani. Credo che la sfida sia il poterlo dire. Anzi, il volerlo dire, superando quel limite di indicibilità, che confonde tragicamente il rispetto per l'impossibilità di dirlo in modo pieno, con un silenzio che solo i morti possono mantenere senza ambiguità"⁵²⁴.

L'atto di *Genesis* intitolato *Auschwitz* è tutto bianco e immacolato, abitato da bambini e da sbuffi di tulle; la crudeltà vi si insinua solo molto lentamente, quando la voce di Artaud⁵²⁵

⁵²³ B. Bettelheim, *La fortezza vuota, l'autismo infantile e la nascita del sé*, Milano, Garzanti, (1976), 1996, p. 46.

⁵²⁴ R. Castellucci, *Genesis. From the museum of sleep*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere*, cit., p. 264.

⁵²⁵ Alcuni estratti da *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

rompe la quiete della scena. Il sublime qui è traumatico perché il movimento che innesca nella coscienza è di segno opposto rispetto a quello descritto da Kant: se nel filosofo la quiete della comprensione giunge all'uomo dopo un iniziale moto di terrore, la scena di Castellucci opera il procedimento inverso: cattura lo spettatore in un idillio di candore in cui si insinua, lentamente, quel veleno di cui Lehmann ha parlato a proposito della poetica di Fabre.

La situazione estrema del palcoscenico, nella sua ricerca di quell'immagine esemplare che scatena il sublime traumatico, deve fare i conti con il doppio dell'immagine, la sua faccia oscura. Se, come sostiene Didi-Huberman, l'immagine è la produzione del simile, mentre l'aggressività è la distruzione del simile, Auschwitz, per il fatto stesso di essere stata, rimane incancellabile come l'ombra, il rovescio o meglio il doppio, di ogni produzione d'immagine. E poiché una simile produzione d'immagine ha a che fare, essenzialmente, con l'epifania di una figura umana, questa figura deve giungere a confrontarsi con tutte le regioni che sono nell'uomo. Bataille lo scrisse: "Nel fatto di essere un uomo c'è generalmente qualcosa di pesante, di scoraggiante, che è necessario sormontare. Ma questo peso e questa ripugnanza non sono mai stati tanto pesanti quanto ad Auschwitz. Come voi e me, i responsabili di Auschwitz avevano delle narici, una bocca, una voce, una ragione umana, potevano accoppiarsi ed avere figli: come le Piramidi o l'Acropoli, Auschwitz è il fatto, il segno dell'uomo. *L'immagine dell'uomo è inseparabile ormai da una camera a gas*"⁵²⁶.

È un problema antropologico: Auschwitz entra nel dominio delle *opere* dell'uomo, installandosi come *fatto*

⁵²⁶ G. Bataille, "Sartre" (1947), in *Œuvres complètes*, vol. XI, Gallimard, Paris, 1988, pp. 226.

Il posto del re(gista)

antropologico, come *fatto della specie umana* (Robert Antelme)⁵²⁷. E così la scena diviene il microcosmo in cui si riflette, miniaturizzata, la miseria del creaturale. La rappresentazione è sempre un'autorappresentazione umana, di ciò che l'umano può compiere, delle regioni in cui può avventurarsi. Rappresentare Auschwitz nella *Genesi* e farvi risuonare la voce di Artaud è il segno che pone la scena, e l'atto di creazione, come una *traversata al "nero"*, in cui una decisione implacabile, artaudiana, del regista, permette una nuova catarsi, capace di sostenere la portata di questa epoca.

E infine, convocare Bettelheim è un segno preciso, politico, della volontà di fare del palcoscenico il luogo in cui esercitare un processo di guarigione infinita del vivente, nel crogiolo del palco in cui viene a rigenerarsi l'attore e il suo doppio, lo spettatore.

c. Il freddo

Nell'Apocalisse di Giovanni sta scritto: "Conosco le tue opere: tu non sei né freddo né caldo. Magari tu fossi freddo o caldo! Ma poiché sei tiepido, non sei cioè né freddo né caldo, sto per vomitarti dalla mia bocca". Attraverso la sua logica dell'eccesso, la sua ricerca del rimosso, i suoi processi di minorazione, la scena contemporanea pare sfuggire costantemente alla temperatura "tiepida", per promuovere gradienti incandescenti o glaciali. Ci interessa guardare, adesso, al paradigma della "freddezza", come ulteriore strategia in cui s'articola il sublime traumatico. La freddezza potrebbe essere racchiusa in formula nel noto adagio di Bataille: *prendi l'eloquenza e torcile il collo*.

Che il teatro di regia continui incessantemente a rielaborare il progetto della modernità quale viene enunciato a partire da

⁵²⁷ Cfr. R. Antelme, *La specie umana*, Torino, Einaudi, 1997.

Baudelaire e Manet, e descritto da Bataille, è cosa che, del resto, viene confermata da Lehmann, il quale analizza il carattere della freddezza scenica a partire da un assunto in realtà un poco schematico e semplicistico, e cioè che, in teatro, essa sia particolarmente sconcertante “perché, di fatto, il teatro non tratta di processi puramente visuali, ma di corpi umani con il loro calore e con i quali l’immaginazione percettiva non può che associare esperienze umane”⁵²⁸. Subito dopo, però, riferendosi a un esempio preciso, lo studioso riesce a precisare il suo pensiero e a fornire spunti interessanti, quando sostiene che la freddezza “agisce in modo provocatorio, quando queste apparizioni umane sono costrette in una griglia visuale come, per esempio, in una scena di guerra in *The Civil War* di Wilson, in cui un eccidio di massa, organizzato in una coreografia, viene offerto in una freddezza (e in una bellezza) inquietante”⁵²⁹. Anche in Fabre sono frequenti le scene d’eccidio, le più recenti nell’universo medievale di *Je suis sang*, e anche in Fabre esse sono, per così dire, devitalizzate.

Una simile freddezza Bataille l’aveva riscontra in Manet, in massima misura nell’*Exécution de Maximilien* definito, sulla scorta di Malraux, come il *Tre Maggio* di Goya “meno ciò che questo quadro significa”⁵³⁰.

Come per Manet anche per Fabre si può dire che, *a priori*, la morte inflitta metodicamente, freddamente, è contraria all’indifferenza: è un soggetto pregno di significato violento, invece Fabre sembra rappresentarlo come insensibile, e lo spettatore è costretto a seguirlo in questa profonda apatia. Nel caso di Manet, Bataille disse che il quadro ricorda stranamente la desensibilizzazione di un dente: “emana un’impressione di

⁵²⁸ H.-Th. Lehmann, *Segnali teatrali del teatro...*, cit., p. 38.

⁵²⁹ Ibidem.

⁵³⁰ Cfr. G. Bataille, *Manet*, Firenze, Alinea, 1995, p. 85.

torpore invadente, come se un abile esperto avesse applicato con metodico zelo questo precetto fondamentale: ‘prendi l’eloquenza e torcile il collo’. Manet fece posare delle persone: alcuni hanno assunto l’atteggiamento delle vittime, gli altri dei carnefici, ma in modo inespressivo, come avrebbero comprato *un mazzo di ravanelli*. Ogni traccia d’eloquenza, vera o falsa, è eliminata. Restano le macchie di differenti colori e la sensazione disorientante che il soggetto avrebbe dovuto suscitare un sentimento qualsiasi: è l’impressione strana di un’assenza”⁵³¹.

Una simile assenza sembra derivare dalla soppressione del significato del soggetto. Sopprimere il soggetto, distruggerlo, è certo il tratto distintivo dell’arte moderna, ma non si tratta propriamente di un’assenza: più o meno ogni opera conserva un soggetto, un titolo (magari reso ipertrofico, *Amleto o la veemente esteriorità della morte di un mollusco*) ma questo soggetto e questo titolo sono insignificanti, si riducono a *pretesto*. Non più latore di un passato e di una storia, il soggetto può essere massacrato in scena con una freddezza assoluta, in modo meccanico, come un animale al macello. Nessuna collusione con lo spettatore, nessun tentativo di commuoverlo: la figura sta in scena anonima, e il pubblico è responsabile della propria compassione, responsabile di fronte al soggetto qualunque, al soggetto minoritario: donna, animale, bambino o mussulmano. Essere responsabili di fronte ad *Ognuno* è allora la sfida etica di questa scena.

Lo spettatore non può più essere colto da una vaga commozione di fronte a disgrazie che non lo toccano se non a livello individuale, come movimento introspettivo scatenato da una scena ove egli può includere il proprio orizzonte biografico, il riflesso sbiadito di sventure personali. La disgrazia fredda,

⁵³¹ G. Bataille, *Manet*, cit., p. 87.

anonima, del soggetto qualunque è invece evento allo stato puro, grazie a quell'assenza di storia individuale che fu la necessaria nudità della tragedia.

Fredda è la natura, e materna e severa, come sa il Masoch di Castellucci: “Nelle novelle di Sacher-Masoch la donna è sempre descritta come un essere dell’era glaciale: ‘Venere di ghiaccio’, ‘femmina d’acciaio forgiata’, ‘corpo di marmo’, ‘donna di pietra’... Il freddo è il grado termico attraverso il quale compiere l’opera di desessualizzazione dell’amore per risessualizzare poi il mondo. ‘La freddezza dell’ideale masochista non è tanto negazione del sentimento, quanto piuttosto disconoscimento della sessualità’, scrive Deleuze nel suo saggio sul masochismo. E ancora: ‘La natura, in sé, è fredda, materna, severa. È questa la trinità del sogno masochista: freddo-materno-severo, glaciale-sentimentale-crucele’. È casto, rigido e freddo il teatro di Masoch; ‘desessualizza Eros mortificandolo, per meglio risessualizzare Thanatos’. Il gelo è la temperatura che può garantire la fissazione della scena in quadri, statue, immagini riflesse e sospese: indica inoltre il regolamento del rapporto che viene così reificato e sospeso anch’esso. E anch’esso, come il corpo tutto, entra nel giro dell’idea, secondo il rinnovellato sovrasensualismo del ‘nuovo Platone’ [...]. Il ghiaccio rimanda al nord delle idee, come il dito di Platone ritratto da Raffaello nella *Scuola di Atene* che indica un movimento di sospensione verticale”⁵³².

Fredde sono le armature di Fabre, le sue vergini e i suoi guerrieri, i suoi tavolacci e le lame delle spade medievali. Fredda la rete da letto priva di materasso e coperte in cui s’accuccia Amleto, “per restituirmi la durezza e il freddo; per

⁵³² R. Castellucci, *Masoch...*, cit., pp. 76-77.

restituirne l'immagine, dopotutto, di *rete* alla quale è preso Amleto⁵³³.

È necessario il freddo perché sulla scena appaia come psichicamente sostanziale, e non semplicemente occasionale, l'impero del *crudele*.

d. Il crudele

Forse mai come nella contemporaneità il teatro s'è trovato a confrontarsi con tanta insistenza e con pari assiduità con la forza della crudeltà. A differenza del linguaggio verbale in cui la crudeltà, essendo iscritta nell'ordine del discorso, è evocabile con poca fatica (meglio: con poco scempio della materia), il linguaggio scenico deve imporsi una radicalità dell'eccesso, della disarticolazione, dello strazio. Il confine è labile verso cui si insinua il sospetto di un autocompiacimento riflessivo, ma il fenomeno raggiunge una portata tanto vasta che riteniamo sia giustificata, in questa sede, l'insistenza della nostra analisi.

La perseveranza nell'esibire le forme perverse della natura umana dimostra la necessità di far esternare/estenuare all'umano il male di cui è capace. La possibilità che la violenza esploda senza motivi apparenti innesca un gioco vorticoso in cui la crudeltà della vita si concentra in uno scatenamento essenziale. "Ho detto crudeltà ma avrei detto vita", scriveva Artaud.

In questo senso, l'allestimento di Ostermeier di *Trauer muss Elektra tragen* (*Il lutto si addice ad Elettra*) appare sintomatico, perché diviene l'apoteosi del pensiero sulla possibilità di instaurare, attraverso un regime di crudeltà, una comunità di fratelli a partire dall'eliminazione dei Padri, ma questo movimento non è positivo, né utopico né rivoluzionario.

⁵³³ R. Castellucci, *Amleto: là dove la A risuona come alfa privativa*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere*, cit., p. 44.

Ostermeier è qui colui che rompe i ponti con la terra dei Padri, colui che sottopone il concetto stesso di “origine” a una decostruzione tanto radicale da proiettarla nel suo opposto: l’avvenire dei Figli liberi da qualsiasi vincolo precostituito. Ma d’altro canto è anche colui che denuncia il carattere intimamente contraddittorio di tale libertà: libertà di/da nulla, perdita senza recupero. Qui, forse, riverbera un’ulteriorità del significato che non si estingue nel solo ordine dell’estetica scenica. Laddove infatti, per Castellucci, la rivolta anti-tradizionale si traduce in scena, ad esempio, con un Amleto che, a sue spese, estromette il Nome del Padre, per Ostermeier l’eliminazione della generazione precedente non può avvenire se non a costo dell’apertura di un vuoto che inghiotte chi lo ha scatenato. Per Ostermeier esiste cioè un canone scenico da cui è impossibile emanciparsi completamente, pena lo snaturamento dello stesso fare teatrale. Ma su questo tema avremo modo di insistere nella seconda parte del presente capitolo, dedicata ai processi filiativi, in specie, nelle prassi operative della regia contemporanea.

Come di consueto nel lavoro del regista tedesco, anche in *Trauer muss Elektra tragen* l’opera drammatica è passata al setaccio del contemporaneo: le creature di O’Neill, così, abitano una modernità indicata con pochi segni essenziali, alcuni elementi di mobilio e una grande parete di vetro che chiude, in proscenio, l’ambiente. Al pari dell’*Amleto* di Castellucci, poi, grandi teli di nylon affollano la scena: servono a gelidificare e sospendere il passato in attesa del ritorno del Padre. Quando questi viene assassinato, nella scena esplose il caos, che in un primo momento si impone come effervescenza crudele di un regime rivoluzionario dei fratelli. Il coro dei personaggi minori previsto dal testo è stato espulso dalla scena, esistono solo le azioni caricate di luce sinistra. L’andamento è per iperbole: il

Il posto del re(gista)

mondo si divide in chi uccide e chi è ucciso, una logica spietata cui sfugge solo chi alza la mano contro di sé.

Ostermeier notomizza le relazioni familiari ricavando un campionario di orrori: insinua un sospetto incestuoso nel rapporto tra madre e figlio e in quello tra sorella e fratello, indugia su una scena di sesso coniugale come fenomenologia dell'abuso e della sopraffazione, forsenna il ritmo e la portata della violenza giungendo a una temperatura inaudita per O' Neill. L'operazione di Ostermeier, infatti, non mira tanto ad attualizzare il motivo eschileo per il tramite del drammaturgo americano, quanto a denunciare una linea di sostanziale continuità secante le figure della tragedia attica e la contemporaneità: non l'eterno ritorno di un motivo tragico che attraversa la storia, ma il ritorno dell'eterno come seme di violenza, qui essiccato da qualsiasi spoglia sacrale o politica, e insieme da qualsiasi alibi sociale.

Dal momento che, in Ostermeier, ad assumere il compito di rinnovamento sono i due rampolli di un'antica famiglia e colpevole (si allude a un passato nazista) essi non possono che perpetrare azioni criminali. Rispetto alla tragedia la violenza rimane intatta, ma s'è perso il riassorbimento catartico del mito coagulato sulla scena del teatro: nessun tribunale a giudicare il figlio assassino. Ecco ancora balenare il sublime traumatico, la rivelazione che il criminale è solo di fronte a se stesso, che lo spettatore (in quanto testimone) è complice. La scena produce così un regime di criminalità permanente, si dà come epifenomeno di un processo di crudeltà tanto più abissale in quanto completamente gratuito.

I due fratelli non sono più rivoluzionari di quel popolo che, come avvertiva Klossowski, "si abbandona allo sterminio di coloro che gli sono contrari con profonda soddisfazione; la collettività fiuta sempre ciò che a torto o a ragione le è nocivo, e

Il posto del re(gista)

per questo può confondere, con la massima sicurezza, la crudeltà e la giustizia senza provarne il minimo rimorso, perché i riti che è in grado di inventare ai piedi del patibolo la liberano dalla crudeltà pura di cui sa travestire figura ed effetti”⁵³⁴(corsivo nostro). La violenza che sulla scena si scatena non è più edificatrice di società (non è violenza sacra) e dunque sobillatrice di miti: è crudeltà priva di effetti e, soprattutto di scopi immediati. Per questo la poetica di Ostermeier emana come un gusto insistente nella ricerca di quello che sulla scena dovrebbe rimanere assente o *infigurato* o che, se articolato, dovrebbe condurre a una superiore risoluzione. La scena, luogo della violenza, somiglia a un dispositivo di aborto, dà luogo a uno sviamento che degrada, supplizia e distrugge la totalità degli esseri cui ha dato vita.

Ostermeier fa della violenza virtuale dei suoi contemporanei il destino personale dell’opera d’arte scenica, la espia da solo, in misura proporzionale alla colpevolezza collettiva di cui la sua coscienza si sente investita.

Artioli aveva indicato un motivo assai simile in Artaud, scrivendo: “Se la scena d’occidente, a base logocentrica, soffre di ‘rarefazione di materia’, è perché ha perduto il senso dei cerimoniali antichi mediante cui l’uomo, questo ‘organismo abietto’, veniva di quando in quando a farsi ‘lavare’. Il teatro non deve accontentarsi di imitare la vita, registrandone i movimenti di superficie, in cui della forza sepolta vive una pallida eco, ma, come la peste, essere ‘il momento del male, il trionfo delle forze oscure che una forza ancor più profonda alimenta sino all’estinzione’”⁵³⁵.

⁵³⁴ P. Klossowski, *Il marchese de Sade...*, cit. p. 305.

⁵³⁵ U. Artioli, *La teatrologia artaudiana*, in Id., F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 146.

Il posto del re(gista)

Ma, a differenza della poetica artaudiana, in Ostermeier il motivo del lavacro, la forza fecondatrice della crudeltà, non ha asilo in scena: la trasgressione che il regista propone non riguarda la riattivazione dei cerimoniali antichi, per quanto la sua scena si erga su un terreno arcaico, disarticolante. In questo senso, il regista guarda al modernismo come a un archivio di questioni (e di soluzioni) che continuano a rappresentare l'ecceità del teatro, ma di un teatro che, oggi, deve ancora passare per il travaglio della crudeltà per trovare la propria voce.

La sua violenza non nullifica l'eredità modernista, ma produce come una profonda nostalgia verso l'epoca in cui le soluzioni erano ancora all'ordine del giorno e il mondo, brechtianamente, era ancora trasformabile. Ostermeier è, davvero, un sopravvissuto.

3.7 INTERIORITÀ vs INTERNO

Nella storia come nella natura,
la corruzione è il laboratorio della vita.
K. Marx

Così tu mi vedi e io ti vedo, finalmente
mi vedo perché ti vedo,
nell'insondabile piaga che è la
sorgente della nostra comprensione
stupefatta e della nostra ebbrezza. Per
conoscermi ho appena bisogno di
un'anima, mi basta beararmi nella ferita
aperta del tuo corpo amoroso.
Qualsiasi altro strumento, che fosse
anche un poco teorico, mi scosta da
me scostando – e/o richiudendo –
artificialmente i labbri della ferita in
cui io mi ri-conosco, ri-toccandomi
(quasi) immediatamente.
L. Irigaray

a. Il sogno di Irma

Parlare di *sublime traumatico* significa parlare delle strategie che l'arte scenica adotta per elaborare, secondo un registro estetico, l'esperienza traumatica. Poiché la scena ha in qualche modo, nella sua fenomenologia contemporanea, esaurito la topografia interno/esterno nei termini della psicologia del personaggio, il trauma si troverà essenzialmente ad essere esibito *sub specie corporis*. "Il corpo è il puro comunicabile", dice Romeo Castellucci: il corpo nel suo aspetto materiale, nella sua pura superficie che si fa luogo della comunicazione. Ma, a ben vedere, non si tratta di una superficie compatta, continua, inaccessibile. È, viceversa, una superficie costantemente assediata, aperta, in un processo di escavazione che espone e tiene slabbrati i margini di una ferita. È ancora un paradigma di

femminilizzazione del palco che, evidentemente, opera entro un simile principio.

Per analizzare i termini dell'esibizione di un corpo ferito, - che sostituisce la visione modernista dell'interiorità del personaggio con quella dell'esposizione dell'interno del corpo, come vedremo nel dettaglio di seguito - conviene prendere le mosse da un argomento a prima vista eccentrico rispetto al nostro specifico, ma che, si vedrà, riassume meglio di altri gli indici che vogliamo evidenziare. È stato infatti Lacan a comporre una sintesi critica di precisione rispetto al problema dell'esposizione dell'interno, attraverso l'analisi che egli riservò a un sogno di Freud, "il sogno dei sogni"⁵³⁶, il sogno di Irma⁵³⁷. Freud sognò che Irma, una giovane donna che egli effettivamente aveva in cura, si lamentasse con lui di forti dolori che pativa alla gola e al ventre. Sognò di farle aprire la bocca per un controllo e sognò che quella bocca si spalancava su uno spettacolo "informe", che Lacan così commenta: "Una volta ottenuto che la paziente apra la bocca – e di questo appunto si tratta nella realtà: che non apre la bocca – ciò che vede in fondo, le conche nasali coperte da una membrana biancastra, è uno spettacolo schifoso. Per questa bocca ci sono tutte le significazioni di equivalenza, tutte le condensazioni che volete. Tutto si mescola e si associa in questa immagine, dalla bocca all'organo sessuale femminile, passando per il naso [...]. C'è qui un'orribile scoperta, quella della carne che non si vede mai, il fondo delle cose, il rovescio della faccia, del viso, gli spurghi per eccellenza, la carne da cui viene tutto, nel più profondo del mistero, la carne in quanto sofferente, informe, in quanto la sua

⁵³⁶ La definizione è di Lacan, in *Il Seminario. Libro II: L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1991, p. 193.

⁵³⁷ Cfr. S. Freud, *Sogno del 23-24 luglio 1895*, in Id., *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton & Compton (1970) 1999, pp. 84-94.

forma è per se stessa qualcosa che provoca l'angoscia. Visione di angoscia, identificazione di angoscia, ultima rivelazione del *tu sei questo* – Tu sei questa cosa che è la più lontana da te, la più informe⁵³⁸. E più avanti: “C'è dunque apparizione angosciante di un'immagine che riassume ciò che possiamo chiamare la rivelazione del reale in ciò che esso ha di meno penetrabile, del reale senza alcuna mediazione possibile, del reale ultimo, dell'oggetto essenziale che non è più un oggetto, ma quel qualcosa davanti cui tutte le parole si arrestano e tutte le categorie falliscono, l'oggetto di angoscia per eccellenza⁵³⁹. Infine: “Diviene allora manifesto che il soggetto si decompone e sparisce⁵⁴⁰”.

Sarebbe insomma l'incontro non previsto con il reale a scatenare la morsa del trauma: il trauma è la realtà non simbolizzabile, quella che la scena si impegna a esibire scartando risolutamente ogni paradigma mimetico. E qui risuona un precetto modernista: la pulsione non a rappresentare un'eco sbiadita della realtà, ma a bucare, perforare il reale alla ricerca del senso. Ma quello che nel modernismo resta metafora ermeneutica soggiacente all'impianto stesso della sperimentazione artistica, nella scena contemporanea viene letteralizzato: si aprono i corpi perché, oltre la loro superficie cosmetica, avviene il reale.

b. Fabre e la nudità: contro la superficie cosmetica

La vocazione di Fabre alla trasgressione si iscrive anche all'ordine del nudo: il regista trasgredisce la nudità delle sue interpreti, bellissime, alludendo alla presenza di una *maschera* corporea che dissimula l'abietto e l'informe. La bellezza delle

⁵³⁸ J. Lacan, in *Il Seminario. Libro II...*, cit., pp. 199-200.

⁵³⁹ Ivi, p. 210.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 218.

forme corporee e la loro esibizione non è dunque volta a catturare un moto d'attrazione, ma a rendere tanto più crudele il processo di profanazione. Fabre, qui, pare essere memore della lezione di Bataille: “La nudità, che, come si pensa comunemente, colpisce nella misura in cui è bella, è anche una forma addolcita che annuncia senza svelarli i contenuti vischiosi che ci fanno orrore e ci seducono. La nudità è tuttavia opposta alla bellezza dei volti e dei corpi decentemente vestiti, che invece fanno pensare alla famiglia [...]. La bellezza conta in primo luogo perché la bruttezza non può essere sciupata, laddove l'essenza dell'erotismo risiede appunto nella profanazione [...]. Maggiore è la bellezza, più profonda è la profanazione”⁵⁴¹.

In Fabre, la nudità è sempre impura, ibrida, composita e tensiva. La tensione deriva dalla dialettica serrata che egli instaura tra un movimento attrattivo e uno repulsivo dell'immagine. I suoi soggetti sono impassibili dal punto di vista emotivo, il problema dell'interiorità è tutto ricondotto a uno spessore materiale: l'interiorità viene sostituita dall'esposizione dell'interno del corpo. La nudità infatti non è proposta come esposizione di una bella forma o come detonatore per scatenare una provocazione (sebbene, com'è nel caso di *Quando l'uomo principale è una donna*, parrebbe di assistere a una performance “scandalosa” con quell'oliva che sparisce nella vagina della protagonista). Il regista abolisce l'immagine della donna come spettacolarizzazione di una bellezza corporea, proponendo scene di una grazia e di una crudeltà inaudite: della donna viene mostrata la ferita, l'apertura, l'interno, affermato in modo quasi didascalico nell'opera che con *Elle était et elle est, même* forma il dittico ideale consacrato a Duchamp: *Etants donnés*. Il titolo è lo stesso dell'ultima opera del maestro, esposta, per sua

⁵⁴¹ G. Bataille, *L'erotismo*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 149-151.

Il posto del re(gista)

specifica volontà, solo dopo la morte, e assemblata secondo le istruzioni precise da lui lasciate. Lo spettatore deve “spiare” attraverso i fori praticati su una porta di legno: vedrà un’immagine prospettica, falsamente ravvicinata, del corpo immobile e desiderabile di una donna distesa su un mucchio di ramoscelli, una donna nuda, con il sesso rasato e le gambe divaricate. Al centro della scena di Duchamp c’è dunque un sesso femminile, un’apertura che doppia quella attraverso cui s’insinua lo sguardo dello spettatore. Così, Els Deceukelier, protagonista del monologo diretto da Fabre, per evocare quel movimento di apertura feticistica del corpo della donna, si presenta in scena ricoperta da un sottile strato di lattice che forma come una guaina invisibile sulla sua pelle, ma che lei via via sfalda in un processo crudele di scorticamento.

In queste scene, da un lato, il corpo *si offre*, presentato agli sguardi del pubblico inizialmente come forma dell’attrazione e della seduzione; dall’altro *si apre*, si fa o-sceno per denunciare la miseria delle forme cosmetiche di esposizione, come viene avvertito anche da Lehmann: “Dans les lumières de son théâtre, le corps nu, sans métaphores, est à l’opposé du corps idéal que nous présente le commerce de soins de beauté sur lequel Baudrillard a dit des choses essentielles dans *L’échange symbolique et la mort*. Notre civilisation refoule et nie le corps, tout en l’exposant en permanence, sous les projecteurs, stylisé par les cosmétiques et perfectionné par la chirurgie esthétique, mille entourloupettes du combat de la jeunesse contre le vieillissement. L’envers de cette civilisation d’images, c’est le corps refoulé qui est fait de sueur, de transpiration, d’urine et de merde, de tremblement, de faiblesse, de peur dans le désir, de maladie, de défauts, d’anomalies”⁵⁴².

⁵⁴² H.-T. Lehmann, *Le risque, le tragique, le poison*, “Alternatives Théâtrales”, nn. 85-86, II semestre 2005, p. 72.

Il posto del re(gista)

Chiaramente, l'ostensione dell'interiorità femminile, della donna come immagine della ferita, non si risolve solo nella trasgressione verso la "compostezza" del nudo, ma anche, e soprattutto, verso la produzione di quelle forme di "scarto" (sangue, urina, sudore, saliva...) che in parte abbiamo già analizzato. Scrive ancora Lehmann: "dans les moments forts, des moments cathartiques peut-être, Fabre nous conduit au seuil choquante de la pudeur de façon à nous couper le souffle. Si Eros est le dieu tragique comme l'écrit Georges Bataille, l'obscène nous mène au cœur même du tragique dans le théâtre de Fabre. Ob-scaena – cela veut dire ici la présentation sans réserve des liquides du corps y compris le sperme et l'urine, présence du physique ridicule avec son potentiel de beauté. Le corps avili, puni, douloureux trouve encore du plaisir dans cette souffrance parce que nous ne perdons jamais l'espoir de trouver la vraie vie au-delà de la frontière transgressée. Le sacré, l'obscène, l'érotique sont diffus. Il n'y a pas de certitude, simplement une recherche. Le risque en est le facteur commun. Comme Craig ou Witkiewicz avant lui, Fabre est à la recherche de la possibilité de la beauté, il voit ses acteurs comme des 'guerriers de la beauté'"⁵⁴³.

Il suo guerriero della bellezza è l'antitesi del soggetto proposto dalla *Körperkultur*, è capace di farsi mostruoso, di ferirsi, di rendersi abietto, di farsi animale e insetto, di minorarsi, di esporre la materialità del femminile come apoteosi dell'oscenità. Rosi Braidotti ha scritto: "Nell'immaginario contemporaneo, il mostruoso parla del gioco di rappresentazione e dei discorsi che circondano i corpi nella tarda postmodernità. È l'espressione di un'angoscia profonda nei confronti delle radici corporee della soggettività a portare in primo piano il femminile materiale/materno come sito di

⁵⁴³ *ivi*, p. 73.

mostruosità. Esso, a mio parere, si contrappone e fa da contrappunto all'enfasi che la cultura postindustriale dominante ha posto sulla costruzione di corpi puliti, sani, in forma, bianchi, perbene, osservanti della legge, eterosessuali e per sempre giovani⁵⁴⁴. I corpi in Fabre propongono precisamente il contrario, specie quelli femminili: sono sporchi, sofferenti, ma anche profondamente ironici e calati nel piacere della scena, divertiti nel provocare scandalo, nel farsi meccanismo celibe di s-velamento del reale. Così le sue donne in abiti nuziali, ad esempio in *Je suis sang*, perdono senza imbarazzo flussi vergognosi che imbrattano le bianche vesti, come a denunciare quella difficoltà del corpo femminile quando è soggetto alle icone dell'immaginario feticista. Esiste infatti, in queste opere, come del resto nel trattamento della femminilità operato da Ostermeier, la fantasmagoria di un corpo che diviene metafora dell'ermeneutica, cioè come la Verità verso la quale ci si può addentrare sollevando il velo dell'opera. Ma la verità così ricercata, dove la donna-come-feticcio funziona da sintomo, non si richiude sull'asetticità spirituale e non compromissoria ancora possibile nel modernismo. È la verità di una ferita inflitta nel corpo della forma. Perciò l'interno del corpo femminile, e in particolare di quello che questo corpo produce (il sangue) è proiettato come una sorta di rivestimento del disgusto corporeo. Se la donna-come-feticcio/come-immagine è la facciata cosmetica innalzata contro questa ferita, bisognerà piantare al centro della scena la trasparenza dell'osceno, dell'apertura, del sangue. Una volta tolto quest'ultimo velo, una volta effettuato il confronto diretto, impassibile, con la Ferita – il disgusto del residuo sessuale, del cibo putrefatto, del vomito, della bava, del sangue mestruale, dei capelli – l'opera può instaurare un regime di s-velamento che tiene conto

⁵⁴⁴ R. Braidotti, *In metamorfosi...*, cit., p. 238.

Il posto del re(gista)

dell'immagine e della materia abissale come crogiolo ancestrale in cui rigenerare l'arte e, alla fine, la vita.

All'interno di questa poetica del corpo come sito abietto e produttore di rifiuti, il sangue, al pari dell'idea placentale inscritta nella morfologia dell'*Amleto* di Castellucci, non parla tanto la lingua di un teatro che rincorre certi stilemi prodotti dalla Body Art, quanto rimanda a una scena che articola il discorso modernista sulla ricerca del reale, come abbiamo accennato, radicalizzandone un certo aspetto di letteralità. Sangue e materiale organico rappresentano qui l'intimo alfabeto di un linguaggio primordiale (elaborato certo guardando ad Artaud) non ancora articolato e declinato; sono elementi di un'intimità gelosa del proprio segreto originale. L'esibizione, la presa su questo genere di materia testimonia, ancora prima di un azzardo linguistico, una scelta concettuale; è l'affondo in quel misterioso brodo di coltura da cui tutto può prendere vita, è l'estensione immaginifica di un liquido amniotico universale da cui trae origine ogni essenza. Elementi indistinti in cui convivono la vita e la morte, il dramma e la commedia, l'armonia della forma con la dissonanza dell'informe. Non si tratta quindi semplicemente di una metafora accecante (o, nel caso del *Je suis sang*, di una metonimia), di una sconcertante evidenza stilistica, bensì di un più radicale pensiero sulla casualità dell'umano procedere esistenziale. È inoltre evidente come il piano formale determini una sedimentazione grammaticale che investe il fronte emozionale. Ciò però rimane confinato nel registro linguistico, interno alla perimetrazione scenica e all'artificializzazione semiotica, non esaurendo così, contrariamente a quanto avveniva nel fenomeno performativo dalla Body Art in giù, il piano del significato. Il sangue è qui un codice simbolico che va decifrato, scomposto, analizzato oltre – e nonostante – lo sconcerto per la sua diretta esposizione.

È interessante notare come, intervistato a questo proposito, Castellucci tracci una linea di differenza sostanziale rispetto a Fabre. L'intervista prende le mosse dalla constatazione che, all'interno della *Tragedia Endogonidia*, abbiano spesso luogo scene di "pulitura", addirittura ad apertura di spettacolo:

“WH [Wouter Hillaert, *Ndr*] Il y a des scènes de nettoyage dans tous les épisodes de la *Tragedia*. Pouvez-vous donner l'explication de ces scènes?

RC [Romeo Castellucci, *Ndr*] J'ai seulement une hypothèse. Je crois qu'il y a une nécessité de nettoyer quelque chose dans la tragédie. Mais très souvent le nettoyage a lieu avant la lourdeur, avant la saleté. La saleté vient toujours après. Il y a quelque chose de 'trompé', d'un erreur. Le rapport entre le nettoyage et la saleté n'est pas correct. Il y a une tache; peut-être c'est la tache de l'expérience humaine elle-même. Cette tache est irréductible. Elle est résistante à tous les tentatives de nettoyage. C'est seulement une hypothèse.

WH Tu connais l'œuvre de Jan Fabre? Il y a beaucoup de liens entre la *Tragedia* et l'œuvre de Fabre.

RC J'ai vu quelque spectacles, oui.

WH Il y a aussi des différences, bien sûr. Chez Fabre, ça reste toujours du théâtre, tandis que la *Tragedia* s'en prend aussi à l'extérieur du théâtre, au cadre théâtral.

RC Je pense que j'ai compris. Par exemple, le fait d'avoir choisi le nom 'tragédie' signifie déjà une structure qui préexiste à l'œuvre elle-même. Le nom de 'tragédie' est un contexte, comme une maison. Maintenant la maison est vide pour nous, mais ça reste quand même une maison. Nous avons fait l'expérience de la ruine de cette maison. Dans mon travail il y a toujours une confrontation avec cette structure. Pour moi, c'est l'unique structure possible pour penser le théâtre. Donc, c'est vrai qu'il y a une confrontation avec cette sorte d'architecture,

Il posto del re(gista)

mais il y a aussi toujours une référence à la structure même de la représentation classique. Il y a toujours un cadre où est posé le corps du saint. Où est le saint? Où est le centre de ce tableau? Mon dialogue, c'est toujours avec la représentation classique. Dans la peinture de la Renaissance, ou dans la peinture moderne, ou dans la peinture qui doit encore être peinte – mais pas seulement dans la peinture, dans toute la représentation classique, aussi dans un livre. Dans un livre de Faulkner, pour ne prendre qu'un nom, il y a une immense structure de la représentation qu'on reconnaît immédiatement. La confrontation avec cette structure donne que ce n'est pas une écriture [= *de la Tragedia?*] ouverte, à la manière de Roland Barthes. Il y a toujours un code, que tu dois dépasser. Tu dois aller au-delà du code. Peut-être que c'est la grande différence entre moi et Jan Fabre, mais je connais pas assez bien son travail.

TC [Thomas Crombez, *Ndr*] Il y a une autre différence remarquable. Les spectacles de Fabre font comprendre aux spectateurs que les fluides corporels qu'on montre sont réels. Chez vous, au contraire, le spectacle fait toujours comprendre que c'est du sang faux.

RC C'est une différence fondamentale. Je ne crois pas au sang vrai, par exemple. Ça me laisse tout à fait indifférent. Parce que ce n'est qu'un autre morceau de réalité. Je ne veux pas voir la réalité. Je déteste le réel. Mon travail, c'est de suspendre le réel. Avec une autre réalité, mais c'est d'un autre ordre. Où il n'y a pas aucun sang. Ce sont des corps vides, ce sont des viandes de forme. La forme, c'est le mot-clef⁵⁴⁵.

⁵⁴⁵ Intervista a Romeo Castellucci, di Th. Crombez et W. Hillaert, Cesena, Teatro Comandini, 19 dicembre 2004, www.zombrec.be/srs/Interviews%20FR%202-3.html.

E la sospensione del reale, in Castellucci, viene ottenuta rovesciando i corpi, mostrando l'interno, la vertigine, la miseria.

c. Castellucci e la bocca muta della ferita

In Castellucci l'esposizione dell'interno, dell'interiore (ma da assumersi in senso organico, nel senso proprio delle "interiora" e degli organi), appare come cruccio centrale già all'inizio della pratica scenica, a partire almeno da *I Miserabili*. Il supplizio della ferita è una scrittura impossibile – e impassibile - che va ancora più oltre nel fondo dell'osceno perché il suo straziato enigma non si esprime a parole ma con un gesto irrevocabile, come nel rito di auto-sacrificio del Miserabile che, nel finale, "con la falce si taglia decisamente il ventre, ed ecco riversarsi abbondante, sul morbido giaciglio vegetale, le umide interiora, quegli *σπλάγχνα* delle bestie sacrificate celebrati dagli antichi e consumati per gli dei, perché già ripieni di sostanza divina. Appaiono inquietanti, qui, come l'invito alla prosecuzione del precedente pasto di dolciumi e come risultato del sacrificio indicibile avvenuto in un estatico grido - *ολολύγη* muto.

"La morbidezza umida e calda delle interiora dell'attore, quella stessa della lingua in bocca, vede la luce che irradia lo smembramento catartico dell'attore nel momento supremo di *τέλος*. L'attore si rovescia come atto di en-stasi, come momento di teatro olimpico"⁵⁴⁶.

Nella lacerazione ventrale dell'attore il piacere dello sguardo è tanto più acuto quanto più si ingorga in una vertigine di repulsione, che attiva inoltre quel doppio uso dei fenomeni evidenziato da Bataille. Il sacrificio infatti ha

⁵⁴⁶ R. Castellucci, *I miserabili "Miserere per i creatori!"* in C. Castellucci, R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla supericonca*, Milano, Ubulibri, 1992, p. 95.

Il posto del re(gista)

contemporaneamente due usi: quello “alto”, sacrale, dell’olocausto di sé offerto alla divinità, e quello basso, che evoca il mattatoio e richiama ancora una volta la solidarietà metamorfica dell’attore-animale. Così anche la parola che dà il titolo allo spettacolo e a ciascuno dei personaggi, Miserabili, indica la porzione del campo sociale che ha versato prima nella compassione e poi nell’abiezione. “Miserabili”, cioè, è stato dapprima un vocabolo di pietà per poi, in un accesso di rabbia e di repulsione, trasformarsi in ingiuria: “miserabili”! Miserabile chi dà in pasto allo sguardo del pubblico un simile spettacolo abietto.

Ma il processo di eviscerazione torna spesso nella Societas, ad esempio all’interno dell’atto di *Genesi* cui già ci siamo riferiti: *Auschwitz*. Qui, riproduzioni iperrealiste di organi espianati calano sulla scena, mentre una bambina abbigliata da bianconiglio ne descrive la natura rivendicandone la proprietà: “*There are my lungs which were taken away from me in 1857... This is my liver which was taken away from me in 1903... This is my womb with the ovaries, which was taken away from me in 1938... This is my heart which was taken away from me in 1944...*”. Gli organi esposti in *Genesi* parlano direttamente all’imperiosità delle tensioni, alla rapacità delle loro richieste, dicono il modo in cui il corpo può essere, nella stretta della fantasia o nell’orrore del campo, lacerato, cannibalizzato, fatto a pezzi. Castellucci spiega così come il corpo “finalmente” senza organi di Artaud sia attuato scientificamente, e in tutt’altro senso, nella camera di morte nazista: “ce qui est fondamental, c’est sa prophétie du corps sans organe, avec la parodie de cette prophétie d’un corps sans organe, réalisée dans le camp d’extermination nazie. Où l’on éviscèrait vraiment les corps, vidés de leurs organes. Il existe donc un corps absolument vidé, qui est probablement le corps

même de Dieu, et qui existe indéniablement dans le théâtre – mais c’est un corps vide, un corps à traverser. Cela peut être un corps de joie, un corps à venir, ou bien un corps qui appartient à l’ordre de la pure terreur, le corps éviscéré d’Auschwitz, qui devient le corps même de Dieu. Mais dans les deux cas, c’est un déchirement, une ouverture”⁵⁴⁷.

Il nastro delle visioni di Artaud si srotola e si allinea sulla scena di Castellucci secondo quel doppio uso di cui s’è appena detto: ovvero secondo l’uso alto, rigenerativo e rinverginante dell’artista francese, e secondo il puro orrore di Auschwitz. L’importante, come afferma Castellucci, è l’apertura, la ferita. Essa appare come lampanza linguistica all’interno del *Giulio Cesare*, che si apre con una visione folgorante. Dal taglio tra i due bordi del sipario una mano emerge recando una tavoletta con su scritto: “...vskij”: presenta così il nome del personaggio protagonista dell’avvio dello spettacolo. Questo “...vskij” è chiaramente un’eco tronca, la coda sonora del nome del Padre, di Stanislavskij, ed egli appare seduto al centro della scena su una piccola seggiola di ferro; alla sua sinistra, una telecamera endoscopica in fibra e un apparecchio di proiezione. “...vskij” maneggia con cura la telecamera a filo, da cui emana una luce intensa, quindi l’approssima al viso: la punta su un occhio, poi sulla bocca, quindi tra i denti e la lingua. Sul muro di fondo appare l’immagine circolare del suo volto proiettato. L’uomo inserisce il lungo filo della telecamera in una narice e il pubblico può vederne così l’interno sullo schermo alle spalle dell’attore. È possibile scrutare tutto il lungo percorso che compie la sonda nella carne di “...vskij”, nel lungo tubo che, come scrive la Societas, “conduce le parole e il soffio. Questa sonda va sempre più dentro fino a rivelare le mucose più

⁵⁴⁷ R. Castellucci, in B. Tackels, *Les Castellucci*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2005, pp.65-66.

nascoste. È un grande canale quello in cui stiamo scivolando, che ci porta in un'anticamera di placche bianche e poi nella camera in fondo a tutti i corridoi. Anche qui c'è un sipario. È di carne: sono le 'corde vocali'. Quando egli interpreterà il dialogo tra Flavio Marullo e un Ciabattino, si vedono, proiettate sul fondo, le sue corde vocali muoversi e contrarsi in sincronia con ogni parola che pronuncia". Queste corde vocali inoltre, come nota Castellucci, sono un'immagine assai simile a quella oscena di un sesso femminile che, ad ogni contrazione, produce un processo di partenogenesi: fa nascere materialmente, nel suo spessore di carne informe, una parola. "Voglio vedere la carne sessuale che genera le parole"⁵⁴⁸, dichiara il regista. Ma lo spettacolo del viaggio della sonda, il suo percorso nella conca nasale, attraverso le mucose e le placche bianche, sembra essere una riproduzione fedele del sogno di Irma, la visione angosciante del *tu sei questo – tu sei questa cosa che è la più lontana da te, la più informe...*

È l'interiorità proposta dal Sistema ad essere messa alla berlina, la "via interiore", ingoiata dal suo stesso fondatore in un processo di cannibalismo che è poi, in fondo, quello stesso che lo presenta alla scena con una parte soltanto del suo nome, il Nome del padre mangiato e risputato in parte⁵⁴⁹. Sullo schermo

⁵⁴⁸ R. Castellucci, *Cacofonia per una messa in scena: Giulio Cesare*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopèa della polvere*, cit., p. 207. Sarebbe qui interessante notare come un simile lavoro presenti forti consonanze con la riflessione della cavità orale in Carmelo Bene come sito dell'abiezione, di cui Camille Domoulié ha molto giustamente scritto: "Inghiottimento del senso, vomito delle parole ingurgitate, rigurgitate, escremento e cibo allo stesso tempo, è di essi che ci si rimpinza in quei pasti per i quali si imbandisce infaticabilmente la tavola sulla scena di *Romeo e Giulietta* o della *Cena delle beffe*", C. Dumoulié, *Chora o il corpo della voce*, in AA.VV., *La ricerca impossibile*, Venezia, Marsilio, 1990, p.

⁵⁴⁹ Sarebbe del resto errato circoscrivere i sintomi di una ribellione contro i Padri entro il solo perimetro della scena contemporanea. Basta infatti scorrere

al fondo della scena, e dunque al fondo del nostro sguardo, in campo profondo, c'è il nero abissale del corpo interno. È l'esposizione del corpo *anteriore allo stadio dello specchio*, in cui Castellucci, senza essere affetto dalla richiesta di dare al corpo una forma compiuta, lo presenta come aperto, scorticato, come una tomba profanata o mal chiusa⁵⁵⁰. Ma non è tutto. Quando sulla scena appare Antonio, avviene un'altra vertigine per lo spettatore: l'attore è un laringectomizzato, il profeta di una nuova voce che viene da una ferita, da un'angosciante bocca muta: parlare da una ferita per rendere commovente il discorso. Scrive il regista: "Marcantonio è colui che vince nella disputa retorica, quindi lavorare con un laringectomizzato significa avere una voce nuova che viene dalle viscere. Il discorso di Marcantonio è un discorso tutto incentrato sulle ferite di Cesare che ricorda il numero di pugnalate, il sangue che ne è uscito, il fatto che ogni ferita ricorda una 'bocca muta' che non ha altra voce in quel momento che la sua, quella di Marcantonio. Ebbene, questo personaggio in questo attore parla esattamente da una ferita, per rendere vero, flagrante e

le pagine degli scritti e dei diari di Mejerchol'd e Vachtangov per avere un'idea di quanto controverso e burrascoso fosse il loro rapporto con Stanislavskij, come, per altri aspetti, complesso fu quello che legò Ejzenštejn al suo "maestro", Mejerchol'd. In questo senso, una sorta di "pacificazione" verso le figure dei Padri Fondatori sembra essere all'opera nella generazione di quelli che Barba ha chiamato i "nipoti" (lo stesso Barba, Grotowski e Brook, Julian Beck ecc.), cfr. E. Barba, *Nonni e orfani. Una saga di famiglia*, "Teatro e Storia", 2004.

⁵⁵⁰ per questo motivo il mio intervento d'analisi della Tragedia Endogonia recupera una definizione che Claudel diede al tragico come di un "lungo grido davanti a una tomba mal chiusa", cfr. A. Sacchi *Il lungo grido davanti a una tomba mal chiusa*, Idioma Clima Crono IX, Cesena, edizioni Casa del Bello estremo, 2005, pp. 8-9.

commovente questo discorso”⁵⁵¹. “Il *dentro* dato come uno schiaffo all’*intimo*”⁵⁵² ha scritto Roland Barthes, e la sentenza s’adatta a perfezione a questa scena. Ma non è ancora tutto. Ad interpretare Bruto e Cassio, infatti, sono due ragazze anoressiche, che si presentano in scena con corpi anneriti, come le figure arse di Giacometti. L’anoressia come un movimento di avvicinamento allo scheletro, come quella prossimità alla morte che fa della parola “il coperchio di una tomba bambina, di una bella addormentata che ha perso il senso”⁵⁵³. Una delle due attrici è Cristiana Bertini, e Castellucci scrive, rispondendo a Gianni Manzella: “Se la parola diventa una lapide sul corpo, ecco spuntare il principe che bacia in bocca il cadavere; che ha questo coraggio. E questo principe azzurro è, diciamo, Artaud. Caro Gianni, tu mi chiedi se quel che vediamo è o non è Cristiana, ma forse ti rispondo che è Cristiana e che fa l’attrice che alla fine si sveglia con il bacio di quel principe che l’ha scelta fra mille, perché, agli occhi suoi, è la più bella, la più gravida di vita, a un passo dallo scheletro; prossima all’idea di morte; la più profumata di rose, insomma”⁵⁵⁴.

Il corpo ha sempre due facce, è sempre colto nella sospensione dialettica data dal rapporto tra interno ed esterno. L’interno può essere pensato, oltre che come esibizione di organi e viscere, come la *struttura* soggiacente – lo scheletro, le anoressiche -, che non muta e conferisce a tutto il corpo la sua legge fisica di armonia, ma questa armonia è, nella *Societas*, già da subito minata nell’esibizione del corpo anoressico a causa della

⁵⁵¹ R. Castellucci, in *L’universale: il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci*, di B. Marranta e V. Valentini, “Biblioteca teatrale” n. 74-76, aprile-dicembre 2005, p. 249.

⁵⁵² R. Barthes, *Réquichot...*, cit., p. 205.

⁵⁵³ *Se la parola diventa una lapide sul corpo*, una lettera di R. Castellucci, “art’O”, n. 0, aprile 1998, p.13.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

prossimità che questo presenta con la morte. Dunque, qui, la radicale approssimazione al proprio interno, alla struttura che questo interno rappresenta, coglie il pericolo mortale, scava una zona d'indiscernibilità e di indeterminazione tra esterno ed interno, laddove la coincidenza interno/esterno rappresenta la morte⁵⁵⁵.

Grazie poi agli innesti tecnici, come quello della sonda endoscopica, si vuole estromettere il fondamento stesso di un'idea del corpo che lo vede come luogo stesso del proprio, dell'organico, del chiuso: ciò che meno siamo disposti a lasciare alterare, attraversare o contagiare dall'altro. Come ha sottolineato a ragione Roberto Esposito, il principio dell'alterazione e della contaminazione richiama piuttosto la semantica della "carne", intesa esattamente come l'apertura del corpo, la sua espropriazione, il suo essere "comune". Esposito propone di riscoprire una linea di discorso sotterranea nella nostra tradizione – oggi ripresa anche dalla ricerca fenomenologia francese - che vede nella carne lo spazio aperto, scoperto, lacerato della comunità, così come il corpo è sempre stato quello, chiuso e compatto, dell'immunità. "La carne rimanda al fuori come il corpo al dentro: è il punto e il margine in cui il corpo non è più solo corpo, ma anche il suo rovescio e il suo fondo sfondato, come aveva, a suo modo, intuito Merleau-Ponty. Da qui la potenza comunitaria della figura dell'incarnazione rispetto a quella, immunitaria,

⁵⁵⁵ La crudeltà dell'esposizione dello scheletro, (meglio, del divenire-scheletro) è pari a quella dell'effrazione e come questa recupera la visione artaudiana del corpo senz'organi, così come già aveva fatto Carmelo Bene di cui Camille Dumoulié aveva scritto che egli, in quanto attore, tendeva a "vuotare il corpo di qualsivoglia materia organica, a cominciare dall'organizzazione simbolica che lo costituisce, ma anche smembrare il corpo costituito del testo per riuscire a *dire*, il che equivale a dis-dire il detto e il senso in un delirio del testo"⁵⁵⁵, C. Dumoulié, *Chora...*, cit., p....

dell'incorporazione o della corporazione (tipica, non a caso, di tutti i fascismi): nell'incarnazione Cristo fuoriesce dalla sua natura divina per farsi altro da sé. Direi che sia appunto la metafora dell'incarnazione l'elemento che spiega la perdurante vitalità del cristianesimo alla fine della religione cristiana. L'elemento che resiste alla sua stessa autodecostruzione perché tocca nella maniera più profonda e originaria la questione del *munus* comune: noi stessi come l'infinita 'carne del mondo'»⁵⁵⁶. Per questo motivo, forse, i riferimenti al Cristo e alla femminilità come ricettacolo della materia sono tanto insistenti in Castellucci, poiché entrambi sono uniti all'interno di quell'immagine di ferita che non sfuggì alla Irigaray, come si indovina nelle righe riportate in esergo a questo paragrafo (Cristo sarebbe preso in un divenire-donna quando sul suo corpo si aprono le ferite della crocifissione). La sofferenza provoca un'apertura che può essere fisica, come l'antro laringectomizzato, o psichica, come l'autismo d'Amleto, ed è questa sofferenza che garantisce la radicalità dell'atto teatrale, il suo deciso rifiuto alla *mimesi*: "Quando l'apparire si mostra nel ghigno della sofferenza e vi si espone nudo e vergognoso; e quando *il volto aperto si mostra nell'ulteriore apertura della sofferenza*, è allora che scocca il problema del teatro" (corsivo nostro)⁵⁵⁷.

L'iconografia della crocifissione è fondamentale nell'affondo verso la sofferenza compiuto da Castellucci, e giustifica sentenze come quella che vede il palcoscenico come luogo di

⁵⁵⁶ R. Esposito, J.-L. Nancy, *Dialogo sulla filosofia a venire*, Introduzione a J.-L. Nancy, *Essere singolare...*, cit., pp. XXVI-XXVII.

⁵⁵⁷ R. Castellucci, *Masoch, i trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopoea della polvere*, cit., p. 73.

produzione del “dolore visto attraverso il mirino della croce”⁵⁵⁸. Inoltre la croce, oltre a femminilizzare il corpo di Cristo, è l’elemento che convoca sempre a sé una donna: “Ma è ancora una donna ai piedi della croce, perché vi era fin dall’inizio. Rinascere dalla croce sorretta da una donna”⁵⁵⁹. Se la donna è ai piedi della croce, significa che essa è responsabile del ciclo di nascita-morte-rinascita, un ciclo che si compie in quel brodo di coltura informe che è la materia abietta su cui tanto abbiamo insistito. Esporre lo sgomento di quella materia significa femminilizzare il palco, ricondurlo, secondo Castellucci, a un’istanza pretragica: “esiste una condizione completamente dimenticata, cancellata, rimossa del teatro occidentale che è quella del teatro pretragico. Ed è rimossa perché è un teatro appunto legato alla materia e allo sgomento della materia. È legato piuttosto a una presenza o a una potenza di tipo femminile, senza dubbio. Capire come il fatto femminile sia (nel mistero della gestazione della vita e nella custodia dei morti) un fatto in realtà che riguarda anche l’espressione artistica, che ha ritrovato in questo termine femminile un rapporto con la vita reale che va dalla nascita alla sepoltura. L’arte nel teatro pretragico aveva questo legame privilegiato con la madre rispetto al corpo generato e al corpo ricomposto per la sepoltura”⁵⁶⁰. Bataille, in ciò quasi un doppio di Artaud, aveva affermato un principio assai prossimo scrivendo: “Il teatro non appartiene affatto al mondo uranico della testa e del cielo: appartiene al mondo del ventre, al mondo infernale e materno della Terra profonda, al mondo buio delle divinità ctonie. L’esistenza dell’uomo non sfugge all’ossessione del seno materno né a quella della morte: essa è connessa al tragico

⁵⁵⁸ Ibidem.

⁵⁵⁹ Ibidem.

⁵⁶⁰ R. Castellucci, *Il pellegrino della materia*, in *ivi*, p. 271.

nella misura in cui non ha il rifiuto della Terra umida che l'ha generata e a cui ritornerà⁵⁶¹.

Il mondo del ventre, la Terra umida, i rituali di morte e rinascita, tutto ciò si presenta per il tramite della donna, colei che crea l'informe, ma anche, si direbbe, colei che dall'informe è creata. Così *Hey girl!*, lo spettacolo più "femminile" di Castellucci, presenta in apertura la scena di una nascita: quella di un giovane corpo di donna che emerge lentamente da un bozzolo vischioso di materia rosa, che avvolge completamente la figura sdraiata su un tavolo parodiando un'anatomia umana deliquescente. La mollezza rosa della membrana ricorda, tradotto in altra e più ingombrante materia, quell'utero di nylon che tratteneva Amleto. Si compie così, si direbbe, il giro completo, e si ritorna ad Amleto, di cui questa *girl* è sorella.

d. Ostermeier e il rovescio della scena

Nell'opinione di Ostermeier, il realismo stesso (ma meglio sarebbe parlare di un iperrealismo) è capace di questo movimento di apertura del reale, come già fu investigato da Brecht: "pour moi, - afferma il regista - intrinsèquement la mise en scène ne se limite pas au réel, elle l'explore, c'est pourquoi le réalisme va au-delà. Brecht interrogeait très justement la notion de réalisme en évoquant une photo de l'usine Krupp. Selon lui la photo ne raconte rien sur la réalité du travail qui s'y déroule. Or le réalisme, c'est donner à voir la réalité à l'intérieur de l'usine, ce n'est pas seulement (et simplement !) la photo de l'extérieur. Je fais de la mise en scène pour faire surgir justement ce qui se cache derrière la façade. Je veux parler aussi de l'intérieur. La première partie d'*Anéantis* montre

⁵⁶¹ G. Bataille, *Chronique nietzschéenne*, "Acéphale", nn. 3-4, luglio 1937, cit. in C. Pasi, *Georges Bataille. La ferita dell'eccesso*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 141.

Il posto del re(gista)

la façade de notre société déjà très frustrante et cruelle, mais dans la deuxième partie on voit le paysage intérieur de nos vies ordinaires, c'est la réalité intérieure et sordide de nos sociétés. Le langage scénique permet d'atteindre cette réalité inarticulable"⁵⁶².

Il riferimento a *Anéantis (Blasted)* della Kane rimanda a un'occasione contemporaneamente particolare e generale. Generale, perché vera ossessione di Ostermeier è quella di avvalersi, con riferimento particolare a Ejzenštejn - e si direbbe proprio ai bozzetti per l'allestimento di quella *Thérese Raquin* che abbiamo analizzato nella prima parte – di una scena mobile, montata su una pedana capace di farla ruotare mostrandone così

⁵⁶² Thomas Ostermeier, introduction et entretien par S. Chalaye, Paris, Actes Sud, 2006, pp. 50-51. Al fine di facilitare la lettura di quanto di seguito verrà proposto nell'analisi di *Blasted*, converrà esplicitare la trama dell'opera composta nel 1995, primo lavoro di Sarah Kane. Ci avvaliamo della sinossi proposta da Mariacristina Cavecchi per il volume *Trame per lo spettatore*: "Teatro dell'azione è una lussuosa camera d'albergo a Leeds, dove l'incontro/scontro tra Ian, un giornalista da rotocalco quarantacinquenne, cinico e senza scrupoli, e Cate, una ventiduenne disturbata che balbetta quando è sotto stress, sembra riprodurre in piccolo il più ampio conflitto esterno che trasferisce a Leeds vicende e atrocità simili a quelle che hanno dilatato e sconvolto l'ex Jugoslavia. Il rapporto tra l'uomo, che, pur essendo un malato terminale di tumore ai polmoni, eccede masochisticamente nel fumo e nell'alcol, e la giovane donna proveniente da un ceto medio-basso, dal forte accento sud-londinese, facile preda di crisi epilettiche, si sviluppa in un crescendo di sopraffazioni e violenze. Queste vengono poi replicate sul protagonista maschile dal Soldato che irrompe a un certo punto nella stanza, dando il via a un'onda lunga di efferatezze che culmina nel feroce accecamento di Ian, che ricorda quello di Gloucester nel *Re Lear* shakespeariano. Il dramma si conclude con il suicidio del Soldato e il ritorno di Cate con un neonato tra le braccia, che, morto di stenti, verrà mangiato dall'affamato Ian" in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. IV, *Trame per lo spettatore*, Torino, Einaudi, 2003, p. 192. La linea di confine tra la prima e la seconda parte dello spettacolo di Ostermeier, così come verrà analizzata nel nostro testo, corrisponde con l'ingresso del Soldato.

Il posto del re(gista)

il retro: il retro dell'immagine, del reale, della storia. Particolare, perché mai come in *Anéantis*, questo retro si dà come qualcosa di assai prossimo alla *carne* della scena, alla sua consistenza, al suo fondo sfondato, in una parola alla sua abiezione. Perché, mentre all'inizio la scena ci appare come desolante ma cosmetica facciata del reale (l'interno, asettico come di norma, di una stanza d'albergo), quando la violenza si scatena la scena risponde facendo un giro di rotazione di 180° ed esponendo la rovina, il degrado, la corruzione di se stessa, il *rovescio della sua faccia*, che a ben vedere non è lontano dal sogno di Irma e dall'interno carnale di "...vskij".

Ma un motivo simile in Ostermeier non è circoscritto al solo dominio della scena. Esso investe, infatti, l'attore, con una potenza di impatto che lo costringe a trasgredire l'immagine "decorosa" del proprio corpo per scandagliare cosa è possibile a questo corpo nei termini dell'"apertura". Basti citare lo scandalo (con relativi corollari di biasimo e di pubblica indignazione) delle pratiche erotiche su cui il regista insiste con un'enfasi che ha dell'ermeneutico e mai del pornografico, e che potrebbero culminare in quella bestemmia di *Shopping & Fucking*, col protagonista che muore beato sodomizzato da un coltello.

Ma Ostermeier è lontano da una pratica della provocazione: egli guarda, piuttosto, a dei rituali di trasgressione come quelli, largamente emergenti nelle pratiche artistiche contemporanee, che la Braidotti ha definito come *quasi bachtiniani*: "È come se ciò che stiamo cacciando dalla porta – lo spettacolo del corpo povero, grasso, senz'atletismo, omosessuale, nero, morente, del corpo che invecchia, si decompone, perde – stesse in realtà rientrando di soppiatto dalla finestra. Il mostruoso segna il 'ritorno del rimosso' della tecnocultura e come tale è ad essa intrinseco.

“Come ho già detto, tuttavia, queste rappresentazioni mostruose non esprimono soltanto e angosce negative o reattive della maggioranza. Esse esprimono anche, spesso simultaneamente, le soggettività emergenti delle ex minoranze, delineando possibili modelli di divenire”⁵⁶³.

A partire dagli anni novanta, Ostermeier dichiara che il campo di battaglia del suo teatro (e del reale che esso elabora) è diventato il corpo “le physique, non le psychique. Le côté social était la relation entre différents besoins du corps entre eux. Les rencontres étaient des collisions de chairs, de corps qui jouaient avec leur vie. Mais le plus grand problème du corps, c’est son désir de se réunir avec l’autre : soit par la conquête, soit par la soumission...Il s’agissait de défendre le corps contre l’abus involontaire, contre l’appropriation, les blessures, la transformation en marchandise. Et il s’agissait de le sentir, de se retrouver en lui, même en le blessant ou en le détruisant. Il s’agissait de le quitter et de le dépasser (*gender crossing* – opération génital – Coca-extasy-speed). L’idéal, c’était d’avoir autant de vrais corps que possible et ceux-ci devaient être enragés ou sombrer. Le corps était le dernier bastion de l’autonomie et de l’autodétermination”⁵⁶⁴. Se il corpo rappresenta l’ultima trincea in cui sopravvivono le spoglie dell’autodeterminazione, quello di aprirsi, com’è nel caso cui abbiamo accennato di *Shopping & Fucking*, è movimento e olocausto auto-procurato, pienamente assunto e voluto. La possibilità di trasgredire è infatti legata alla perversione polimorfa, agli “atti inabituali”, che sono al contempo quelli che ciascuno, come il Masoch di Castellucci, provoca e patisce per suo conto, sebbene grazie alla complicità dello sguardo

⁵⁶³ Ivi, pp. 238-239.

⁵⁶⁴ T. Ostermeier, in A. Dürrschmidt, *Les histoires inscrites dans le corps*, “Alternatives Théâtrales”, n. 82, 2004, p. 44.

altrui. Questi atti, inoltre, sono intimamente legati a una tramatura d'infanzia, ovvero a quella zona della coscienza in cui la crudeltà dell'ispezione (e dell'auto-ispezione) non è ancora zavorrata dai gravami della cultura, e le pratiche dell'apertura risultano investigate e lampanti, come sapeva Lacan: "Basta ascoltare la confabulazione e i giochi dei bambini, isolati o tra loro, dai due ai cinque anni, per sapere che strappare la testa e lacerare il ventre sono temi spontanei della loro immaginazione, cui l'esperienza della bambola fatta a pezzi non fa che dar compimento"⁵⁶⁵.

La scena di Ostremeier riattiva così, con spinte febbrili, regressive, lo spazio proibito dell'infanzia. Ciò appare con evidenza didascalica in *Trauer muss Elektra tragen*, dove la figura della madre dilata con la sua apparizione le zone irregolari, perverse, in cui il desiderio si avvolge alle pulsioni primarie (e non sarà un caso che Ostermeier abbia scelto, per interpretare questo ruolo, Susanne Lothar, ovvero l'attrice protagonista di uno dei film più "crudeli" della contemporaneità, *Funny games* di Haneke, dove ancora interpretava il ruolo di una madre borghese soggetta alle sevizie più atroci e immotivate perpetrate da due sadici aguzzini).

⁵⁶⁵ J. Lacan, *L'aggressività in psicoanalisi*, in Id., *Scritti*, 2 voll., Torino, Einaudi, (1974) 2002, vol. I, p. 99. È interessante notare che, subito dopo aver introdotto il tema dell'infanzia a proposito dell'aggressività, Lacan indichi gli elementi autoscopici, orali ed escrementizi che sono al centro, ad esempio, dell'*Amleto* di Castellucci: "Basta sfogliare un album che riproduca l'insieme e i particolari dell'opera di Hieronymus Bosch per riconoscere in esso l'atlante di tutte queste immagini aggressive che tormentano gli uomini. Il prevalere in esse, scoperto dall'analisi, delle immagini di una primitiva autoscopia degli organi orali e derivati dalla cloaca, ha generato le forme dei demoni. Nella porta degli abissi in cui essi spingono i dannati, giungiamo a ritrovare l'ogiva delle *angustiae* della nascita, ed è la struttura narcisistica che si può evocare nelle sfere di vetro in cui sono prigionieri i partners esauriti del giardino delle delizie", ibidem.

Anja Dürschmidt scrive, a questo proposito: “Là où la peine du corps est la clé qui donne accès à la compréhension des personnages, Ostermeier produit des travaux impressionnants, donne accès à une autre compréhension des complexités des désirs et des craintes. Dans le pire des cas toutefois, il bloque l'accès à l'histoire d'un texte par des actions aveugles et des courses incohérentes : il réduit les personnages à des cosses inintéressantes et dépourvues de sens”⁵⁶⁶.

Il Modernismo, abbiamo visto, s'era proposto di scardinare il corpo, di disarticolarlo per ri-articolarlo secondo logiche alternative a quelle quotidiane. Il contemporaneo il corpo lo vuole aprire, provocando lo scardinamento finale. Tra il modernismo e la contemporaneità, chiaramente, si staglia il nome d'Artaud. Sostiamo allora brevemente sul progetto teatrale del grande visionario francese, perché si chiarisca anche più precisamente come la negazione dell'interiorità-in-quanto-psicologia non sia, contemporaneamente, una negazione della spiritualità dell'arte scenica.

Ciò che infatti, nelle dichiarazioni dei registi qui presi in esame, pare rappresentare una costante poetica, è il riferimento ad Artaud in quanto campione di quel pensare per cui, non esistendo spirito se non incarnato, è necessario all'artista seguire la via degli organi, incidendo l'aggregato fisico con la precisione di un bisturi, affinché ciò che è sommerso venga alla luce. “Se l'organismo – spiega Artioli – è un tutto in cui spirito e materia si corrispondono in quanto riverberazioni di un'unica energia, non esiste alterazione organica che non sia in pari tempo alterazione psichica, sicché non è un caso che la peste

⁵⁶⁶ in A. Dürschmidt, *Les histoires...*, cit., p. 44.

predilige le regioni del corpo ‘alle dirette dipendenze della coscienza e della volontà’⁵⁶⁷.

Così, l'intenzione dello slittamento che conduce dall'interiorità psicologica all'interno fisico dei corpi, non appare nella scena contemporanea qui presa in esame come negligenza o vituperio di un alito di spiritualità, ma come processo di incarnazione che vuole insinuare, attraverso la carne, *la metafisica negli spiriti*.

⁵⁶⁷ U. Artioli, *La teatrologia artaudiana*, in Id., F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 145. È importante osservare che l'unità ideale tra spirito e materia, e la visione dell'interno che questa comporta in Artaud, riceve un brusco ri-orientamento nell'ultima stagione dell'artista, quando egli giunge a sentenziare la nostalgia per un “corpo glorioso”, compatto, senza organi o fenditure, marcato solo dallo scheletro e dal sangue, laddove il corpo di carne sarebbe un “alambicco da merda / questo serbatoio di distillazione fecale / causa di peste / e di tutte le malattie”, A. Artaud, *Lettre à Pierre Loeb*, cit. ivi, p. 218. Dunque, a differenza del periodo “metafisico”, in cui l'organico rappresenta la pienezza del vivente, in cui lo spirito si cala nella materia e l'interno ne diventa metafora (così come, generalizzando, abbiamo imputato alla scena contemporanea che percorre un simile sentiero), l'Artaud del II Teatro della Crudeltà concepisce due tipi di materia tra loro ostili: “quella bassa, fecale, statica, sottoposta alle leggi di gravità, che costituisce il corpo attuale; quella animata dal fuoco, e quindi fosforica, magnetica, elettrica, traversata dalla forza di vita in perpetua ebollizione, che è alla base del ‘corpo glorioso’. La prima è un miscuglio di elementi senza compattezza né fusione dove, al posto del tutto-pieno del corpo ardente, s'aprono le cavità degli organi, gli orifizi attraverso cui s'insinuano i flussi velenosi [...]. Apparato d'immissione e d'espulsione dei flussi, l'organo, nelle sue modalità di bocca, ano, sesso, orecchio, occhio, naso, è la fenditura esposta al raggio dell'Essere e, contemporaneamente, il luogo di fuoriuscita della sostanza vitale. [...]. Attraverso l'organo la vita cola, trasformandosi in materiali ripugnanti: un flusso di secrezioni ed umori che testimoniano la degradazione del corpo-nato. Dovunque è perdita, fuoriuscita, sottilizzazione di energia, all'origine esiste un organo. Questi umori che ci abbandonano, questo dilagare di merda, sperma, urina, saliva, tosse, cerume, fiotto nasale, sono gli indici del corpo impuro, il corpo figliato dalla sessualità, in cui il Doppio si è insinuato dall'origine”, U. Artioli, ivi, p. 220.

3.8 CONCLUSIONI PROVVISORIE

Poiché la materialità, la tensione verso l'astrazione, il sentimento perturbante e la visione del sublime, la ricerca dell'universale e la seduzione della metamorfosi sono rami intimamente legati all'estetica della regia, e poiché ciascuno di essi è in rapporto con gli altri, non esistono "problemi" distinti, né strade realmente opposte, né "soluzioni" parziali, né progressi per accumulazione, né scelte irrevocabili. Non si può mai escludere che il regista riprenda uno degli emblemi che aveva scartato, naturalmente facendolo parlare in modo diverso: in *Hey girl*, ad esempio, lo stesso Autore veementemente rifiutato in *Amleto* riappare, e la scena accoglie le parole più note del *Romeo e Giulietta*. Non si è mai al sicuro da questi ritorni. Né dalle più inattese convergenze: le utopie allestitive di Appia su Wagner sono soluzioni spettacolari in Fabre, *poiché sono entrambi registi*, cioè legati a un solo e medesimo reticolato dell'arte. Per la stessa ragione, niente è mai acquisito. Lavorando su uno dei suoi problemi più centrali, fosse anche quello dell'ingresso dell'animale in scena, il vero regista sconvolge a sua insaputa i dati di tutti gli altri. Anche quando sembra parziale, la sua ricerca è sempre totale. Non appena ha acquisito una qualche certezza in un dominio, si accorge di averne aperto un altro (subito dopo la "liquefazione", Castellucci tenterà la strada dell'estrema rigidità della materia) in cui quello che ha espresso precedentemente va ridetto in un altro modo. Ciò che ha trovato, non lo possiede ancora, lo deve ancora cercare, la scoperta è quel che chiama nuove ricerche. Come per ogni altro dominio artistico, l'idea di una regia tradizionale, di una totalizzazione della regia, di una regia totalmente realizzata e tramandabile è un'idea senza senso. Fin tanto che durerà, la regia sarà un modo di s-velare il reale

Il posto del re(gista)

attraverso l'arte, e questo reale è sempre e ancora integralmente da interpretare. Ad un reale costantemente in divenire deve corrispondere un atletismo della figura registica che non può sostare né affidarsi a soluzioni, quelle proposte dai Padri, che già Ejzenstejn, come abbiamo visto, consigliava di circoscrivere in un perimetro storico, di contestualizzare. Nella storia dell'arte Ervin Panofsky ha mostrato che i problemi della pittura, quelli che magnetizzano il suo corso, vengono spesso risolti per vie traverse, non lungo la linea di ricerca che li aveva inizialmente posti, ma quando i pittori, al fondo di un vicolo cieco, sembrano dimenticarli e si lasciano attirare altrove, e poi improvvisamente, in piena diversione, li ritrovano e superano l'ostacolo. Così fa anche il regista, e questa storicità sorda, che avanza nel labirinto dell'arte teatrale con deviazioni, trasgressioni, invasioni di campo e spinte improvvise, non sta a significare che il regista non sa quello che vuole, bensì che gli ondeggiamenti sono la materia costitutiva del pensiero, e che ogni soluzione "verificata" va di nuovo e ogni volta triturrata alla prova della scena. Questo non significa che l'analisi possa solo constatare un continuo smottamento di certezze, che sia condannata all'afasia. Ma è necessario ribadire che non possiamo, né per la scena né in altri ambiti dell'arte, stabilire una gerarchia di civiltà né parlare di progresso, non perché un qualche ritardo ci trattenga indietro, ma perché, in un certo senso, la prima regia andava già sino in fondo al suo destino. Se nessuna regia particolare porta a compimento la regia, se nessuna opera d'arte è mai pienamente compiuta, allora ogni creazione cambia, altera, chiarisce, approfondisce, conferma, esalta, ricrea o crea in anticipo tutte le altre. Se le creazioni non sono un dato acquisito, non è solo perché passano, come tutte le cose, ma perché hanno pressoché tutta la loro vita dinanzi a sé.

CAPITOLO IV
LE PRASSI OPERATIVE

4.1 L'ESSENZA DELLA TECNICA

La mia memoria non è amichevole ma ostile, e lavora non a riprodurre ma a eliminare il passato... Che cosa voleva dire la famiglia? Non lo so. Era balbuziente dalla nascita; eppure avrebbe avuto qualcosa da dire. Su di me, come su molti miei contemporanei, pesa la balbuzie della nascita. Abbiamo imparato non a parlare, ma a balbettare, e soltanto prestando ascolto al crescente fragore del secolo e imbiancati dalla spuma della sua cresta, abbiamo acquistato una lingua
Osip Mandel'stam

Nell'epoca del modernismo registico, come abbiamo avuto modo di osservare all'interno del secondo capitolo, la questione della tecnica assume centralità ermeneutica e operativa.

Riferirsi all'orizzonte tecnico nel teatro di regia primonovecentesco comporta essenzialmente guardare a quel novero di pratiche che, sin dal magistero stanislavskijano, informano profondamente l'arte dell'attore *a partire dal lavoro che su quest'arte viene esercitato dal regista*. Ciò che proporremo di seguito mira a dimostrare che, se non è più lecito riferirsi oggi al teatro di regia come a un campo dell'arte e del sapere che "legifera" le condizioni dell'espressività attoriale e si propone di fondare un istituto pedagogico, è tuttavia opportuno parlare di tecniche di regia come già Craig proponeva nelle sue riflessioni d'inizio secolo.

Per quanto riguarda la regia, tuttavia, converrà intendersi circa lo statuto che intendiamo assegnare alla tecnica: essa è assai dissimile rispetto alle "tecniche" attoriali, non si compone in

norma, non si lascia raggiungere dall'episteme, non si tramanda. È personale e, per così dire, essenziale, nel senso che tenta di attingere all'essenza del pensiero tecnico.

L'analisi che segue non si propone di cogliere l'aspetto pragmatico e operativo della tecnica ma, per così dire, il suo pensiero.

Del resto, la tesi che l'essenza della tecnica non sia qualcosa di tecnico, si sa, è stata proposta da Martin Heidegger⁵⁶⁸, ma in molteplici sensi, spesso diversi tra loro, essa è condivisa da numerosi filosofi, intellettuali, artisti, sociologi contemporanei. Accanto a lei, come una delle sue possibili declinazioni, si potrebbe porre la tesi seguente: il problema della tecnica recitativa e di quella registica non è un problema tra altri, sia pure importanti, delle riflessioni del Novecento teatrale, ma è, accanto a quello estetico e a quello etico, *il* tema dominante, per lo più esplicito ma presente anche là dove non appare, di tutta la riflessione scenica della regia, dai "Padri" a oggi.

Sia che si consideri inaugurale per il discorso registico il clima espresso dai laboratori stanislavskijani, sia che si insista maggiormente sul tecnicismo come qualità fabbrile di esclusiva competenza registica (Craig), in entrambe le costellazioni che questi casi generano la tecnica riveste un ruolo centrale. Come ha osservato a ragione Vattimo, tale centralità deriva, a inizio secolo, non solo dalla "ragione banale che un fenomeno macroscopico come la fine della figurazione in gran parte della pittura primonovecentesca è ovviamente legato alla nascita della fotografia. Il fatto è che tutto il clima in cui vive l'avanguardia artistica è segnato in modo determinante dall'esperienza delle nuove condizioni di esistenza che sono state create dalle applicazioni su vasta scala, alla vita

⁵⁶⁸ Cfr. almeno M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in Id. *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976.

quotidiana, delle tecnologie moderne: quei passaggi parigini a cui Benjamin ha dedicato tanta attenzione, e che dovevano costituire il tema del suo *Hauptwerk* incompiuto, possono sorgere solo in seguito alle nuove tecniche di utilizzazione edilizia del vetro e del ferro; già a partire da Baudelaire l'anima della nuova arte e della nuova cultura è tutta marcata dalla vita nella grande città moderna, che si sviluppa come applicazione e prodotto delle tante nuove tecniche che stanno all'origine della civiltà industriale”⁵⁶⁹. Del resto, già Ejzenštejn constatava come dipendesse precisamente da questo clima, ovvero dalle condizioni di esistenza che si andavano imponendo nel corso del modernismo, l'avvio del pensiero stesso sulle tecniche e la volontà di applicare su “larga scala” i risultati del proprio sperimentare. Si tratta di capire, nella scena contemporanea, quali prospettive derivino dall'esilio del fronte tecnico, per lo meno nel suo versante attoriale e pedagogico.

⁵⁶⁹ G. Vattimo, *Presentazione*, in M. Nacci, *Pensare la tecnica. Un secolo di incomprensioni*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. IX.

4.2 DISERZIONI E RIVOLTE

Come ci ha mostrato Ejzenštejn, le tecniche invecchiano (nell'ambito della filosofia contemporanea, negli stessi anni in cui si pronunciava il grande regista russo, Adorno liquidava così la questione della persistenza). L'apparato tecnico più compiuto e significativo, dopo la morte degli autori, attraversa uno stadio intermedio in cui non è in sé né attuale né canonico e fluttua in una dissoluzione spettrale. Nel caso delle due tecniche più note, il Sistema e la biomeccanica, si sa che la seconda non fu "riscoperta" che dopo un lungo periodo di oblio, dovuto a contingenze politiche. Per il Sistema invece, la "riattivazione" definitiva avvenne principalmente per intervento di Grotowski, il quale dichiarò di averlo assunto non nei suoi risultati, ma a partire dal punto ove s'era interrotta la sperimentazione di Stanislavskij.

I temi che una volta si raccoglievano sotto un nome proprio, ora si svincolano in buona parte da questo rappresentante, si decompongono e attraversano uno stadio che è simile a quello del compostaggio. Cominciano così a moltiplicarsi radicalizzazioni singolari di temi particolari, nuove e diverse combinazioni dei singoli elementi scomposti, mentre il resto sprofonda in un passato irrecuperabile. Soltanto nell'attimo della sua dissoluzione sembra mostrarsi veramente il modo in cui è costruita la sintesi di un metodo. Questa analisi, che procede attraverso lo smontaggio, funziona anche se l'autore, come nel caso di Artaud, tenta di sottrarre la propria riflessione a un tale destino, professandosi antisistemico. La decomposizione infatti non riguarda soltanto i sistemi propriamente detti, ma anche il pensiero informale, che riflette la sua struttura allentata, nel costruirsi non come sistema, ma

come *visione* della scena. Sistemi e *visioni* sono tentativi di sintesi per “organizzare” la materia della scena, per eludere e comporre il caos. Peter Sloterdijk ha proposto un interessante contributo a proposito della possibilità, per gli allievi - o semplicemente per “coloro che vengono dopo” -, di *abitare* nel sistema di un maestro, arrivando a sostenere che, per loro, il disegno fondativo di un metodo non può risultare acriticamente come uno strumento di opposizione al caos, ma al contrario come elemento che quel caos incrementa: “Certo per le sintesi simboliche, come per le coscienze in generale, vale l’ammonimento di ‘non finire due volte nella stessa confusione’. Vale a dire che per ogni coscienza che viene dopo, il modo in cui i predecessori hanno affrontato il caos è esso stesso tendenzialmente nient’altro che un potenziamento del caos esistente, e la mia trattazione, essendo posteriore, dovrà rispondere *ex novo* delle acquisizioni precedenti, come se fossero parti del problema e non della soluzione. La crescente oscurità confonde chi arriva tardi nella storia delle idee. Tutto ciò ha delle conseguenze riguardo alla nostra possibilità di essere allievi”⁵⁷⁰.

Quand’anche i (relativi) prosecutori di un sistema, com’è Ostermeier, si sottomettono per un certo tempo al pensiero dei maestri, quando l’apprendistato finisce, il singolo intelletto registico, ormai quasi privato di protezione, viene a confrontarsi con il caos, che il maestro, come ha osservato giustamente Sloterdijk, non aveva fatto che potenziare.

“Un io sufficientemente inquieto – avverte il filosofo tedesco – inoltre, non resiste mai a lungo in un sistema protettivo. È

⁵⁷⁰ P. Sloterdijk, *Che cos’è la solidarietà con la metafisica nell’attimo della sua caduta? Appunti sulla teoria critica ed eccessiva*, in Id., *Non siamo ancora stati salvati. Saggi dopo Heidegger*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 185-186.

scritto nella loro stessa costituzione difatti che sistemi e scritti sono possibili solo come protezioni e dimore per gli altri, e soltanto questi altri possono risiedere sempre in essi, in questi tentativi di acquietamento di sé, mentre la mia inquietudine mi condanna all'impossibilità di avere un sistema"⁵⁷¹.

Questa inquietudine cresce, in ambito teatrale, con il progredire della storia della regia, mentre il numero di coloro che si collocano nel suo cuore si riduce drasticamente: per questo motivo la veemente avversione verso le tecniche attoriche è degna della massima attenzione, perché testimonia di un pensiero forte capace di insediarsi al centro della disputa, testimoniando, sebbene per via apofatica, la pregnanza della questione come già fecero (giungendo a esiti opposti) i protagonisti del modernismo. La libera creatività registica è un altro nome per dire il proprio sì a questa inquietudine, che fa disprezzare sia il bisogno di identità sancito dalla tradizione, sia l'afasia di quanti, registi, ritengono che la questione non li riguardi.

Bisogna però constatare, specie dopo il magistero grotowskiano, che sintesi come quella stanislavskijana danno impulso a una molteplicità di variazioni e scomposizioni possibili, come d'altro canto le anarchitetture d'Artaud hanno provocato una tale varietà (per numero e qualità) di decostruzioni e singole declinazioni da poter a ragione parlare di un vero e proprio lascito.

Rispetto ad Artaud però, come vedremo meglio in seguito, le elaborazioni sistemiche di Stanislavskij e Mejerchol'd (e in parte anche di Brecht) patiscono una dissoluzione, più che per contrasto da parte delle "generazioni che danno il cambio", per una specie di *caduta di pressione* storica. Come infatti aveva già previsto Ejzenštejn, i sistemi non sono che particolari

⁵⁷¹ Ivi, p. 186.

concrezioni di un pensiero scenico che è tale grazie a un insieme di coordinate che non disseccano le proprie contingenze storiche e socio-culturali, ma al contrario le esaltano. Ciò non toglie nulla allo splendore di quelle opere, ma l'idea che, a partire da un impulso legato a precise coordinate culturali, si possa formare una scuola durevole, si rivela sempre più chiaramente un'illusione. Sono le mutate circostanze del contemporaneo che sottraggono plausibilità a quelle elaborazioni, e per analizzarle, sarà utile tornare brevemente al momento in cui il pensiero sulle tecniche si organizza all'interno del magistero registico.

4.3 BACK TO THE ORIGINS

Il momento storico delle tecniche e delle conseguenti pedagogie proposte dai registi è il momento in cui nasce un'arte dell'attore che non mira soltanto ad accrescere le sue capacità e la sua disponibilità a farsi strumento duttile nelle mani del regista-creatore, ma guarda alla formazione di un rapporto che stimola, ad un tempo, la creatività originale di ognuno dei soggetti compresi nella pratica pedagogica (dunque dello stesso regista e degli attori coinvolti). La creazione del versante pedagogico deriva infatti essenzialmente da una necessità generativa del fare registico: gli studi e i laboratori sono luoghi in cui, come ha osservato Cruciani, "il regista pedagogo si mette in situazione non solo per formare allievi per il Teatro o per il proprio teatro, ma per costruire i materiali della propria creatività"⁵⁷². L'attore novecentesco e la pedagogia sono dunque in un rapporto di mutua reciprocità, devono l'un l'altra la densità del loro statuto. La "scoperta" di questa nuova dimensione dell'arte scenica non deve certo essere intesa come una novità in senso assoluto, ma come il luogo di saldatura di processi spesso minori, di diversa origine, a localizzazione sparsa, che trovano un ordinamento teorico e pratico grazie all'impegno di alcuni protagonisti della scena registica del primo Novecento. L'istanza pedagogica operante nella prassi dei "Padri della regia" risponde all'imperativo di rifondare il teatro ponendovi al centro l'uomo-attore, il cui spessore psicofisico viene scandagliato al fine di

⁵⁷² F. Cruciani, *Il teatro pedagogia nel Novecento*, in Id., *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Roma, Editori & Associati, (1985) 1995, p. 67. Cfr. anche M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, cit., in particolare pp. 56-60, dove si affronta la questione dei registi-pedagoghi.

costituire un sistema integrato (psiche-soma) di tecniche volte al sostegno dell'attività creatrice.

Le tecniche, ponendosi come stenografia essenziale del cerchio ermeneutico, pretendono sanzione normativa per il loro istituirsi a partire da quelle che vengono considerate come leggi immutabili della natura umana, dal fatto che l'attore, prima di essere tale, è anzitutto uomo, in possesso quindi di una struttura psicofisica che, rappresentando un'invariante rispetto al tema d'individuazione, non può che collocarsi come necessario presupposto di ogni itinerario di tipo creativo.

Ciò che il regista pedagogo ingiunge al pensiero sul teatro, è di stabilire per l'attore un ruolo creativo centrale che, grazie al sostegno fornito dalle tecniche, può infine sottrarsi all'alea e alla mancanza di sistematicità imputabili alla scena pre-registica. Ma non va dimenticato che tale centralità si fondava a sua volta sull'estromissione di un'altra tradizione attorica, quella del Grande Attore e del suo regime monopolistico, a favore di una pluralizzazione del soggetto scenico educato dal regista pedagogo. Le tecniche e le pedagogie costituiscono, bisogna sottolinearlo, un progetto locale, non un *telos* per l'intera sapienza attorica: la soggettività trovata dal regista per l'attore non è l'epifania di una identità liberamente scelta, ma un artefatto culturale, poiché il ruolo dell'attore è determinato da un preciso "archivio" culturale e la centralità che gli è stata assegnata è la risultante, in definitiva, di una disputa tra posizioni in cui per un certo tempo questa è prevalsa. E, cosa più importante, essa è prevalsa grazie al "dominio" esercitato dal regista, che è ad un tempo il promotore del discorso sull'attore e il garante della sua identità, in cui si rispecchia l'esigenza di pensare l'uomo in scena secondo un'ontologia del continuo, secondo il profilo di un essere la cui creatività possa dispiegarsi in modo pieno, senza fratture o balbettii. La

scomparsa, nell'orizzonte della scena contemporanea, della vocazione pedagogica, la perdita di fiducia nell'orizzonte (e nell'appoggio) fornito dalle tecniche e, più in generale, il ruolo stesso degli umanismi, è determinata in prima battuta da un rinnovato statuto della *responsabilità* registica.

Infatti, a monte di qualsiasi progetto teso alla fondazione di un sistema di tecniche e di una pedagogia capace di trasmetterle, si pone la vena profonda di un pensiero umanista orientato verso il "regno" dell'uomo-attore, verso la sua liberazione, verso la ricerca di una qualche "essenza" costitutiva dell'uomo che determini, di conseguenza, la definizione della sua "verità". E dunque la pedagogia, in ultima istanza, rappresenta la tensione verso un insegnamento che travalichi il perimetro strettamente teatrale e si irradi nella vita, nella società. Per fare solo un esempio – ma moltissimi se ne potrebbero addurre – possiamo citare Cruciani che a proposito di Copeau scrive: "La sua scuola per l'attore diviene la scuola per l'uomo completo"⁵⁷³. L'uomo completo per altri aspetti è quell'"uomo totale" che spesso, specie negli ultimi tempi, è tornato al centro dell'attenzione grazie alle recenti pubblicazioni sul magistero grotowskiano⁵⁷⁴ (ma, sia detto per inciso, quest'uomo "totale", dovrebbe forse essere riletto alla luce della problematizzazione di cui Marcel Mauss, nel coniare sotto altri aspetti la formula "uomo totale", l'aveva caricato⁵⁷⁵).

⁵⁷³ F. Cruciani, *I 'padri fondatori' e il teatro del Novecento*, in Id., *Registi pedagoghi...*, cit., p. 44.

⁵⁷⁴ Cfr. in particolare *Essere un uomo totale: autori polacchi su Grotowski: L'ultimo decennio*, a cura di J. Degler e G. Ziolkowski, Corazzano (PI), Titivillus Edizioni, 2005.

⁵⁷⁵ Nel 1924 Marcel Mauss pubblicava, in una serie di riflessioni sui rapporti tra sociologia e psicologia, un breve paragrafo dedicato a segnalare la figura dell'*uomo totale*, di estremo interesse per entrambe le discipline (M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2000). Mauss

Qual è, oggi, quest'uomo completo verso cui condurre la tensione di un insegnamento? Chi può non riconoscere che uno scarto è avvenuto (forse irreversibile) a partire dagli antiumanismi che hanno modificato gli orientamenti delle scienze umane e che non a caso tanto favore incontrano nel perimetro della scena su cui ci interroghiamo? Chi può sfuggire alla constatazione che, rispetto al modello umano dettato dagli umanismi e raccolto dalla scena modernista, oggi l'ontologia del soggetto debba radicalmente essere ripensata? La trasformazione dell'umano, seppure non si voglia aderire ai principi "apocalittici" delle analisi post-human, pare comunque essere orientata verso gli interventi diretti sul "testo" genetico dell'uomo. Se al fondo delle manipolazioni genetiche manca un modello definitivo e univoco di trasformazione, quali caratteristiche definirebbero quell'uomo totale o completo che il modernismo credeva ancora di poter raggiungere e padroneggiare? La prospettiva postumana o transumana prevede, accanto all'*etsi deus non daretur*, anche l'esilio dei pericolosi frintendimenti nazisti eugenetici - i quali si fondavano appunto sul predominio di un preciso modello

poneva una distinzione tra l'*uomo totale*, identificato negli uomini appartenenti alle "forme meno evolute della vita sociale", alle "società arcaiche o arretrate", e presente "negli strati più arretrati [...] delle nostre popolazioni" e le *élites* culturali e sociali (ivi, pp. 321-322). Il primo è un essere istintivo che non pone filtri tra sé e sé, che vive intensamente ogni stimolo con tutto il suo essere mentale e fisico. Il secondo è, invece, in grado di controllare le diverse sfere della sua coscienza, "ma soprattutto, è scisso nella propria coscienza, è un essere cosciente" (ivi, p. 321). Pur nella preferenza che Mauss accorda a questo secondo tipo, capace di non "abbandonare la sua coscienza agli impulsi violenti del momento" (ibidem), lo studioso era ben consapevole del fatto che esso non rappresenta la maggioranza degli uomini, e nemmeno il soggetto di studio più interessante per la sociologia, né tantomeno il più significativo per comprendere la sua epoca.

umano – a favore di una produzione che ancora non conosce il suo termine di tensione finale.⁵⁷⁶

⁵⁷⁶ Continuatore del pensiero di Heidegger, Peter Sloterdijk ha recentemente proposto la nozione di “antropotecnica”, suscitando forte scandalo in Germania. Il filosofo tedesco muove dalla riflessione sulla relazione uomo-animale, a partire da due eventi di cronaca: l’uccisione di milioni di capi di animali a causa del diffondersi in Europa della sindrome della “mucca pazza”, e l’inizio delle manipolazioni genetiche che hanno portato alla clonazione della pecora Dolly. Sloterdijk interpreta questi due eventi come tappe nella realizzazione di una nuova “antropotecnica” che porterà, a suo avviso, a pianificare l’evoluzione della specie umana. Tale affermazione, ovviamente molto ardua, va interpretata alla luce del suo particolare concetto di *humanitas*, secondo cui l’uomo, così come lo conosciamo, altro non sarebbe che il prodotto di tecniche di addomesticamento, addestramento ed educazione altamente selettive (si vedano, ad esempio, nell’ambito dell’addestramento scolastico, il leggere, lo scrivere, il contare, lo stare seduti, ecc.). Oggi, momento in cui il potere “modellante” e “plasmante” delle tecniche educative appare in declino, sembra emergere, a suo avviso, un nuovo progetto di allevamento-addomesticamento di tipo genetico ed è ipotizzabile, dal suo punto di vista, che una nuova tecnologia possa arrivare a pianificare e a progettare le caratteristiche dell’umanità, fino a cancellare il fatalismo e la casualità e sostituirli con la nascita opzionale e la selezione prenatale.

Si tratta di una prospettiva inquietante, che tuttavia il pensiero critico deve, secondo Sloterdijk, analizzare senza illusioni, ma anche senza perdere contatto con quella prospettiva umanistica che poggiava (e poggia) sull’idea della stabilità (la casa, la terra, gli animali domestici, ecc.) e sull’educazione attraverso la lettura e le lettere in generale. Storicamente, nota il filosofo, con la costruzione della casa inizia il rapporto dell’uomo con gli animali e, in particolare, con gli animali domestici: questi non vengono solo addomesticati, ma anche addestrati ed allevati, e l’animale domestico diviene lo specchio dell’addestramento/educazione dell’uomo. L’addestramento altro non è che un’antropotecnica di carattere umanistico, cui potrebbe subentrare, secondo l’autore, un’antropotecnica di tipo genetico; in ogni caso comunque l’uomo si trova a fare i conti con l’animale, quello domestico in un caso, quello mostruoso della manipolazione genetica nell’altro.

Il problema che si pone ora è quello della valutazione delle antropotecniche: come fare a stabilire che quella umanistica tradizionale è preferibile rispetto a

In questo contesto – e abbiamo ricordato più volte come le tecniche siano legate al pensiero sull'uomo secondo un sistema di rinvii reciproci sul quale si fonda la loro storicità – come si può immaginare che il regista si dica capace di fondare un sistema di antropotecnice che regga la portata della nostra epoca?

Rifiutando di sciogliere la questione dell'attore per mezzo dell'apparato umanista ereditato dal primo Novecento, rifiutando quindi di stabilirne aprioristicamente lo statuto, le coordinate e i limiti, la scena contemporanea attua un rovesciamento sia del progetto tecnico-pedagogico che di quello esistenzialistico proposto dai "Padri". L'antiumanismo assume così le caratteristiche di una ribellione contro le generalizzazioni e gli universalismi che, paradossalmente, si traduce in un invito etico a farsi carico della costituzione del soggetto-attore.

Raimondo Guarino scrive, assai correttamente: "Se il Novecento è stato un secolo breve, è stato anche un secolo spezzato, un secolo di errori e sorprese in cui la discontinuità dei cicli teatrali si è espressa in riformulazione continua dei fondamenti. Evoluzioni e sorprese italiane dell'ultimo decennio devono molto alle proprietà strutturali del nostro teatro, ma parlano anche alla nostra immaginazione storica con accenti di altro respiro. Un aspetto suggestivo di questi ricorsi è il ritorno a Stanislavskij, alla sua dicotomia tra creativa e condizione di rappresentazione, cioè all'aspetto etico\ filosofico della sua

quella genetica? Non potrebbe essere quest'ultima la più adatta a produrre quei caratteri di umana tolleranza che si ritiene siano il miglior risultato dell'educazione? Per tali interrogativi, certamente destabilizzanti e provocatori, Peter Sloterdijk è diventato la personalità più controversa della scena culturale tedesca, e Jürgen Habermas, indignato per la conferenza di Sloterdijk dal titolo *Il parco degli esseri umani - lettera di risposta sull'Umanesimo*, è stato il primo a scatenare una feroce polemica col filosofo.

eredità, che resiste e si emancipa rispetto a quello tecnico\ pedagogico⁵⁷⁷.

Ora, anche al di fuori dell'ambito italiano cui si riferisce Guarino, l'eredità di Stanislavskij pare essere operativa precisamente su questo fronte etico/filosofico, come avremo modo di osservare anche in seguito, che sul versante della strumentazione tecnica e della vocazione pedagogica.

⁵⁷⁷ R. Guarino, *Isole e monadi*, Edito nel catalogo della rassegna Teatri Novanta, Milano 1998, reperibile on line all'indirizzo www.univaq.it/cultureteatrale/materiali/Guarino/isole_e_monadi/milano.php

4.4 POUR EN FINIR AVEC... TRAMONTO DELLE TECNICHE ATTORIALI

“Abitare il verbo mitico, toccando e assecondando l’orografia dell’intera fabula, è volere (e ottenere?) la redenzione dal peccato *ab origine* dei poeti: la tragedia attica. [...]. Il poeta, come principio patriarcale e come equivalente della parola, aliena il corpo autentico dell’atto di palcoscenico stornando, con la parola-vuota, la possibilità ultima del soma di comunicarsi.

“La parola poetica ruba l’ambiente all’attore, e vi si impone quale presenza assoluta dell’ideale di principio. [...].

“Qui si scava un buco nell’ordine narrativo del mondo; vi si scende e, secondo il ‘diritto naturale’, nel corpo-soma si compie, prima della tecnica, una nominazione delle cose. [...].

“L’affermazione centrale (dopo aver posto in crisi il centro), che fonda l’istituto teurgico del teatro-teatrigo, è l’*attore*.

“La sua teurgia sarà volta a se stesso finché, e affinché, il corpo suo sia abitato dalla parola vera: quella del corpo materiale come matrice”⁵⁷⁸.

Queste parole, scritte da Castellucci all’epoca del suo “stare” sul palco in quanto interprete, contengono la cifratura essenziale del suo pensiero intorno all’attore: egli è elemento centrale della scena, è colui che dà a vedere il soma, il corpo materiale che è puro comunicabile, e attraverso questo gesto sottrae potere al principio patriarcale dell’Autore. Non è una dichiarazione episodica o isolata, questa di Castellucci, e impone un’attenzione e una riflessione. Il regista infatti non disconosce la “portanza” pratica e concettuale del ruolo

⁵⁷⁸ *La discesa di Inanna. Appunti intorno alla rappresentazione di Romeo Castellucci*, in C. Castellucci, R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello...*, cit., p. 108.

dell'attore, ma rigetta risolutamente qualsiasi apertura verso il repertorio delle tecniche di "tradizione", delle tecniche assunte come ciò in cui s'invera e si trasmette il morbo dell'eredità. È questo il motivo che determina, anche in termini espressivi, il finale del *Giulio Cesare*. L'ironia che lì pare essere contenuta in realtà è un attacco, che vuole emigrare dal dominio delle teorie e delle dichiarazioni poetiche e installarsi proprio al centro dell'opera. Il finale, si diceva. Qui Bruto, che dovrebbe commettere suicidio, esita ad alzare la mano contro di sé: deve spararsi a una tempia ma rimane come sospeso, non riuscendo a risolvere la *linea dell'azione*. Abbiamo illustrato in precedenza il ruolo, nello spettacolo, del personaggio "...vskij", coda sonora del Nome del Padre, di Stanislavskij, che ora entra in scena e mostra all'attore come compiere il gesto, sparandosi un colpo alla testa. Il maestro così è messo a tacere, si sacrifica, "paga in prima persona il fatto di aver pensato questo sistema, di aver pensato l'arte dell'attore"⁵⁷⁹, suicidandosi al posto di Bruto.

Attraverso il rifiuto radicale del concetto di tecniche attoriali (e del pensiero stesso di un'arte dell'attore) Castellucci apre decisamente alla presenza in quanto tale dell'attore, alla presenza senza alcuna mediazione, apre alla "carne", alla matrice materiale del corpo, tanto che in lui, come in Artaud, teatro e corpo si rimandano vicendevolmente fin quasi a confondere i loro stessi ambiti e confini. In questo senso, non esiste un deciso scollamento tra operazione teorica e pratica scenica. Al limite, si potrebbe dire che ogni spettacolo di Castellucci sia una riflessione intorno allo statuto dell'attore, una *monografia* plurale delle sue possibilità. Così Amleto, l'attore-bambino-autistico che espelle l'Autore e la direzionalità orientata dell'azione. Così Masoch, figura cristologica che

⁵⁷⁹ R. Castellucci, *Il pellegrino della materia*, cit., p. 275.

sopporta la discesa nella sofferenza e nella colpa. E su Masoch Castellucci scrive: “La tecnica di recitazione si fa ‘supertecnica’ per dileguare a se stessa, per non dire più: ‘guarda, la tecnica’. La macchina attoriale deve perciò essere prossima a uno stato di perfezione estatica, sì da essere strumento degno di questa fuga inconsistente. Ma la salita sul palco non comporta l’atteggiamento positivistico del darsi da fare e dell’agire. L’attore non è colui che fa, ma colui che riceve. È colui che viene ‘tolto’, il cui corpo è consunto dallo sguardo ustorio degli astanti e il cui sangue auricolare è corrente, emorragia, libagione al palco. Lo stare dell’attore sul palco è appunto uno ‘stare’. Un esser palco al palco. Cioè porre una domanda ancora più forte alla domanda che il palco pone ogniqualvolta lo si sale”⁵⁸⁰. Ma non inganni il prefisso che Castellucci antepone alla tecnica: “super” non aggiunge qualcosa alla tecnica modernista per conservarla, ma cerca un’altra solidità, un altro fondamento e un’altra direzione allo stare sul palco dell’attore. La supertecnica è quella che satura ogni atomo della creazione attoriale, fino a raggiungere la sospensione, silenzio o inazione. Per questo Castellucci può parlare di corpo-soma: questo è l’essere irreparabilmente esposto dell’attore e, insieme, il suo restare nascosto nel mistero abissale del palco. La rivelazione del soma è rivelazione del teatro stesso. Nell’attore, dunque, essa non ha alcun contenuto tecnico, non pretende né rappresentare né “vivere” un particolare stato d’animo da trasmettere allo spettatore, non dice nulla sulla “recitazione”: è soltanto apertura, come quella animale che infatti tanto ossessiona questi registi, soltanto comunicabilità. Avanzare dal fondo abissale del palco significa per l’attore *essere* questa

⁵⁸⁰ R. Castellucci, “Attore”: *il nome non è esatto*, “Società di pensieri”, n. 5, giugno 1994, ora in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere...*, cit., p. 81.

apertura, patirla, *essere palco al palco*. Il palco è qui contemporaneamente ciò che precede e ciò che “succede” all’attore, in altre parole il suo orizzonte.

In quanto non è che puro comunicabile, l’attore-soma sta sempre sospeso sopra un abisso. Egli è continuamente assediato dal proprio disfaccimento (la “liquefazione” del corpo in Amleto, il monito veterotestamentario della polvere che ingrigisce le figure...), e continuamente lascia emergere il fondo informe che lo minaccia. Ma questo fondo amorfo non è che la medesima apertura, la medesima comunicabilità, in quanto resta presupposta all’attore come una cosa. Indenne è solo quel soma che assume su di sé l’abisso della propria comunicabilità e riesce a esporlo senza timore né compiacimento (niente Stanislavskij qui, evidentemente, ma c’è qualcosa di Grotowski, qualcosa della santità dell’attore, e infatti Castellucci scrive: “Sì al teatro povero. J. G. unico vero lupo di mare. Grande suscitatore di figura. Achab del teatro”⁵⁸¹).

Per questo ogni attore, almeno fino alla relativa anonimìa delle figure della *Tragedia Endogonia*, si contrae dietro al fantasma, o meglio all’*ipotesi*, di un personaggio, s’irrigidisce in un carattere e, in questo modo, s’inoltra e sprofonda in se stesso. Da qui deriva quella *nominazione* paradossale che appare nelle locandine della Societas: come può, un teatro che si proclama iconoclasta, cedere al ricatto delle personaggio, alla connivenza che esso esercita con il pubblico? Questo può perché il personaggio, per Castellucci, è come una smorfia del soma nel punto in cui – essendo soltanto comunicabilità – si accorge di non avere nulla da esprimere e silenziosamente arretra dietro di sé nella propria muta identità.

⁵⁸¹ Ivi, p. 89.

4.5 CIÒ CHE UN ALTRO MI FA FARE

Claudia Castellucci, altra anima fondamentale, accanto al fratello Romeo, della Societas Raffaello Sanzio, e anima decisamente speculativa, scrive a proposito della tecnica: “La tecnica è ciò per cui faccio qualcosa. La tecnica viene da chi per cui faccio qualcosa. La tecnica qui presa in considerazione è l’esito manifesto di una relazione di obbedienza a qualcuno che mi fa fare qualcosa. C’è, nella tecnica, una facilità formidabile a vivere, che è l’infanzia remota dell’attività negativa del farsi fare. Comprendo, nell’orizzonte della mia breve riflessione, ciò per cui avviene quell’annullamento della volontà personale immediata, presupposto da ogni tecnica. La condizione della tecnica è quella di non optare i suoi modi, e di mettersi nella condizione di non poter optare. Questa non-opzione mi introduce direttamente nell’analogia dell’esistenza, in quanto si tratta di una condizione che si verifica automaticamente per il fatto di vivere. Ora è solo a questo punto – quando cioè mi sottometto a una tecnica – che può intervenire lo scatto di conversione, che pur rimanendo tutto interno all’alienazione, opera un ammutinamento soprattutto nei confronti del *nome* della persona che si obbedisce”⁵⁸². La tecnica viene da altrove, è subita. Ma l’insurrezione o meglio, come dice Claudia Castellucci, l’ammutinamento contro la tecnica, contro l’ordinazione di ciò che un altro fa fare, contro questa forza estranea, è compiuta attraverso una totale disponibilità che scarta l’opzione della creatività personale: “Ciò che istruisce la

⁵⁸² C. Castellucci, *La tecnica è ciò che un altro fa fare*, relazione tenuta a convegno *Il Neo-antico*, a cura del Dipartimento di Ricerche Filosofiche dell’Università di Roma Tor Vergata, Cattedra di Estetica, Roma, Accademia spagnola, 30 gennaio 1993, ora in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere...*, cit., p. 293.

mia contentezza – scrive subito dopo la Castellucci - è ammettere quella costrizione che proviene da un'altra persona, la quale mi fa fare, ma anche fa ciò che io stessa voglio che lei faccia per me. La tecnica qui presa in considerazione si situa quasi agli antipodi di quella che vede la possibilità di variazioni in senso creativo, che sono proprie di una tecnica autoritaria che pretende proprio questa 'ora d'aria' creativa per conservare intatto il proprio potere nominale. E dico 'quasi' agli antipodi per non correre il rischio di ridimensionare la distanza incalcolabile che separa la tecnica patita da quella inculcata, attraverso un raffronto che – mostrando una polarità antipodea – finirebbe con il collocarle in un unico asse. No. Ci troviamo di fronte a due assi che, pur toccandosi in diversi punti, rimangono totalmente autonomi. Sta di fatto che l'eresia creativa, nei confronti di una tecnica, è inevitabilmente il massimo dell'ortodossia per ciò che riguarda il permanere in vita della vecchia linfa, perché le porta nuovo ossigeno. Così il perpetuarsi di un'egemonia tecnica legata a nomi di uomini (i 'maestri') è un tema immediatamente e politicamente monarchico. È sottraendo alla tecnica il più piccolo apporto di creazione personale che posso veramente essere immune dalla sua egemonia nominale e, soprattutto, dalla sua entelechia, che mi porta a essere la tessera attiva e rigenerante di un mosaico universale. Se invece mi sottraggo alla creatività personale e obbedisco a chi prescelgo, è allora che mi libero dal potere della tecnica. Potere tutto nominale, basato, cioè, sul principio 'araldico' dei nomi, su un'idolatria umana che mi nullifica, senza il gaudio tipico dell'annullamento estatico"⁵⁸³. L'attore dunque si fa elemento neutro, così come nelle visioni di Artaud. In questo segno si compie la *sopravvivenza* di Artaud e il declino dei registi pedagoghi, com'è inteso anche da Jan Fabre:

⁵⁸³ Ivi, pp. 293-294.

“À mes yeux, Artaud est le plus grande artiste, le plus grande penseur de ces cent dernières années. C’est une guide pour nous. Mais il ne nous a pas transmis une méthode. Observez ce qui s’est passé ces quarante ou cinquante dernières années : les approches de Peter Brook ou Grotowski ont fini par devenir des ‘méthodes’ et celle ci ont vieilli ou pont d’être dépassés aujourd’hui. Ce n’est pas le cas du travail d’Artaud : la pensée d’Artaud est beaucoup plus fertile ; c’est une philosophie. Son attitude nous guide sur la façon de se comporter, de se situer dans le monde, de réfléchir sur le monde. Et cette attitude de référence est cruciale pour moi. Cela fait vingt-cinq ans que je travaille avec des acteurs, des danseurs et de jeunes artistes. Et je refuse de leur enseigner une méthode. Il me semble bien plus important de leur transmettre une ‘attitude de référence’. Ainsi, nombre de ceux qui ont quitté ma compagnie ont créé leur propre compagnie, et développé un travail d’un tout autre style. Ce fut possible car je ne leur ai pas enseigné un méthode, je ne leur fait ai pas non plus transmis une technique – les techniques sont vite dépassées. Voilà ce que m’a appris Artaud. La liberté et l’anarchie d’une pensée vraiment rebelle sont très présentes dans son œuvre. Mais l’acquisition d’une technique restreint considérablement cette liberté – c’est précisément là que se situe le danger. À ce niveau, j’aime me réclamer de cette dualité. D’une part, je veux inculquer une discipline très stricte à mes danseurs et à mes acteurs, une discipline à partir de laquelle ils pourront créer une espèce de liberté. D’autre part, je leur transmets une façon de se comporter destinées à briser la discipline que je leur ai enseignées”⁵⁸⁴.

Esporre posizioni tanto radicali deve valere come avvio a una riflessione che sappia penetrarne lo spessore. Al di là infatti del

⁵⁸⁴ Jan Fabre, *Vers la terra incognita...*, *entretien avec Katia Arfara et Georges Banu*, “Alternatives Théâtrales”, nn. 85-86, II semestre 2005, p. 11.

tenore delle dichiarazioni qui presentate, dobbiamo interrogarci su una questione fondativa: fino a che punto la Castellucci e Fabre rispondono a un *pregiudizio* nei confronti del versante delle tecniche e delle pedagogie? E quanto invece le loro posizioni rappresentano il segno palese di una rottura definitiva (o meglio: del compimento di una rottura che presenta importanti antecedenti già nel modernismo) nei confronti del sistema integrato psiche-soma proposto dalla tecnica *par excellence*, quella di matrice stanislavskijana? Abbiamo infatti tentato di dimostrare, alla fine del precedente capitolo, che la componente dell'*interiorità* psicologica, tanto centrale nel corso del modernismo anche in ragione del contesto in cui la teoresi scenica dei Padri andava sviluppandosi, perda di importanza all'interno della scena contemporanea, la quale rigetta risolutamente i connotati di un'introspezione psicologica tanto sul fronte della presenza attoriale che su quello della cifratura estetica. L'integrazione tra psiche e soma, insomma, non ha più ragione di essere perpetrata: cade così il fronte della psiche e si afferma senza mediazioni quello del soma che è in sé obbediente, passivo. Ma attenzione: è grazie a questa illimitata disponibilità che l'attore si sottrae al potere nominale imposto da "colui che fa fare", e riesce a conservare intatta la propria autonomia. Comprendere la logica dell'attore che nella tecnica accetta la disciplina ma non apporta elementi di creatività personale, significa ammettere che il regista non avanza più alcuna pretesa sulla coscienza individuale del soggetto, e si limita al suo contributo impersonale e preindividuale. L'attore non è qualcosa che possa essere raggiunto direttamente come una realtà sostanziale e forgiabile grazie a un sistema di tecniche: al contrario, egli è ciò che risulta dall'incontro e dal corpo a corpo con i dispositivi (scenici, registici) in cui si mette in gioco. La soggettività si mostra e resiste con più forza nel

punto in cui i dispositivi la catturano e la mettono in movimento. Una soggettività attoriale si produce dove l'individuo, incontrando la mano registica e mettendosi a sua disposizione senza riserve, esibisce in ciò stesso la propria irriducibilità ad essa, senza alimentarla né vivificarla con alcun contributo creativo personale. Per questo motivo la scena presenta sovente se stessa come dispositivo di addestramento: Amleto in scena “impara” a scrivere, impara l'espressione, Masoch si sottopone alle stazioni di una educazione alla sottomissione, mentre numerosi spettacoli di Fabre insistono sulla qualità della disciplina imposta ai corpi perché da essi emani lo spettro della composizione armonica e dunque il principio della bellezza formale. *Il potere della follia teatrale*, con la sua dedica a Foucault, e in misura ancora maggiore *Le sezioni danzate*, sono in questo senso spettacoli limite, forse unici nel rigore con cui considerano i rapporti umani solo nell'ottica dei rapporti di forza: l'azione scenica si ripiega e si consegna più seccamente che altrove, oscilla in modo aggressivo, squilibrata rispetto all'armonia che ci si aspetterebbe da splendidi corpi in assetto danzante. L'espressione è qui così livellata, per evitare ogni gonfiatura e sottolineatura e coloritura soggettivistica, da sembrare espressa in codice. Forse ciò deriva dal fatto che il senso risulta così pericoloso, così sovversivo rispetto alla concezione pacificata della tecnica, per quel che mette a nudo, da essere indotto a criptarsi da sé.

In questo senso appare chiaro che la battaglia contro la tecnica non è condotta in nome di una presunta *naïveté*, di un recuperato orizzonte di “libertà” dell'attore ma, proprio al contrario, in nome del forsennamento della disciplina tecnica accolta pienamente su di sé, per farsi *macchina attoriale*,

secondo un moto, avrebbe detto Bene, di *depensamento* della tecnica, di sua assunzione ostinata e paziente.

Anche quando pare sopravvivere un fronte di “continuità” con l’assetto tradizionale, com’è nel caso di Ostermeier, la tecnica non viene “vivificata” da innesti e contributi personali, non viene apportata nuova linfa che alimenti il suo potere nominale. Ostermeier guarda alla tecnica (nel suo caso una tecnica particolare, la biomeccanica, appresa tramite l’insegnamento di Gennadi Bogdanov) come a una struttura retorica di riferimento per il teatro, una conoscenza da acquisire in forma neutra e mai in una prospettiva di sviluppo. Al contrario del periodo d’oro delle pedagogie, quando lo strutturarsi in metodo o sistema dei risultati ottenuti dal “maestro” era volto precisamente a stimolare eresie creative da parte degli allievi, chi oggi, al pari di Ostermeier, pare avvalersi di un certo fronte “tradizionale”, lo fa però in maniera opposta rispetto alle speranze del lascito primonovecentesco.

L’apparato tecnico è inoltre svuotato di una sua specifica filosofia, viene letto come uno scheletro di mezzi volti a un fine preciso - l’uso teatrale da parte dell’attore -, e per ciò stesso incapace di alimentare la poetica scenica. Non è un caso che, sebbene in maniera meno radicale, Ostermeier condivida con Fabre la posizione secondo cui l’unica eredità veramente fertile sia quella seminata da Artaud il quale, contrariamente agli altri “maestri”, non è ancorato ad alcuna zavorra pratica, non impartisce consigli d’uso: “Artaud – sostiene il regista tedesco - est avant tout quelqu’un qui est du côté de la pensée, d’une certaine force spirituelle même. Les autres théoriciens du théâtre auxquels je m’intéresse : Brecht, Meyerhold, Eisenstein...sont plutôt liés à mon rapport à la pratique. Ce sont des praticiens qui abordent toujours la dimension concrète du théâtre. Mais Artaud, c’est le rêve ! Artaud n’a pas laissé un

catalogue des idées pratiques, il n'est pas dans la transmission de conseils techniques. Quand on lit Artaud, on remonte aux sources spirituelles du théâtre. Et c'est une découverte essentielle au moment d'entrer dans l'univers théâtral. Il donne les moyens de penser l'urgence du théâtre et sa nécessité humaine. C'est une pensée jeune, radicale et révoltée. Or, il y a toujours le risque de perdre cette philosophie originelle du théâtre quand on travaille pendant des années, que l'on devient professionnel et qu'on a fait du théâtre son métier. La pensée d'Artaud n'a rien à voir avec la pratique professionnelle, elle ramène le théâtre sur le terrain du sacré et des questions en rapport avec la mort, le sacrifice, le rituel. Artaud, c'est une philosophie du théâtre qui nourrit la tête et le cœur, mais ce ne sont pas des écrits avec lesquels on peut travailler. Il faut lire Artaud pour se ressourcer, se recharger. C'est une pensée radicale et régénératrice qui me passionne"⁵⁸⁵. Quando l'intervistatrice, Sylvie Chalaye, chiede a Ostermeier come possa conciliare Artaud e Mejerchol'd, il regista risponde: "Il y a quatre ou cinq ans, on a retrouvé de nouveaux manuscrits de Meyerhold qui étaient interdits à l'époque du communisme. Ces textes de Meyerhold datent du début du siècle, du début de sa carrière. Or on y retrouve presque la veine d'Artaud. Il évoque sa recherche d'une forme d'extase sur la scène, la nécessité d'une transformation de la vie et d'un travail sur le rituel. Ses préoccupations sont curieusement proches: la musique, l'animal, la transe...Et c'est finalement très drôle de trouver cette pensée dans l'œuvre de Meyerhold"⁵⁸⁶. Come dire: Mejerchol'd diviene fertile quando, prima della biomeccanica (e l'antecedenza va letta anche in termini cronologici, poiché

⁵⁸⁵ T. Ostermeier, in *Thomas Ostermeier*, introduction et entretien par S. Chalaye, cit., pp. 31-32.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 32.

Ostermeier si riferisce all'inizio della carriera del regista russo, epoca precedente all'elaborazione biomeccanica), si guarda alle questioni con cui egli interroga la scena, che sono questioni di ordine ermeneutico, lontane dall'apparato operativo dei mezzi rivolti al raggiungimento del fine spettacolare.

L'esperienza invocata, sebbene in forme diverse, tanto da Fabre e Ostermeier, quanto da Romeo Castellucci (anche grazie alle elaborazioni di Claudia Castellucci), quella che fa problema nei confronti della tecnica, è esperienza priva di alcun contenuto oggettivo, non è formulabile in una proposizione sintetica che dà una forma al mondo *sub specie* attoriale. È esperienza che concerne non uno *stato dell'arte dell'attore*, ma un *evento* della presenza, che non riguarda questa o quella grammatica scenica, ma, per così dire, il *factum*, il problema dell'essere in scena. Essa deve dunque essere analizzata come una ricerca che riguarda la materia stessa, la potenza della presenza. Poiché ciò di cui ne va nella scena non è in alcun modo la comunicazione o l'efficacia in quanto destino o fine specifico dell'attore, o come condizione necessaria dell'arte teatrale, ma l'unica esperienza materiale possibile dell'essere generico di cui l'attore è espressione, esperienza della *comparizione*. In tal senso, non esistono mezzi che con certezza possano condurre al raggiungimento di un fine, la medialità della tecnica che ha senso specifico rispetto al fine (il raggiungimento dell'efficacia scenica) è opzione che questa scena pare decisamente scartare, per condursi, e condurre lo spettatore, nel mare aperto delle possibilità. Ciò che è in questione nella radicalità di questa scena non è un fine terminale e più alto, ma lo stesso essere-sul-palco come medialità pura, pura comunicabilità, l'essere-in-un-mezzo come condizione irriducibile dell'attore e chiaramente dell'uomo.

In questo, forse, l'alito di una nuova fratellanza.

A ben vedere, però, tanto Romeo quanto Claudia Castellucci non si oppongono alla tecnica in sé (proponendo addirittura una supertecnica), ma ai margini di indipendenza attoriale e all'“ora d'aria” della creatività. I loro maggiori bersagli polemicici sono l'improvvisazione, la “spontaneità” dell'espressione, il “darsi da fare” sul palco. Non elaborano una tecnica particolare, ma asseriscono l'imperativo di una disciplina della scena, come faranno, in modo diverso, anche Ostermeier e Fabre. Romeo scrive: “Ecco...la via dell'attore è brutta e tortuosa; irta di spine e buia; piena di rospi e di locuste; cosparsa di merda e pozzanghere di sangue spaventevoli; con laghi di vomito e di sputi; satura di miasmi. È una via iniziatica. Strana, però: non approda a nulla. Il mondo degli adulti non si dà neppure a vedere. Solo, si cammina così, in queste condizioni”⁵⁸⁷. E altrove, a proposito della sua tecnica scenica: “È una tecnica che senza dubbio ha molto più a che fare con la religione che con il teatro. È un fatto sacro. Si tratta di reperire la tua tecnica e di farla marcire. C'è una glorificazione, e contemporaneamente una umiliazione, non è mai ‘in linea’. In questo modo si ha il massimo della comunicazione. Siamo partiti dallo studio della iconoclastia e delle icone”⁵⁸⁸.

La tecnica che ha a che fare con la religione ha qualcosa della tecnica mistica (e Ejzenštejn, si badi, aveva aperto tutto un campo del pensiero nell'accostare il Sistema agli esercizi spirituali di Loyola), anche se in Castellucci essa si compone in uno strano paradosso: la via dell'attore è iniziatica, ma tale da

⁵⁸⁷ R. Castellucci, *Gilgamesh*, cit., p. 14.

⁵⁸⁸ R. Castellucci, in O. Ponte di Pino, *Una nuova lingua per miti vecchi e nuovi* Societas Raffaello Sanzio, in Id., *Il nuovo teatro italiano, 1975-1988: la ricerca dei gruppi, materiali e documenti*, Firenze, La casa Usher, 1988, p...

non iniziare a nulla. Questa tecnica particolare è allora la *disciplina* trasparente e gratuita che il regista impone a se stesso e richiede agli attori. Una disciplina, però, che non è istituita all'interno del perimetro teatrale né imposta dal regista. Essa deve darsi come condizione preliminare dell'attore, come ciò che determina finanche la *scelta*, da parte del regista, di quel particolare attore. È insomma un'autodisciplina, com'è nei termini in cui ne parla Fabre: "L'attore ideale dev'essere un *guerriero della bellezza*, il suo corpo diventa il simbolo di una *individualità totale*. È completamente consapevole del proprio corpo e del suo rapporto col tempo e con lo spazio. Questo gli permette di prendere le decisioni giuste, cioè eseguire le azioni giuste nel momento giusto, nel posto giusto e nel momento giusto. La *disciplina* è una tecnica che l'attore deve padroneggiare per raggiungere il livello richiesto. Il suo corpo diventa così sia fonte che obiettivo finale. Tramite l'autolimitazione, il corpo si sforza di arrivare ad una *presenza individuale* ottimale nella quale le azioni sono intenzionali ed *economiche*. L'attore è in grado di *comunicare* con l'ambiente grazie al fatto di essere *consapevole* del proprio corpo e di tutto quello che lo circonda. Dev'essere sia l'unità, sia una parte dell'unità. [...] La disciplina accentua la *follia* dell'attore e con questo la sua *libertà*. La disciplina esige da parte dell'attore una lotta permanente contro le proprie emozioni e una discrezione estrema. Il bisogno di autodisciplina renderà la sua umanità ancora più nobile"⁵⁸⁹. Parlare di autodisciplina significa riferirsi a una tecnica in totale assenza di un *controllo disciplinare* esercitato dall'esterno, è una tecnica che non si insegna né tanto meno si impone. È la totale trasparenza di questa autodisciplina, la decisione di assumerla coscientemente su di sé, che libera l'attore da qualsiasi debito nei confronti del potere nominale di

⁵⁸⁹ J. Fabre, cit. in E. Hrvatin, *Ripetizione, follia, disciplina...*, cit. p. 168.

un “maestro”. Un regista che rifiuta i maestri è, coerentemente, anche un regista che si oppone all’idea di essere a sua volta maestro. Se si abbatte il Nome del Padre non è per prenderne il posto: Stanislavskij non viene spodestato perché figli nuovi possano occupare lo scranno del maestro. In questo senso la scena è quella dell’Anti-Edipo, contro il figlio che uccide il padre per insediarsi nel ruolo che fu suo. Niente più figli né padri, al limite, una comunità orfana di fratelli.

Così Castellucci può affermare: “Io ho un falso ‘padre’ putativo, che è una figura folgorante che appartiene ai fantasmi della mia adolescenza turbolenta, ed è Carmelo Bene, che d’altra parte non ho seguito in nulla. [...]. Per il resto rifiuto l’idea dei maestri, per me non ha alcun senso. Sono completamente fuori, se rivendico un maestro ancora peggio. Sicuramente ci possono essere delle figure che per me sono state, e continuano ad esserlo, fondamentali, ma che puntualmente si trovano fuori dall’ambito teatrale. Questo è forse ovvio e molto umano. Ma seguire le tracce di un metodo è per me uno sbaglio. Seguire un modello significa fare il cammino di un altro, mentre io voglio mettere in crisi proprio l’idea del cammino”⁵⁹⁰.

Ora, il superamento di se stessi e dei propri limiti che l’autodisciplina comporta, si effettua paradossalmente non grazie a un’eccellenza delle proprie capacità (saremmo ancora nel campo dell’atletismo o della santità dell’attore) ma attraverso una minorazione, un handicap fisico o psichico reale o autoimposto tale da squilibrare tutto il campo della disciplina autoritaria e volta a un fine preciso. Si afferma così la gratuità

⁵⁹⁰ R. Castellucci, in *L’universale: il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci*, di B. Marranca e V. Valentini, “Biblioteca teatrale” n. 74-76, aprile-dicembre 2005, p. 251.

assoluta della tecnica, ciò che rende l'umanità dell'attore
“ancora più nobile”.

4.6 LA RETORICA AUTOSUFFICIENTE DEL CORPO

“L’attore ideale dev’essere un *guerriero della bellezza*, il suo corpo diventa il simbolo di una *individualità totale*”, diceva come abbiamo visto Fabre. Cosa intenda Fabre per *individualità totale* è questione centrale. L’artista fiammingo esige infatti formalmente, come sottolinea Hrvatin, “che l’attore sia percepito come individuo reale, che del personaggio che appare sulla scena in una certa situazione, si possa vedere una persona concreta, così come è fuori dalla convenzione teatrale. [...] l’attore di Fabre è *individuum*, cioè ‘indivisibile’ (in se stesso e in altro). Lo stesso Fabre dichiara che le rappresentazioni sono fatte dalle qualità e dalle capacità individuali degli attori”⁵⁹¹. Così il regista può affermare: “gli attori non devono recitare (*non action*) ma devono diventare quello che sono: se stessi”⁵⁹². Parafrasando Rauschenberg, potremmo allora dire che per Fabre valga l’asserzione: “Io non voglio che un attore assomigli a chi non è. Voglio che esso assomigli a chi è”. Che ciò derivi da una profonda influenza della performing art iniettata nella cornice teatrale è cosa del tutto ovvia, e del resto ampiamente prevista da almeno un trentennio dagli studiosi che si sono interessati al fenomeno. In Fabre, del resto, la derivazione segue una corrente diretta che ha origine proprio all’inizio del suo percorso artistico, all’epoca in cui egli cominciava a esibirsi in quanto protagonista delle sue performance. Josette Féral, in un saggio importante che s’interrogava sugli specifici relativi della performance e della teatralità, ha sostenuto che nella performance sarebbe in gioco la demistificazione del soggetto⁵⁹³. L’interprete si mostra col

⁵⁹¹ E. Hrvatin, *Ripetizione, follia, disciplina...*, cit., p. 155.

⁵⁹² Ivi, p. 39.

⁵⁹³ Cfr. J. Féral, *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*, in

proprio corpo, a volte anche con il proprio nome (come sarà per gli attori de *C'est du théâtre comme il était à espérer et à prévoir*, che entrano in scena “presentandosi”) non mirando a rappresentare altro che se stesso. Sarebbe questa, anche nell’opinione di Lehmann, una delle strategie forti per estromettere definitivamente il carattere “drammatico” del teatro, la medialità rappresentata dall’attore come figura di relazione tra la sua individualità e quella del personaggio. Ma una simile analisi non penetra ancora l’essenziale: l’attore infatti, per il solo fatto di essere iscritto in una cornice spettacolare e nella logica di ripetizione che questa presuppone, non può semplicemente essere se stesso. Non vi può essere coincidenza totale tra realtà e finzione nel soggetto spettacolare: quand’anche egli non rappresentasse un personaggio, finirà per rappresentare se stesso. Ma Fabre ne è assolutamente consapevole, e congeda con un gesto sovrano ogni feticcio di equivalenza tra soggetto e ruolo, rompe i legami tra di essi, stabilisce la loro ineguaglianza attraverso una vertigine del senso: introduce coppie gemellari arrivando a comporre sul tema una sorta di trilogia: *L’interview qui meurt...*, *Le palais à quatre heures du matin...* e *La réincarnation de Dieu*. Il tentativo dell’attore di essere se stesso, e dunque unico, è così immediatamente frustrato dalla negazione che la presenza dell’altro, identico, gli oppone. Siamo alla massima distanza dall’efficacia dell’incarnazione attoriale. Quest’ultima vuol far passare il più consistente carico di verosimiglianza attraverso il mezzo di un’interpretazione convincente, una *vita nel personaggio* la cui “verità” dovrebbe determinare lo scopo

T. Murray, *Mimesis, Masochism & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, ed. Mimesis, University of Michigan Press, 1997, pp. 289-300.

attoriale: un'interpretazione "unica", com'è anche nell'uso comune dell'assioma. Per Fabre, al contrario, lo sforzo dell'attore verso l'unicità viene subito frustrato dall'immissione di un suo doppio identico sulla scena, così da svelare la costruzione spettacolare e non cadere nella retorica di una "rivelazione" dell'essere sulla scena.

In questo modo, Fabre disgiunge la similitudine dalla somiglianza e fa agire la prima contro la seconda. La somiglianza dell'attore con il personaggio (somiglianza emotiva, evidentemente) stabilisce quest'ultimo in quanto termine primo, "padrone", elemento originario che ordina e gerarchizza partendo da se stesso tutte le interpretazioni che è possibile trarne. Il simile si sviluppa in elementi che non hanno precedenza o priorità, che sono analizzabili in un senso o nell'altro, che non obbediscono ad alcuna gerarchia, ma si propagano in piccole differenze che sono quelle tra i gemelli, tra l'individuo reale e la sua performance spettacolare, tra una replica e la successiva....

La somiglianza, sostiene Foucault, "serve alla rappresentazione, che regna su di essa; la similitudine serve alla ripetizione, che corre attraverso di essa. La somiglianza si dispone secondo il modello che è incaricata di proporre e di fare riconoscere; la similitudine fa circolare il simulacro come rapporto indefinito e reversibile tra il simile e il simile"⁵⁹⁴. Ora, questa interpretazione, che è del tutto pertinente nel caso di Fabre, Foucault l'aveva realizzata guardando all'opera di Magritte, a partire da quella pipa famosa su cui poi Castellucci fonda uno degli enunciati centrali sulla riflessione dell'attore: "ceci n'est pas un acteur", sentenza che cala come una lapide sul corpo di una delle attrici anoressiche di *Giulio Cesare*, a evocare "il

⁵⁹⁴ M. Foucault, *Questo non è una pipa*, Milano, Se, 1988, p. 64.

fantasma stesso che abita fra le parole e le cose”⁵⁹⁵. Il regista dichiara: “La negazione della rappresentazione (*nella* rappresentazione) non solo supera se stessa doppiandosi nello specchio ustorio del teatro, ma pare proprio espiantare il primato dell’esperienza dal reale, che è sempre deludente. ‘Ceci’ è un’icona del futuro, in questo senso.

“Scrivendo ‘ceci n’est pas un acteur’ non ho voluto presentare, nudo e crudo, un corpo nel suo evidente dolore. Ho voluto sottolineare il fatto che fosse un attore, e un corpo anoressico, in questo caso, lo è simbolicamente due volte. Il teatro non si dilegua, perché è la rappresentazione a cedere di fronte a se stessa”⁵⁹⁶.

Un simile cedimento della rappresentazione dipende dal fatto che l’attrice e il testo sono legati alla cornice teatrale che li comprende entrambi: il potere di significazione dell’essere umano in scena coincide con l’ammissione che esso sia un attore, ma viene smentito dal potere di designazione delle parole: *questo non è un attore*. Parrebbe dunque rifiutato, all’apparizione del soggetto, il diritto di dirsi attore, perché la sua esistenza al di fuori della rappresentazione lo rende muto e sospeso. Se non è un attore, chi è colui che *avviene* sulla scena? Ma Castellucci non si arresta di fronte all’umile constatazione che, in Magritte come nella sua scena, l’orizzontalità delle parole contrasta con la scabra evidenza dell’immagine. Egli infatti sostiene che, seppure il disegno e la scritta entrino in una rotta di collisione, dove all’affermazione dell’immagine succede la negazione dell’enunciato, tuttavia è proprio questo movimento a ingigantire la pipa, a renderla enorme, assoluta,

⁵⁹⁵ R. Castellucci, “*Ceci n’est pas un acteur*”, *considerazioni sull’attore in Giulio Cesare*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere...*, cit., p. 221.

⁵⁹⁶ Ibidem.

imprescindibile⁵⁹⁷. Magritte “afferma la pipa con un disegno e una calligrafia per poi negarla subito, e affinché la negazione stessa diventi affermazione. Ma la pipa negata, o il corpo di Cesare morto, o il corpo di un’attrice anoressica, dalla sofferenza autoefficace, non solo non sono aboliti, ma ritornano in una specie di apoteosi”⁵⁹⁸.

Più prosaicamente (e diabolicamente) l’enunciato che cala sulla figura anoressica in scena serve, rivolto allo spettatore, a tagliar corto con la disputa circa lo statuto della presenza scenica. Quando infatti ci troviamo di fronte alla scritta che nega la pipa o l’attore siamo messi nella condizione di riaffermare lo statuto della pipa e dell’attore: leggiamo e ci diciamo: “ma certo che è una pipa! Cos’altro potrebbe essere?”. E così con l’attore: è certo che chi interpreta Cassio lo sia, seppure non miri alla rappresentazione.

Castellucci e Fabre non parlano di performer ma proprio di attori, e le loro affermazioni vanno tenute nella massima considerazione. Non si diviene attori per il tramite della scena, il movimento che conduce verso l’attore è sempre in anticipo, spostato e precedente rispetto alla scena: per questo motivo può sfuggire alla rappresentazione. E così, spesso, Castellucci

⁵⁹⁷ Castellucci si riferisce chiaramente alla versione dell’opera di Magritte del 1966 *Les Deux Mystères*, l’ultima della serie di opere in cui il pittore belga riflette sul problema della relazione-distinzione semiotica. Rispetto alla prima versione (quella che presenta solo l’immagine della pipa e la dicitura “ceci n’est pas une pipe”) in *Les Deux Mystères* il testo e la figura non sono più giustapposti in uno spazio indifferente, senza limite e imprecisato. Immagine ed enunciato si trovano qui compresi all’interno di una cornice; questa è appoggiata su un cavalletto, che poggia a sua volta sui listelli ben visibili di un impiantito. Al di sopra di tutto c’è una pipa perfettamente simile a quella disegnata nel quadro, ma molto più grande. Per questo motivo Castellucci si riferisce all’ingigantimento, quasi all’apoteosi dell’immagine che l’enunciato vorrebbe negare.

⁵⁹⁸ R. Castellucci, “*Ceci n’est pas un acteur*”..., cit., p. 221.

sceglie i suoi attori in base alle esigenze della drammaturgia che intende affrontare: “Ci sono casi in cui la scelta di un attore dipende esclusivamente dalla drammaturgia che una situazione di palcoscenico o quel testo determinato pone: non è mai una scelta personale, posso perfino dire: non dipende da me la scelta di una persona: come è fatta, quanto pesa, che età ha, come cammina. Sono tutti elementi che riguardano la verità del suo corpo che si riverseranno, volenti o nolenti, nel tessuto drammatico. Ebbene questa scelta dipende dalle caratteristiche drammaturgiche di una scrittura scenica o perfino di un testo. Per fare un esempio e per rimanere nel concreto: il *Giulio Cesare* di Shakespeare è caratterizzato, a un occhio vigile, per la sua carica retorica. Nel mio spettacolo Cicerone è interpretato da un uomo che pesa 240 kg. Non ho voluto mettere sulla scena qualcosa di scioccante, di provocatorio; anzi, al contrario, ho avuto necessità di lavorare con un grande corpo ma in un certo senso l’ho perfino nascosto, non ho fatto niente per rendere evidente questa scelta di per sé già sovradimensionata. Il corpo era grande in quel caso, perché Cicerone è colui che spinge di più nel testo di Shakespeare, che ha più peso perché è l’ispiratore della congiura, anche se non prende mai parte all’azione in maniera diretta, rimane veramente come una sorta di peso che sbilancia l’azione. Quindi Cicerone è un uomo enorme che volta sempre le spalle al pubblico, perché volta le spalle all’azione, e ha sulla scena due chiavi di violino che citano Man Ray. In una parola è divenuto a sua volta un corpo ‘retorico’”⁵⁹⁹. La coscienza scenica apre di colpo un taglio nella rimozione ideologica della realtà delle tecniche e decide di mettere in chiaro le cose, facendo pressione sul corpo, esaltando la sua retorica autosufficiente, la sua singolarità e necessità

⁵⁹⁹ R. Castellucci, in *L’universale: il più semplice posto possibile...*, cit., pp. 248-249.

all'interno di una drammaturgia specifica. In questo senso, l'attore di Castellucci è unico nello spazio segnato da un'opera precisa, è perfettamente inquadrato nel mirino di una scena che esorbita attorno al suo corpo e non vive che per il tempo di vita dell'opera. Per questo motivo è impossibile un pensiero sulla compagnia, su un insieme fisso di attori: ogni figura nasce dall'unicità dell'incontro con un attore specifico, e con la tecnica che egli saprà accogliere in sé. Se ogni opera d'arte, per quanto effimera come quella performativa, è sempre un *monumento*, questo monumento non è ciò che commemora un passato, ma un blocco di sensazioni presenti che devono solo a se stesse la loro propria legge interna e danno all'evento la fisionomia che lo celebra. Per questo Deleuze può dire che l'atto del monumento non è la memoria ma la fabulazione, perché ogni opera crea al suo interno il proprio racconto, che è poi sempre anche il racconto di quelle tecniche private, particolari e contingenti che hanno potuto edificare, a partire dall'incontro tra la mano registica e un attore particolare, l'evento.

Ma il regista non si limita a concepire un attore capace di sopportare l'evento grazie alla retorica autosufficiente del proprio corpo: come abbiamo visto analizzando le parole di Fabre e Castellucci, infatti, vien fatto di trovare continui richiami alla centralità della disciplina, a una supertecnica, al superamento di se stessi e dei propri limiti. Tale superamento si effettua paradossalmente non grazie a un'eccellenza delle proprie capacità, ma per il tramite di una minorazione, che appare con la massima evidenza nell'utilizzo di corpi e di soggetti portatori di una qualche forma di handicap. Alla domanda sul perché abbia impiegato un attore affetto dalla sindrome di Down nella sua *Oresteia*, Castellucci risponde: "Stiamo lavorando con Loris, un ragazzo mongoloide, ma

soprattutto una persona straordinaria di cui il lavoro e noi avevamo bisogno. Loris interpreta la parte di Agamennone, quella cioè del re dei greci e lo fa essendo proprio il re, partendo dalla rappresentazione e arrivando alla realtà. Ha un atteggiamento regale, una camminata monarchica come solo le persone mongoloidi riescono generalmente ad avere. Insomma Loris ha in se, come qualità fisiche, i segni, i tratti, che servivano per l'*Oresteia*. Ha la qualità 'mitica' del suo essere, che dal punto di vista dello stare del corpo sulla scena a noi normali non è possibile. Per questo dico che non poteva esserci una presenza più efficace e più aderente di lui sul palcoscenico. Loris entra in scena, con un costume che tra l'altro si è disegnato lui stesso, e fa tutto quello che vuole ma non per un discorso spontaneistico, che per noi sarebbe di un moralismo inaccettabile, ma perché è totalmente padrone di quella parte. Al punto che diventa anche padrone del tempo di quella scena che a volte dura due minuti, a volte quindici; ed è giusto così perché lui è il re. Nella rappresentazione comunque non c'è nessun discorso sulla patologia, che poi a mio avviso non è nemmeno tale; non c'è alcun giudizio in questo senso anche perché, grazie alla presenza del corpo, questo giudizio cade automaticamente⁶⁰⁰.

I corpi handicappati della *Societas* interrompono e zittiscono la coalescenza della Gestalt. E in questo silenzio, il corpo inizia a parlare la sua retorica autosufficiente. Talvolta invece, come abbiamo visto nel capitolo precedente, è l'esposizione, l'ostensione della ferita a funzionare come il barthesiano "punctum" che forza lo sguardo dello spettatore, ciò contro cui è attratto ma che, a un tempo, lo ripugna. È così che la scena

⁶⁰⁰ R. Castellucci, in V. Bussadori, *Corpi in scena*, Archivio della Rivista HP-Accaparlante, Numero HP: 40 Anno: 1995, www.accaparlante.it/cdh-bo/informazione/hp/archivio/libro.asp?ID=419

registica elabora la ricerca di un attore dis-funzionale, contravvenendo a quei presupposti che, nell'opinione di Meldolesi, avrebbero avvilto la logica stessa dell'espressione recitante sottoposta alla mano registica.

4.7 ECCE ACTOR, TRA L'ANIMALE E LA MACCHINA

Con tutti gli occhi vede la creatura
l'aperto. Soltanto i nostri occhi sono
come rivolti indietro e messi intorno
ad essa come trappole, intorno al suo libero fine.
Quello che c'è fuori, noi lo sappiamo solo
dal viso dell'animale; noi già voltiamo
il bambino e lo costringiamo a vedere all'indietro la forma, non l'aperto, che
è così profondo nel volto dell'animale. Libero dalla morte.
Noi solo lo vediamo; il libero animale
ha sempre il tramonto dentro di sé
e davanti a Dio, e quando vaga, vaga
nell'eternità, così come vanno le fontane.
R.M. Rilke, *Ottava elegia*

Se l'attenzione all'animale vale, come abbiamo avuto modo di osservare nel precedente capitolo, come una “minorazione” della lingua maggiore della scena, essa deve essere valutata anche come tecnica per disinnescare il potere della macchina antropologica presente nell'attore. È infatti alle “tecniche” animali che spesso i registi guardano al fine di definire il “comportamento” scenico dell'attore. Fabre lo afferma con la massima chiarezza, riferendosi alle sue passioni entomologiche: “Mon étude du monde animal et mes expériences influencent mon travail : j'utilise mes observations pour manipuler l'espace et même les gens. Cette étude me permet aussi d'établir des liens : comment les animaux se meuvent-ils, pourquoi le font-ils ainsi ? Comment bouge notre corps, notre squelette et nos muscles, et pourquoi en est-il ainsi ? Parfois, il m'arrive d'utiliser mon savoir sur les animaux pour former mes acteurs, pour qu'ils changent d'état. Mon travail avec eux consiste

toujours à les entraîner à devenir quelque chose d'autre – je dis bien quelque chose d'autre et non quelqu'un d'autre”⁶⁰¹.

Non si tratta chiaramente di minimizzare le contraddizioni e le discontinuità tra tecnica umana e tecnica animale. Fabre e Castellucci rifiutano anche di romanticizzare l'interazione tra i due poli, rifiutano di operare uno sfocamento pacificato dell'umano nell'animale. La glorificazione sentimentale della prossimità tra esseri umani e animali è, in questa prospettiva, particolarmente problematica. Non è chiaramente a livello pulsionale, in quanto presunta liberazione della propria animalità, che bisogna porre i termini della questione che qui c'interessa. Guardare all'animale e finanche all'insetto significa sovvertire un poco i termini dell'antropocentrismo, ammettere che esista un'efficacia silenziosa e non “spettacolare” nell'organizzazione della propria presenza, nelle dinamiche di relazione, nell'esclusione stessa, centrale in Castellucci, del linguaggio, nell'oblio della morte. Non è creativa la tecnica animale, né appresa né trasmessa. È, semplicemente, necessaria e, in quanto tale, una “supertecnica”. Ancora, qui, risulta fertile il pensiero della Schino, non tanto nell'orientamento registico che la studiosa ha voluto imprimere alla sua definizione di “superorganismo”, ma in quanto livello molecolare dello stare in scena dell'attore che diviene-animale.

Ciò che questa scena vuole accogliere è un profondo spaesamento del soggetto attore, che trova in essa la sua verità non in un supposto modello d'eccellenza (nei termini dell'efficacia della prestazione), ma in un'auto-minorazione che al contempo comporta un accrescimento di sé in termini di economia e di organizzazione della presenza e dell'azione. Una simile postura concettuale indica la necessità scenica e al

⁶⁰¹ Jan Fabre, *Vers la terra incognita...*, *entretien avec Katia Arfara et Georges Banu*, “Alternatives Théâtrales”, nn. 85-86, II semestre 2005, p. 10.

contempo etica di cambiare in profondità i sistemi di riferimento attoriali, di estrarre anche dalla nostra memoria teatrale il repertorio di immagini disponibili per rappresentarci una supposta essenza dell'attore. Non si tratta di un mutamento di identificazioni meramente volontaristico o nominale: non è in gioco, ancora una volta, la sostituzione del nome, ad esempio, di Stanislavskij, con la mite anonimìa dell'animale. È piuttosto un processo di scortecciamento, una pelle dopo l'altra, degli strati di significazione che sono stati tatuati sulla pelle dell'attore e, ancora più profondamente, sulle pieghe culturalizzate della nostra "esperienza" e "competenza teatrale". Chiedere all'attore di farsi animale significa chiedergli una smemoratezza, un abbandono della tradizione, significa chiedergli di essere un orfano, metterlo in una condizione pre-personale, pre-umana, senza colpa, senza mancanza, senza credenze, senza territorializzazioni. Significa, per Castellucci, privarlo del *logos*, non in quanto deficienza, ma come il sospetto che Derrida ha insinuato nei confronti dell'animale: la questione non sarebbe infatti da porsi nella domanda "l'animale possiede un linguaggio?", ma in quella "perché l'animale si ostina a non parlare?"⁶⁰², ovvero, perché l'attore si ostina a escludere la parola dalla scena? In questo senso, la prossimità dell'animale con l'attore esclude il primato del linguaggio per mezzo del quale il soggetto classico si definisce differenziandosi dall'animale, per aprire al concetto di "vita" che accomuna l'attore e la bestia.

Non sarà ozioso osservare che la parola *vita* operante in questa scena non allude all'accezione vitalistica, irrazionalistica, quasi idraulica, di un fiotto energetico non padroneggiabile secondo griglie razionali. Il termine *vita* qui adoperato si ricollega alla grande tradizione greca e neo-platonica da un lato, hegeliana

⁶⁰² Cfr. J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006.

dall'altro: la vita, secondo queste strategie di pensiero, è *il rapporto tra l'ordine in cui sono generato e la coscienza che ho di esso*. In questo senso la coscienza dell'ordine della scena, in cui l'attore si trova ad essere generato, compone essenzialmente una nozione di *vita*, e di vita animale, come del resto si può notare nel lessico comune che definisce l'attore, quello che *vive* sulla scena, come "animale da palcoscenico".

Quella dell'animale è per l'attore esperienza trasgressiva di una *limitrofia*. Converrà lasciare a questa parola un significato insieme ampio e ristretto. Ciò che avvicina i limiti ma anche ciò che nutre, si nutre, si mantiene, si alimenta, si forma, si coltiva ai bordi del limite. L'animale è infatti per antonomasia ciò che viene assoggettato dall'uomo, la *vita resa disponibile*: il "proprio" dell'uomo (in quanto sua proprietà, da addomesticare, addestrare o macellare) la sua superiorità sull'animale, il suo stesso divenire-soggetto, la sua fuoriuscita dalla natura, la sua socialità, il suo accesso al sapere e alla tecnica, tutto ciò insomma su cui si fonda la macchina antropologica dell'umanesimo. Il sofisma in cui risulta catturato anche Hegel quando si trova a parlare degli animali consiste nel fatto che essi vengono concepiti come essere-per-altro, lo scopo della loro esistenza essendo determinato attraverso una completa e disattenta consunzione. La limitrofia tra l'uomo e l'animale è allora *ex-stasis* della propria forma, esuberanza dall'io, apertura. È infatti l'animale che, secondo le parole di Rilke qui riportate in epigrafe, ha esperienza dell'aperto. È significativo a questo punto sottolineare come l'animale (e la tecnica animale) fornisca un *trait d'union* con il pensiero del primo Stanislavskij com'è stato investigato da Lorenzo Mango, nei termini di quell'apertura e quella disponibilità di cui stiamo parlando: il maestro russo infatti, nell'opinione di Mango, sosterebbe "una vera e propria rinuncia all'io come qualità fondamentale della

condizione creativa dell'attore. Il che non significa tanto aprirsi a un altro Io, quale può essere quello del personaggio, quanto porre la propria soggettività in uno stato di apertura permanente che la sottrae ai legacci dell'individualismo egoistico. In questo 'aperto' si crea lo spazio per una creatività che si nutre – è Stanislavskij ad affermarlo – della bellezza, della natura, della energia che trascorre da tutto ciò che è vivente, da quell'universo della totalità di cui l'attore deve imparare a sentirsi parte integrante⁶⁰³. E qui Mango colloca la questione della tecnica: “La via del risalimento dalla condizione egoistica a quella creativa passa attraverso la tecnica. La concentrazione, la ‘solitudine in pubblico’, la calma, il rilassamento muscolare, tutti gli altri elementi che, a quella data, costituiscono l'ossatura del sistema, non servono tanto per dare consistenza psicologica al personaggio – come nelle successive elaborazioni del sistema – quanto a porre l'attore nella condizione creativa originaria, a staccarlo dalle proprie aspirazioni e dai propri condizionamenti individuali. La tecnica sembra servire, nella prospettiva dell'artista, prima ancora che a fornire la strumentazione atta all'esecuzione dell'opera, prima ancora che a favorire l'ascolto del linguaggio, a ‘distrarre’ l'artista dal proprio Io, nel senso letterale di trarlo altrove”⁶⁰⁴. Mango sembra così evidenziare che la questione della tecnica come “distrazione dall'Io” funzioni come apertura all'attore verso un divenire in cui il corpo accoglie forme di alterità e di spossessamento. Ma il funzionamento molecolare del corpo postulato dalla regia contemporanea esclude decisamente il discorso su una tecnica strutturante e strutturata, organica e molare, in ultimo narrativa,

⁶⁰³ L. Mango, *L'aura la forma la tecnica*, Milano, Guerini e Associati, 1996, p. 152.

⁶⁰⁴ Ivi, pp. 152-153.

poiché capace di originare discorso ed essere sede delle *grandi narrazioni* del modernismo.

L'attore si colloca così in quella zona di estrema turbolenza che è la dissoluzione della centralità antropomorfa, "abbassata" e "degradata" a livello animale. Inoltre, di fronte all'animale diventa evidente il problema della *vergogna*, come siamo andati analizzandolo nel corso del precedente capitolo: vergognarsi non tanto per una colpa commessa, ma vivere la vergogna come categoria epistemica, come quel contatto in cui il pensiero incontra il corpo. La vergogna è allora il punto in cui il pensiero attorno all'esistenza inciampa in un corpo schiacciato, un corpo animale. Il momento in cui il pensiero incontra questo corpo deformato, là c'è qualcosa che Kafka e poi Benjamin hanno chiamato "vergogna", ed è forse uno dei grandi lasciti meno frequentati del modernismo, questo imbattersi straordinario nella propria alterità che è la vita stessa, il vivente si potrebbe dire, l'animale che vive.

Ma esiste un altro punto determinante per un teatro che aborre la rappresentazione e l'inganno (o il tentativo di inganno) che essa veicola. Secondo una traiettoria di pensiero che va da Lacan e, prima di arrivare a Derrida, incontra numerosi consensi, esiste una differenza sostanziale tra la *finta* e l'inganno. La finta di cui l'animale è capace e che può essere accolta dalla scena senza compromissioni nella rappresentazione è una finta strategica (il seguire, perseguire o perseguitare: in modo guerresco, predatorio o seduttivo), ciò che in definitiva instaura una logica di relazioni con l'altro, animale o partner scenico che sia. Ma l'animale, e così l'attore che ad esso si ispira, è incapace (e incapace di testimoniare) l'inganno della parola nell'ordine del discorso, la menzogna. Se l'animale sa fingere ma non sa mentire è a lui che l'attore deve guardare, una volta che si siano abbandonate le visioni utopiche

circa un avvento “vero” e integrale dell’essere in scena. La finzione è ammissibile perché riguarda la presentazione stessa dell’essere all’interno della cornice spettacolare: essa risulta immacolata rispetto al potere di mentire sapendo di farlo (cosa, questa, che sarebbe preclusa all’animale).

Così come non può mentire l’elemento macchinico, poiché è pura funzione inorganica. Così Castellucci spiega come l’animale e la macchina siano poli differenti di un unico sistema di senso, al cui centro viene installato, ancora, l’attore: “La tecnologia è presente sul palcoscenico come metafora e come spirito. La tecnologia e le macchine sono portatrici di fantasmi che abitano la scena, il palcoscenico, secondo una concezione animistica. Quindi una macchina ha un’entrata e un’uscita, si illumina, si prende una fetta di mondo che, in definitiva, essa stessa produce. Così è evidente che non è una mera presenza gadgettistica, decorativa, ma si innerva e si innesca proprio nella disputa con l’attore, ed ha, per ciò, in qualche modo una funzione disumanizzante. Disumanizza l’attore, lo mette in pericolo, lo mette in una paradossale condizione di deuterantagonismo, fino al punto in cui crea una tensione disumana.

“La macchina così come, all’opposto, l’animale, è disumana perché è pura funzione, pura operazione depurata dall’esperienza. L’attore è esattamente tra questi due campi, tra l’animale e la macchina, perché è costantemente tra le due cose, pura funzione e puro corpo esposto, puro essere. La tecnologia si rivela una metafora centrale e, in quanto tale, spesso è più utile nascondere per renderla operante: è importante l’operazione della macchina, non la macchina in sé. Le tecnologie che uso sono le più svariate, le più stupide, le più sofisticate, non fa differenza: la tecnologia video, gli endoscopi che perlustrano l’interno dell’attore rovesciando anche il

rapporto tradizionale che il pubblico ha con gli attori, nel senso che è possibile vedere l'interno dell'attore. Ad esempio, l'endoscopio in *Giulio Cesare* oltrepassa e scandaglia le corde vocali proiettandole attraverso una videoproiezione sul fondo della scena. La prima immagine è l'interno di un attore, non una faccia, non un esterno”⁶⁰⁵.

Ciò che apparenta l'animale alla macchina è che entrambi non sono normalizzabili in nome dell'antropocentrismo, sono forme di alterità che si impongono con rinnovata inquietudine, vissuti alternativamente come termini d'angoscia o come possibilità di nuove posizioni-di-soggetto. La relazione tra l'umano e il tecnologico, o macchinico, non diversamente dal rapporto con l'animale, dà vita a una logica del senso che apre a una nuova forma di attorialità. L'attore, qui, è una corda tesa tra l'animale e la macchina, cosa non estranea del resto allo stesso modernismo, come ha notato Raimondo Guarino a proposito di certe sementi eccentriche germogliate nel contemporaneo a partire da sperimentazioni primonovecentesche. La scena contemporanea, nell'opione dello studioso, “Ha scoperto e riattivato la faccia della singolarità e della sua irruente stranezza, l'anima espressionista e quella 'atecnica' (termine espresso dal futurismo teatrale); quella che reifica e trasferisce la tecnica nel feticismo delle macchine; l'anima che recupera l'avanguardia non solo come officina di linguaggi specifici o di utopie, ma come area dell'eccentricità protetta e separata”⁶⁰⁶. Lo snobismo (o feticismo) macchinale della scena di Castellucci risulta tale perché pare serbare in sé un enigma:

⁶⁰⁵ R. Castellucci, in *L'universale: il più semplice posto possibile...*, cit., pp. 248-249.

⁶⁰⁶ R. Guarino, *Isole e monadi*, Edito nel catalogo della rassegna Teatri Novanta, Milano, 1998, www.univaq.it/culturateatrale/materiali/Guarino/isole_e_monadi/milano.php.

quello di un oggetto che si offre in una trasparenza totale, e dunque non si lascia naturalizzare dal discorso critico o estetico. È il mistero di un oggetto superficiale e artificiale che riesce a preservare la sua artificialità, a liberarsi da ogni significato naturale per assumere un'intensità spettrale, quella del feticcio. C'è però bisogno di una competenza specifica per addentrarsi oltre nel territorio della tecnica meccanica, e preferiamo lasciare la questione aperta in attesa di contributi ad essa specificamente dedicati, come sono quelli che stanno impegnando, al momento in cui scriviamo, Enrico Pitozzi.

4.8 LE TECNICHE REGISTICHE E L'ARTIGIANATO

Un punto deve risultare però centrale: ciò che nel contemporaneo la regia rifiuta è l'ammissione della validità generale delle tecniche e la possibilità di istituirle o tramandarle in un Sistema comunque valido, seppure aperto alle verifiche e alle declinazioni individuali. La regia contemporanea non vuole (o non può) incaricarsi di un ruolo pedagogico, si ritira dalla volontà di forgiare, nell'attore, il professionista della scena e insieme l'uomo nuovo, come fu nelle utopie moderniste. Va però evidenziato che, già per Craig, come abbiamo visto nel corso della prima parte del nostro studio, non esiste né può esistere alcuna tecnica recitativa, mentre invece risulta fondamentale la tecnica registica, ovvero l'artigianato dell'arte scenica. Il regista inglese si diceva infatti allergico a qualsiasi presupposto tecnico da applicare all'essere umano, riassumendo efficacemente la cifra del suo pensiero nell'affermare: "Noi, gli Impossibili inglesi apparteniamo al clan d'Amleto, e Amleto si distingue dagli altri mortali per la sua mancanza di *tecnica*... Quel che importa è la tecnica della Corte e Amleto sembra disprezzarla completamente"⁶⁰⁷. La tecnica che Amleto, e con lui Craig, disprezza, è quella della recitazione, quella che permette alla Corte di recitare la propria ipocrisia (e in fondo anche quella dei guitti che versano lacrime su Ecuba). In tal senso, la "rivalutazione della *techne*"⁶⁰⁸ di cui parla Artioli a proposito di Craig, va intesa essenzialmente come esercizio di

⁶⁰⁷ E. G. Craig, *Ma vie d'homme de théâtre*, Rennes, Arthaud, 1962, p. 164.

⁶⁰⁸ Cfr. il paragrafo che Artioli dedica, nel suo *Teorie della scena...*, cit., a Craig e alla *Rivalutazione della techne e strumento corporeo: la "marionetta divina" come funzione registica*, pp. 292-305.

costruzione della presenza artificiale e del suo movimento in scena da parte del regista grazie alla Supermarionetta. È però fondamentale osservare che quel che Craig rifiuta sul piano dell'attore egli di fatto lo recupera sul fronte del regista: laddove per lui è impensabile una tecnica per l'attore (sosterrà addirittura che la recitazione, non avendo leggi, non può dirsi un'arte), è invece essenziale una tecnica per l'artista responsabile del fatto scenico. Poiché in Craig il fine ultimo della compositività registica è l'armonia, la concertazione a fini espressivi dei materiali impegnati, bisogna riconoscere con lui che il segreto di tale concertazione è squisitamente tecnico, ovvero che, com'egli afferma, "prima di tutto abbiamo bisogno di diventare padroni dell'arte"⁶⁰⁹. Il regista inglese, così, sottolinea "l'elemento fabbrile – scrive Artioli – come piattaforma sine qua non dell'operatività estetica"⁶¹⁰, dove il concetto di Bellezza scaturisce da una "magia impersonale" che ha eliminato ogni elemento fortuito, emotivo, accidentale, a favore di un "metodo scientifico"⁶¹¹ che sposa la grande "ossessione creighiana, il mito leonardesco"⁶¹², quello cioè del Maestro in cui l'osmosi "tra datità tecniche e datità creative conosceva indici di perfezione assoluta"⁶¹³.

La posizione di Craig è possibile che scorra invisibile attraverso la storia, inabissandosi e riapparendo in maniera intermittente e dimostrandosi oggi efficace per l'analisi della scena nostra contemporanea che, quando rifiuta la tecnica trasmessa all'attore come ciò che Claudia Castellucci stigmatizza in "ciò

⁶⁰⁹ E. G. Craig, *Il mio teatro*, cit., p. 179.

⁶¹⁰ U. Artioli, *Teorie della scena...*, cit., p. 301.

⁶¹¹ E. G. Craig, *Il mio teatro*, cit., p. 31.

⁶¹² U. Artioli, *Teorie della scena...*, cit., p. 302.

⁶¹³ *Ibidem*.

che un altro fa fare”⁶¹⁴, non evita però di ribadire la centralità dell’elemento fabbrile come fondamento dell’operatività estetica espressa dal regista.

C’è dunque un richiamo all’artigianato, alla fabbrilità dell’arte registica presente sin dalle sue origini⁶¹⁵ che possiamo a pieno titolo inscrivere all’interno delle pratiche contemporanee, postulando al contempo l’attenzione che i registi assegnano, in questo caso, al fronte tecnico.

Una certa dimensione artigianale del teatro diviene spesso, addirittura, la maggiore attrattiva verso l’esercizio di quest’arte. Quando Fabre viene interrogato a proposito del suo volgersi al teatro, è precisamente questo che rivendica: l’esercizio artigianale di un mestiere. E l’artigianato ritorna costantemente nelle dichiarazioni di Castellucci e in quelle di Ostermeier.

Posta all’interno del patrimonio novecentesco, la tecnica artigianale del regista non coinvolge però alcuna tradizione: è un dato squisitamente individuale, che non mira a ricomporre, sul fronte registico, quello che pretendeva eliminare sul fronte dell’attore, ovvero un sistema relativamente stabile e trasmissibile. Del resto, la questione era chiara sin dagli albori registici, venendo in genere rubricata alla voce “apprendistato”. De Marinis l’ha investigata giungendo ad affermare che non esista un percorso certo del divenire registico, non una scuola sicura né una reale trasmissione⁶¹⁶. Altri hanno parlato di un

⁶¹⁴ C. Castellucci, *La tecnica è ciò che un altro fa fare*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere...*, cit., pp. 293-297.

⁶¹⁵ Su questa dimensione, molto opportunamente si stanno concentrando le attenzioni recenti di Roberta Gandolfi...

⁶¹⁶ De Marinis scrive, aprendo un paragrafo significativamente intitolato *Come si diventa registi?*: “Mentre sulla formazione dell’attore si sono accumulati interi scaffali di biblioteca, sulla formazione del regista non esiste praticamente una letteratura: quasi soltanto delle battute, dei *bon mots*, come quello di Brook, lanciato in risposta ad una lettera in cui qualcuno gli

“segreto” della regia che rimarrebbe il nocciolo oscuro, custodito gelosamente dall’artista, capace magari di essere pedagogo per l’attore, ma mai “padre” di un altro regista⁶¹⁷.

domandava ‘come diventare regista’: ‘si diventa registi autodefinendosi tali’ (P. Brook, *Il punto in movimento*, Milano, Ubulibri, 1998, p. 21). E non è neppure troppo strano – a pensarci bene – dal momento che si tratta di un mestiere che non si può *insegnare* ma soltanto *imparare*”, M. De Marinis, *In cerca...*, cit., p. 62.

⁶¹⁷ Cfr. il recente dibattito sulla vocazione e l’effettiva capacità di trasmissione del sapere dei “Padri della regia”, dibattito seguito alla pubblicazione dei testi di Mirella Schino (*La nascita della regia teatrale*, cit.) e di Franco Ruffini (*Stanislavskij. Dal lavoro dell’attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari, Laterza, 2003). Sia la Schino che Ruffini sembrano concordi nel definire la stagione iniziale della regia come epoca di un’eredità negata, anche a costo di proporre un’ipotesi in decisa controtendenza rispetto alla conclamata acquisizione circa la costante ossessione dei primi registi a fondare scuole, laboratori, ashram teatrali.

“Forse – osserva Schino - è proprio per contrasto che Appia, Craig, Stanislavskij e Mejerchol’d sono stati tanto spesso chiamati i ‘padri’ o i ‘padri fondatori’ della regia: perché non sono stati padri. Neppure Stanislavskij, che a un padre tanto si sforzò di assomigliare. In eredità hanno lasciato solo domande e un pugno di affermazioni perentorie, pugnaci, polemiche, che l’incomprensione ha spesso trasformato in astratte utopie, alle quali si accompagna la confusa percezione dell’esistenza di un segreto” e più avanti propone l’idea di sostituire alla nozione di padri quella - almeno in certi casi -, di “veri e potenti anti-padri” (p. VII). Esisterebbe cioè come un “resto” che costituisce l’essenza stessa della regia, e che rimane oscuro, come avvolto da un segreto. Taviani, commentando il passaggio sopracitato della Schino, afferma: “A causa di questo resto i cosiddetti ‘padri’ della Regia non possono essere in alcun modo considerati padri. Perché hanno scritto, detto, insegnato tanto, ma le cose più importanti sembra se le siano tenute per sé, come se non avessero voluto il tempo per trasmetterle. E forse, invece, non se le tennero per niente, per il semplice fatto che non le possedevano e ne erano posseduti. Padri, comunque, che hanno cancellato, nei figli, le pretese dei figli. Maestri che hanno fatto tabula rasa dei supposti diritti degli allievi. Che han passato loro ricette immangiabili o l’ineffabile peso dell’eredità non trasmessa. Ai ‘figlii che chiedevano un uovo, han passato scorpioni, come nell’antica parabola”. E più avanti: “Una cosa è certa: i cosiddetti ‘padri della Regia’

Ogni artista della scena sembra così creare ogni volta una tecnica artigianale immacolata, affrancata da ogni riferimento a un ordine manifesto della tradizione.

In un capitolo del suo bel libro, *L'aura la forma la tecnica*, dedicato appunto a quest'ultima, Lorenzo Mango affronta la questione in questi termini: "Parliamo, dunque, della fabbrilità dell'opera come di quanto riguarda, prima di ogni altra cosa, la manualità dell'artefice, di colui che *artem facit*. Il primo dato che emerge, spostando il discorso in questa direzione, è l'abilità dell'artista, la sua competenza. In termini più generali il 'saper fare'. Cosa significa? Che per dar corpo e vita all'opera l'artista deve essere in possesso di una serie di conoscenze specifiche che consentano al progetto, all'idea di partenza, di farsi evento della percezione, oggetto materiale, manufatto. Questo 'saper fare' dipende in buona parte dal possesso di quegli strumenti, di quei mezzi espressivi che definiamo, abitualmente, tecnica.

sembrano caposcuola e sono lupi solitari. Non forniscono modelli, ma catene d'eccezioni. Invece delle buone soluzioni, amano gli angoli irrisolti", F. Taviani, *Discutere Regia*, cit., pp. 13-14. Si fa strada così l'idea di un sapere impossibile da trasmettere, un saper sospeso tra lo spessore di un segreto e quello di un mistero, sulla cui differenza Taviani scrive: "Son due modi molto diversi di sollecitare e interrogare il teatro. I segreti hanno a che vedere con la dialettica fra trasmissione delle conoscenze e occultamenti voluti o subiti, fra sapere esplicito e sapere tacito. I segreti sono il sale del mestiere. Sono la materia prima del teatro, il quale, materialmente o in maniera figurata, lavora sempre di sipario: secretare, spiare, rivelare, secretare di nuovo, in un gioco straniante che corrobora l'intelligenza dei sensi e del pensiero. I misteri sono un'altra cosa. I misteri, anche quelli terra-terra, non corroborano proprio niente. Fanno male. Come un peso che resta in pancia. O un'eredità tormentata dalle omissioni. Appunto di qualcosa che fa male parla Mirella Schino quando usa a rovescio l'espressione 'padri della Regia'", F. Taviani, *Discutere Regia*, cit., p.

Possedere una tecnica è elemento necessario, anzi indispensabile, alla realizzazione dell'opera"⁶¹⁸.

È questa tecnica artigiana che dà all'opera i suoi attributi essenziali, attraverso di lei si raggiunge l'unità che conferisce al lavoro la sua forza, la sua singolarità, la sua efficacia.

L'arte della regia nasce per prendere le distanze dal teatro ottocentesco, regno di abilità personali, di illusionismi e di "magie", e si fonda affermando con perentorietà la centralità di una rivoluzione estetica del teatro capace di collocarlo accanto alle contemporanee sperimentazioni che in altri domicili artistici avevano subito un'incredibile accelerazione all'altezza cronologica del modernismo. Ma si fonda, la regia, anche su un principio di "mestiere", un principio artigiano e fabbrile: quello dell'*organizzazione*. Che è, certamente, organizzazione della scena, "composizione" dell'evento artistico, ma anche, a un livello ancor più concreto, organizzazione materiale dell'elemento umano in scena, che nel modernismo s'invera in primo luogo attraverso l'istituzione di laboratori di ricerca sulle tecniche attoriali, dove s'imporrà – con le conseguenze che abbiamo analizzato nella prima parte - una netta dicotomia tra le istanze etico/pedagogiche e quelle pratico/spettacolari. A proposito dell'organizzazione, o meglio della composizione dell'opera d'arte in rapporto alla tecnica Deleuze scrive: "Composizione: composizione è la sola definizione dell'arte. La composizione è estetica e ciò che non è composto non è opera d'arte. Non si deve tuttavia confondere la composizione tecnica, lavorazione del materiale che fa spesso intervenire la scienza (matematica, fisica, chimica, anatomia) con la composizione estetica, che è la lavorazione della sensazione. Solo quest'ultima merita pienamente il nome di composizione e mai un'opera d'arte è fatta con la tecnica e per la tecnica. Certo, la

⁶¹⁸ L. Mango, *L'aura la forma la tecnica*, cit., pp. 116-117.

tecnica comprende molte cose, individuabili a seconda dell'artista e dell'opera [...] E il rapporto tra i due piani, fra il piano di composizione tecnica e il piano di composizione estetica non cessa di variare storicamente⁶¹⁹.

Nel primo caso, *l'operazione registica si realizza nel materiale* e non esiste al di fuori di questa realizzazione. È come se l'opera si proiettasse su un piano di composizione tecnico già preparato, cosicché il piano di composizione estetico viene a ricoprirlo. Esempio di un lavoro orientato in questa direzione è *Marsiglia#10*, in cui l'orchestrazione tecnica dei materiali scenici risponde a un disegno che solo in un secondo momento si apre all'esperienza estetica. Nel secondo caso, l'operazione registica consiste nello stabilire, a monte dell'opera, le caratteristiche materiali che contribuiranno al suo sviluppo estetico. È il momento in cui le figure che saranno attori si liberano da una trascendenza apparente o dal preteso modello paradigmatico che dovrebbero inscenare, per scoprire, oltre le prescrizioni autoriali, o forse al loro fondo, la flagranza del proprio materiale: Marcantonio laringectomizzato, Agamennone mongoloide e così via.

Sarà utile allora tornare all'analisi di Mango, al suo tentativo di penetrare e oltrepassare il carattere mediale della tecnica. Poiché la tecnica rappresenta una forma di conoscenza dell'arte, essa si pone come figura di relazione tra l'artista e l'opera, come ciò che inverte la progettualità estetica entro il perimetro dell'evento realizzato. “Ma – si chiede Mango – in quanto mezzo, possiamo pensarla come una entità totalmente passiva, come un insieme di strumenti di per sé neutri che assumono un senso solo in rapporto alla volontà dell'artista? La tecnica è, dunque, una cosa nei cui confronti l'artista possa arrogare un

⁶¹⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, a cura di C. Arcuri, Torino, Einaudi, 2002, pp. 193-194.

diritto di possesso? L'espressione 'possedere una tecnica' ha un senso preciso o dovremmo aggiornarla?"⁶²⁰. E qui Mango avanza una proposta centrale, a partire dall'analisi della tecnica di marca heideggeriana. Il filosofo tedesco infatti, in uno scritto portante per quanti s'interrogano sull'essenza della tecnica anche all'interno del perimetro artistico, affermava: "Una volta non solo la tecnica aveva il nome di τέχνη. Una volta si chiamava τέχνη anche quel disvelare che produce la verità nello splendore di ciò che appare. Una volta si chiamava τέχνη anche la produzione del vero nel bello, τέχνη si chiamava anche la ποιησις delle arti belle. [...] E l'arte si chiamava solo τέχνη. Essa era un unico, molteplice disvelamento"⁶²¹. La tecnica è ciò che "pro-voca le energie della natura", ciò che rende attivo il mondo in quanto oggetto di una nuova creazione. "L'elemento decisivo della τέχνη – scrive all'inizio del suo saggio Heidegger – non sta perciò nel fare e nel maneggiare, nella messa in opera di mezzi, ma nel disvelamento menzionato"⁶²². La sua funzione così, commenta Mango, si ribalta da strumento passivo in elemento attivo, in qualcosa che non solo non è più servile nei confronti dell'arte, ma che ne rappresenterebbe in qualche modo l'intimo alfabeto e la colonna spinale.

La arti, ricorda poi Heidegger, non avevano la loro origine nell'artisticità: "Le opere d'arte non erano fruite esteticamente. L'arte non era un settore della produzione culturale. Che cos'era l'arte? Cos'era, forse per brevi, ma sommi, momenti della storia? Perché portava il semplice nome di τέχνη? Perché era un dis-velamento pro-ducente (*her- und vor-bringendes*) e perciò faceva parte della ποιησις. [...] Dovrebbero le arti belle

⁶²⁰ L. Mango, *L'aura la forma la tecnica*, cit., p. 124.

⁶²¹ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit., p. 26.

⁶²² Ivi, p.10.

essere chiamate al disvelamento poetico? Dovrebbe il disvelamento re-clararle in una più originaria principalità (*anfänglicher*), in modo che così esse, per la loro parte, veglino specificamente alla crescita di ciò che salva, e risvegliino e fondino nuovamente lo sguardo e la confidenza in ciò che concede? Se all'arte sia concessa, in mezzo all'estremo pericolo, questa suprema possibilità della sua essenza, è cosa che nessuno può sapere⁶²³.

La regia, in quest'ottica, cercherebbe allora di produrre, attraverso la tecnica artigiana, non tanto la realizzazione dell'opera d'arte teatrale, ma quelle condizioni di estremo pericolo (quell'essere gettati, artisti e pubblico, nel *mare aperto* di cui parlano i Castellucci) nelle quali si può forse manifestare la possibilità di un'essenza del teatro. Del teatro come arte del disvelamento.

⁶²³ Ivi, pp. 26-27.

4.9 LA QUESTIONE ETICA

In un'epoca di progresso puramente orizzontale, nella quale il gruppo umano appare sempre più simile a quella fila di cinesi condotti alla ghigliottina di cui è detto nelle cronache della rivolta dei Boxers, il solo atteggiamento non frivolo appare quello del cinese che, nella fila, leggeva un libro. Sorprende vedere altri azzuffarsi a sangue, in attesa del loro turno, sul preferito dei carnefici operanti sul palco. Si ammirano i due o tre eroi che ancora lanciano vigorose fiondate all'uno o all'altro carnefice imparzialmente (poiché è noto che di un solo carnefice si tratta, se anche le maschere si avvicendino). Il cinese che legge, in ogni modo, mostra sapienza e amore della vita.

È prudente dimenticare che, secondo la cronaca, quell'uomo dovette a ciò la sua testa: l'ufficiale tedesco di scorta ai condannati non resse alla sua compostezza e gli fece grazia. È decente ritenere le parole che il cinese proferì, interrogato, prima di perdersi tra la folla: "Io so che ogni rigo letto è profitto". È lecito immaginare che il libro che egli teneva tra le mani fosse un libro perfetto.

C. Campo, *Gli imperdonabili*

a. No alla pedagogia

Occorre ora sostare un poco su una considerazione centrale: al di là degli esiti manifesti e delle logiche di *contatto* che il discorso sulla tradizione veicola, perché, nell'ambito artistico come in quello storiografico, il tema delle tecniche e delle pedagogie ha assunto uno spessore determinante? Perché, al di là dell'ovvia considerazione circa la medialità della tecnica (ovvero l'ammissione che in sua assenza non si dà composizione e dunque opera d'arte) questa ha preso poi a caricarsi di connotati ulteriori per cui spesso s'è preferito

guardare ai processi e alle dinamiche di relazione all'interno dei microcosmi scenici che non all'effettiva evidenza delle opere? Ciò è avvenuto per un ordine complesso di motivi, sui quali – oltre al problema della trasmissione del sapere – pare campeggiare con forza la ragione dell'*etica*, quella che fa del teatro, usando le parole di Ruffini, un "laboratorio di vita".

In particolare nella ricerca, condotta a partire dall'epoca modernista, di un attore non progettato, la tecnica appare come lo strumento da sviluppare perché da essa emani una *pratica di libertà* capace di rifondare su basi nuove, etiche, l'uomo. Se questa ricerca cade, se il ruolo dell'attore, come sostiene De Marinis, vive nel contemporaneo la stagione di una crisi, ciò può essere imputato alla rinuncia, da parte del regista, del presupposto etico che aveva animato gli sforzi dei Padri della Regia?

Forse, a partire da questa domanda, l'interrogazione sul contemporaneo può essere ribaltata. Non dovremmo chiederci perché la tecnica e la pedagogia destinata all'attore scompaiono, in polemica più o meno aperta con la tradizione, ma se, scomparse quelle, sia contemporaneamente venuto meno il postulato etico. La questione si situa allora, interamente, nella domanda: quell'indirizzo etico su cui Cruciani ha insistito come elemento propulsivo del teatro modernista, e che nelle esperienze da lui analizzate si situa principalmente nella prassi dei registi pedagoghi, è oggi ravvisabile, *mutatis mutandis*, in registi che pedagoghi non sono né intendono essere? Se il cuore del problema è l'etica e non la pedagogia lo scenario potrebbe infatti mostrare, accanto alle divergenze, un ordine molteplice di similitudini con la tradizione che si vorrebbe avversare.

Ripercorriamo brevemente i termini della questione all'interno del modernismo: come abbiamo avuto modo di evidenziare, s'è fatta largo negli ultimi tempi un'analisi tesa a rivedere nelle

fondamenta il ruolo pedagogico dei maestri, analisi che propone l'immagine potente degli "anti-padri", maestri che fanno tabula rasa dei supposti diritti degli allievi, che negano o non trasmettono eredità. E forse quella stessa grandezza di Stanislavskij che Ruffini, in particolare, seguita a ribadire, consiste nel suo rimenare tutto sommato estraneo o inassimilabile ai principali blocchi di pensiero che vorrebbero derivare dalle sue teorie. Il Sistema sopravanza cioè, per ampiezza teorica e per slancio concettuale, tutte le teorie più o meno direttamente epigonali (esclusa chiaramente la ricerca di Grotowski e così quelle che non si situano affatto nei ranghi di un epigonismo). Qui dobbiamo ricordare come l'impulso definitivo alla fissione teorica venne a Stanislavskij in seguito alle prime "indiscrezioni" - imputabili ai suoi allievi e in particolare al tanto amato Michail Čechov⁶²⁴ - che

⁶²⁴ In realtà la questione andrebbe un poco approfondita, per lo meno nello spazio che ci è qui possibile dedicarle. A costringere Stanislavskij a "venire allo scoperto" e a esporre le teorie che andava elaborando nella clausura laboratoriale era stato dapprima Fëdor Kommissarževskij, con un articolo pubblicato nel 1916 e intitolato *L'attore e la teoria di Stanislavskij*, nel quale, come afferma Mel Gordon, l'autore: "attaccava quelli che riteneva fossero i principi di base del Sistema, vale a dire la stretta aderenza al naturalismo, la creazione da parte di ogni attore, attraverso la propria memoria emotiva, di sole due o tre sensazioni da utilizzare nel corso dell'intera rappresentazione, l'inutile tentativo di allontanare i pensieri spontanei dell'attore per sostituirli con un'analisi pseudo-scientifica della 'magia della recitazione'. Senza conoscere direttamente le tecniche preparatorie e le teorie di Stanislavskij, Kommissarževskij riprendeva semplicemente le dicerie e i luoghi comuni diffusi dai nemici del Primo Studio", M. Gordon, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 39. Dopo la rivoluzione, furono Michail Čechov e Valentin Smyšliaev a scrivere brevi sillogi del Sistema, contravvenendo così alle severe proibizioni del maestro che non voleva in alcun modo esse fossero diffuse. Quindi "altri membri dei diversi laboratori del Teatro d'Arte tennero brevi cicli di lezioni e conferenze sul Sistema, spesso in modo affrettato e

cominciarono a circolare sul Sistema alla fine degli anni Dieci. I discepoli hanno sempre un ruolo ambiguo, e il rapporto con loro costituisce contemporaneamente come il trionfo e la tara dei Padri fondatori. Scrive Badiou: “Di regola, il discepolo aderisce per ragioni sbagliate, è fedele a un controsenso, è troppo dogmatico nell’esposizione e troppo aperto nel dibattito. Finisce quasi sempre per tradire. E tuttavia lo cerchiamo, lo incoraggiamo, lo amiamo”⁶²⁵.

Il fatto è che il teatro, la più effimera tra le possibilità dell’arte, quella che più di ogni altra possiede effetti solo interni, cioè trasmissibili essenzialmente di mano in mano (da maestro ad allievo, da attore a spettatore e così via), vive anche di questa impressione di realtà collettiva che gli viene offerta dall’apertura ai discepoli. Per questo motivo lo slancio maggiore verso di loro si registra all’altezza cronologica in cui la regia muove i primi passi: perché accanto alla necessità di fissare e organizzare le proprie posizioni estetiche e la prassi dell’azione scenica, è necessario ai Padri trasmettere il pensiero di un mestiere che allora nasceva, il suo pensiero ma, ancora di più, la possibilità e la liceità della sua pratica. Così bisognerebbe guardare alle tecniche dei Padri non tanto come strategie operative valide e che pretendono sanzione normativa, ma come a quelle soluzioni personali che attestano null’altro

poco chiaro, e per la prima volta fuori dai laboratori del Teatro d’Arte gli attori lamentarono l’idiozia di quegli esercizi in cui si chiedeva agli allievi di comportarsi come insetti o come animali. Nel 1919 Vachtangov pubblicò un duro attacco contro *Coloro che scrivono sul Sistema di Stanislavskij*. Ma in fondo l’articolo era un velato invito al maestro affinché pubblicasse lui stesso, se non altro come autodifesa, le proprie importanti scoperte. Finalmente nel 1921 sulla ‘Teatralnaja kul’tura’ apparve il primo pezzo di Stanislavskij sul Sistema. Il saggio, intitolato *Mestiere*, riassumeva i fondamenti teorici delle scoperte del Primo Studio”, ivi, pp. 39-40.

⁶²⁵ A. Badiou, *Deleuze: il clamore dell’essere*, Torino, Einaudi, 2004, p. 108.

che la possibilità di esercitare l'artigianato della regia. Va aggiunto però che, nel modernismo, la questione della pedagogia è assunta certamente, come ci ha insegnato Cruciani, in quanto problema etico ma anche, come mostrano le recenti posizioni di Ruffini, Taviani e Schino, in quanto pratica problematica, carica di contraddizioni, non immune da trappole e da crudeltà. Come Taviani scrive in un passaggio essenziale già da noi citato, i Padri vengono definiti tali: "Perché hanno scritto, detto, insegnato tanto, ma le cose più importanti sembra se le siano tenute per sé, come se non avessero avuto il tempo per trasmetterle. E forse, invece, non se le tennero per niente, per il semplice fatto che non le possedevano e ne erano posseduti. Padri, comunque, che hanno cancellato, nei loro 'figli', le pretese dei figli. Maestri che han fatto tabula rasa dei supposti diritti degli allievi. Che han passato loro ricette immangiabili o l'ineffabile peso dell'eredità non trasmessa. Ai 'figli' che chiedevano un uovo, han passato scorpioni, come nell'antica parabola"⁶²⁶.

I Padri insomma sono sensibili a quella vocazione della filosofia centrale fin dai tempi del processo a Socrate: corrompere la gioventù. Svincolarla cioè dalle posizioni e dai discorsi che ogni società prepara e predispone per i suoi futuri rincalzi. È una questione delicata, perché il Maestro deve contemporaneamente vigilare che non sia *dal lato sbagliato* che prenda piede questa "corruzione", che si può altrimenti tramutare nel suo contrario: il cinismo. Esiste infatti una pluralità di derivazioni ciniche del Sistema, a partire dalla pseudo-filiazione del Metodo di Strasberg, agli antipodi dalla sobrietà e dall'antagonismo verso le semplificazioni di Stanislavskij.

⁶²⁶ F. Taviani, *Discutere Regia*, cit., p. 14.

Ciò che più conta, nel maestro russo, è l'estrema *durezza* della costruzione concettuale, la quale resta obliqua rispetto ai blocchi relativamente più limitati che hanno disegnato il paesaggio della teoresi registica del modernismo. In un periodo tormentato da reazioni e rivendicazioni radicali come quello in cui s'affermò la sua opera, Stanislavskij ha *assorbito* inflessibilmente la diversità delle esperienze più significative (quelle dei suoi ex-allievi Vachtangov, Mejerchol'd, Čechov, così come quelle di Craig) congiungendole in un metodo capace di circolare nei sotterranei della psiche e nella plasticità dell'azione, e capace di inquadrare lui in una sorta di solitudine ironica. Ironica perché consapevole del fatto che, al di là delle soluzioni rintracciate - che sono, per chiunque vi guardi in modo non dogmatico, necessariamente parziali, e al limite, come ogni pensiero che continui ad alimentare la storia, interamente contestabili - le questioni da lui poste, e il metodo forgiato nel codificarle, rimangono temi capitali della regia. Quello di Stanislavskij sarebbe insomma un *deuteroinsegnamento*, ovvero un modo di trasmettere capacità e sapere come fine che trascende il *contenuto* della trasmissione stessa. E da questo insegnamento di secondo grado deriva il ruolo centrale assegnato alla prospettiva etica, come abbiamo avuto modo di sostenere nella prima parte del nostro lavoro, in particolare a proposito del rapporto che l'etica intrattiene con l'estetica.

Se la problematica etica sembra oggi trasmigrare, in ambito registico, dai confini segnati dalla prassi laboratoriale e pedagogica, dalla centralità assegnata all'uomo-attore e da un progetto di rifondazione capace di propagare i suoi effetti nella società, si tratta per noi di capire che genere di asilo ora la accolga. Iniziamo con lo stabilire che non si tratta di un asilo

“tematico”. Il fronte etico non viene cioè tematizzato dal motivo presente nella scena: nella maggior parte di queste opere, qualunque sia la via seguita per imporre un’immagine più irrecusabile e più sconcertante di una realtà, non è rilevabile traccia di alcun appello alla “giustizia” o a una rivendicazione immediatamente etica: né verismo, né espressionismo, né epica. Neppure alcuna speculazione sistematica su una violenza da fatto di cronaca (seppure nella *Tragedia Endogonia* Castellucci mostri richiami evidenti all’infanticidio di Cogne e all’omicidio di Carlo Giuliani), né un intento critico, di ordine morale o politico. Al loro posto, una presa *nel vivo*, in un senso tagliente come quando si parla di una ferita a vivo.

Nelle opere qui prese in esame figure e azioni sono consegnate allo spettatore – il quale è invitato a coglierle e non a rivestirle di una “storia” – esattamente per quel che sono, in un assoluto presente non appannato dalla speranza né dalla nostalgia, e senza che si debba cercare alcun simbolismo nelle presenze che appaiono in scena, poiché esse sono interamente bastanti a se stesse.

Castellucci è perentorio quando afferma: “Nel teatro, nell’arte, è improbabile darsi un compito etico se questo significa, come significa, consapevolezza di ciò che è buono o cattivo per l’umana società. Trovo che l’unica funzione immediatamente sociale del teatro sia innanzi tutto nell’architettura che lo contiene, che comporta ogni volta, come effetto di rimando, l’instaurarsi di una comunità istantanea tra sconosciuti che condividono una sorta di ‘eucarestia’ estetica della sensazione, la quale può sussistere solo a patto di una vacuità del contenuto etico dell’opera stessa. Insomma: è l’*estetica* che produce l’*etica*. Pensare il contrario significherebbe, per me, lo svanire di ogni emozione e l’instaurarsi di quella pedagogia zuccherosa, troppe volte sentita nei convegni dei buoni sentimenti. Il solo

modo di giudicare è, per me, la bellezza. E una cosa è bella per me, per te, solo quando ti porta via, dove tu non sai, dove non ti saresti mai aspettato di essere. La bellezza è violenta e disarmante come un lampo o una scossa. Non è giusta, la bellezza. È esatta solo di fronte a se stessa ed esige che siamo noi a cadere in essa. Non ha argomenti, la bellezza. Solo così è concepibile la sua violenza che è consustanziale al proprio ‘errore’⁶²⁷. Castellucci non lavora cioè a partire da un’idea che possiede a priori circa la giustizia etica e però offre, in quanto artista, una risposta clamorosa alla domanda formulata anche dal modernismo, affermando: “È l’estetica – disciplina dello spirito e delle viscere – che ci sospinge tutti quanti, attori e spettatori, in un teatro, è l’etimologia stessa della parola ‘estetica’ che fa fuggire ogni pretesa etica”⁶²⁸. Dove si realizza allora questa *pretesa etica*? Se al regista compete esclusivamente la dimensione estetica, il risultato sarà l’oblio del problema etico? Ma Castellucci precisa: “Il teatro che ho conosciuto non è religioso, non è taumaturgico, non è politico; lo stesso Aristotele suggerisce scandalosamente che il nodo più intimo della tragedia non è costituito da tutto questo: non è etico, ma estetico. Ed è proprio il fatto di avere al suo interno un problema estetico, che getta tutto il teatro occidentale in una dimensione di sostanziale violenza”⁶²⁹. La presenza dell’imperioso, urgente tema della bellezza acuisce le percezioni, accende la scena della luce della violenza: sono i registi come Ostermeier, Castellucci e Fabre, maestri dei misteri della scena, a immergerla di continuo, perché essa viva, nei

⁶²⁷ R.Castellucci, *Etica ed Estetica. Una lettera di Romeo Castellucci a Frie Leysen*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopoea della polvere...*, cit., p. 306.

⁶²⁸ Ivi, p. 307.

⁶²⁹ Ivi, p. 308.

flussi di sangue della bellezza. Il teatro, sembrano dirci queste esperienze parafrasando Breton, o sarà un fatto estetico o non sarà: “Io non posso conoscere la giustizia etica - ...non devo farlo...assolutamente – perché il nocciolo del problema artistico è, nella sua essenza, estetico”⁶³⁰.

Ora, la centralizzazione del motivo estetico non va assolutamente confusa con un elogio del disimpegno, con un inno all’armonia e alla pacificazione della bellezza. Essa implica, al contrario, un’attività profonda, uno sconvolgimento morale che risponde all’appello formulato da Barthes a proposito di un teatro che, sulle orme di Artaud, “obblighi ciascuno ad assumersi le proprie responsabilità, a scegliere il teatro non come si sceglie una cravatta al mattino o un film alla sera, ma come si sceglie un cibo da cui dipende la nostra vita”⁶³¹. In un’epoca, come la nostra, dominata da una mortale paura verso tutto ciò che è stridente, opaco e inesplicabile, la creazione artistica risulta come un’incessante lezione di convivenza con l’ambivalenza e il mistero, una prova di tolleranza verso le presenze abiette o ribelli, non classificabili, non del tutto comprensibili e prevedibili, un invito a riconciliarsi con la polifonia della bellezza capace di contenere il mostruoso e il violento.

Fabre, da parte sua, risponde in maniera polemica a chi gli domanda se le sue opere siano concepite per andare oltre “la pura sensazione estetica”: “è sbagliato vivere un’esperienza estetica? Nessuna estetica senza Estetica. Considero già un successo se la mia opera stimola la riflessione dello spettatore.

⁶³⁰ Ibidem.

⁶³¹ R. Barthes, *Anche l’incontro è una battaglia*, in Id., *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, Roma, Meltemi, 2002, p. 201.

All'inizio può anche limitarsi a un livello puramente estetico, ma necessariamente dovrà sconfinare in quello etico"⁶³².

Fabre è forse troppo perentorio, o sbrigativo, nel liquidare il problema postulando che dall'esperienza estetica, *sic et simpliciter*, derivi quella etica. Converrà dunque, in questa sede, approfondire un poco la questione, nella convinzione che un principio etico determinante alberghi ancora nella nostra scena come nell'epoca modernista. Nel proseguire la nostra indagine, ad ogni modo, dovremo tener conto di un altro luogo dove *non* si sviluppa più la pretesa etica: dovremo cioè investigare la scomparsa della rivendicazione politica.

b. No al teatro politico

Roland Barthes, si sa, cominciò a disertare il teatro, dopo esserne stato un critico attento e raffinato, dacché incontrò il lavoro di Brecht. Dopo, tutto il resto gli parve odioso o anacronistico, volto esclusivamente a perpetrare "imposture ideologiche". Brecht, al contrario, conciliava per lui la densità della creazione artistica con una potente critica della società, e nel far ciò intrecciava opera e pensiero, piacere e morale, etica ed estetica, poiché "la sua arte si confonde senza alcuna concessione con la più alta coscienza politica"⁶³³. La creazione di un nuovo statuto dell'arte teatrale era resa possibile in Brecht, secondo il suo critico d'eccezione, grazie al costante riferimento all'universo politico (e civico) dell'artista, tale da renderlo capace di rifondare non solo il dettato drammatico, ma la configurazione stessa della scena e finanche l'impegno registico. "Brecht ha rinunciato a riversare un contenuto rivoluzionario all'interno di forme antiche, ormai compromesse

⁶³² J. Hoet, *Costringi te stesso ad andare piano*, in *Jan Fabre. Arti...*, cit., p. 63.

⁶³³ R. Barthes, *Perché Brecht?*, in Id., *Sul teatro*, cit., p. 127.

da secoli di essenzialismo classico; ha rivendicato per la materia teatrale uno statuto completamente nuovo e completamente sottomesso, non a qualche alibi di impegno, ma a una vera efficacia politica”⁶³⁴. Più avanti, Barthes imputa a Brecht non solo una radicale alienazione del repertorio, ma altresì un’integrale riformulazione delle tecniche drammatiche. Al di là di una perentorietà forse un poco troppo marcata nel contrapporre Brecht nientemeno che alle “forme antiche e compromesse da secoli”, e che fa sì che Barthes lo installi all’origine di una rivoluzione che conta invece, come sappiamo, ben più antichi pionieri, una simile analisi interessa in questa sede per la centralità che viene assegnata all’impegno politico, in quanto vettore privilegiato di una rinascita etica ed estetica della scena.

La critica sociale, la militanza politica, lo sforzo ermeneutico di decodifica dei sistemi di potere, fanno certamente di Brecht uno dei casi esemplari in cui l’opera d’arte germina direttamente dall’assunzione di un imperativo etico. Ma se un brechtiano quale Ostermeier giudica questa esperienza come inattuabile nel contemporaneo, bisognerà interrogarsi sulle ragioni dell’eclissi della politica nella scena d’oggi. Il territorio d’analisi, in questo caso, rivendica la centralità dell’area tedesca, storicamente più incline di altre al confronto diretto tra arte e politica. E infatti è Lehmann che si interroga con insistenza sul declino, all’interno della scena contemporanea postdrammatica, dell’istanza politica del teatro: “Aujourd’hui, les grandes analyses de la situation mondiale – à la fois contradictoires et aux prétentions considérables - émergent et disparaissent aussi vite qu’elles sont venues. Toutefois, dans une réalité qui ne fait que regorger de conflits sociaux et politiques, de guerres civiles, de misère, d’oppression, de

⁶³⁴ Ibidem.

pauvreté croissante et d'injustice sociale, il semble opportun de proposer quelques réflexions plus générales sur la manière dont s'établit une possible référence du théâtre postdramatique au champ politique. Les questions politiques, ce sont celles qui concernent le pouvoir social. Les problèmes de pouvoir furent longtemps conçus dans le domaine de droit avec ses phénomènes limites que représentent la révolution, l'anarchie, la guerre, l'état d'exception. Lorsque – malgré les tendances manifestes vers une 'mise en juridiction' de tous les domaines de vie – la société organise le 'pouvoir' toujours plus comme microphysique, comme un tissu où même l'élite dominante politique ne dispose presque plus de pouvoir réel sur les processus économique-politiques (sans même parler des personnages individuelles), le conflit politique comme tel a alors tendance à devenir abstrait, à se dérober à toute représentation concrète, et, par conséquent, scénique. On ne trouve quasiment plus de porte-parole de positions juridiques comme adversaires politiques. Le seule chose qui – dans ces conditions – peut encore gagner une qualité de visibilité est *l'interruption* de tout comportement normé, juridique, politique, c'est-à-dire, le non-politique : la terreur, l'anarchie, la folie, le désespoir, le rire, la révolte, l'a-social”⁶³⁵.

Come a dire: finita l'epoca delle Grandi Narrazioni, non è dato alla scena di intercettare la fisionomia di un potere che si distribuisce, secondo il vaticinio foucaultiano, a livello molecolare, attraverso una microfisica che esclude la possibilità stessa di praticare una critica che non sia frammentaria ed episodica, sempre in ritardo rispetto al suo oggetto. In tal senso, il mondo trasformabile inteso da Brecht resta tale, ma si realizza una svolta importante, che situa il conflitto all'esterno dei giochi di potere. Il conflitto portato alla ribalta da questa

⁶³⁵ H.-Th. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, cit., p. 272.

scena ha mutato terreno e obiettivi rispetto alle punte avanzate dell'antagonismo espresso tanto dal modernismo quanto dal Nuovo Teatro. Non si tratta più di scontri all'interno di un territorio definito, ma di conflitti che evitano quel territorio: la resistenza al potere che nella scena ha espresso enormi capacità costruttive è entrata in una fase di definitivo declino. Le lotte del teatro contemporaneo non sono né rivoluzionarie né riformiste, come aveva preconizzato Foucault a proposito degli scenari artistici e sociali che si aprivano a partire dagli anni Ottanta: "tutte queste lotte tendono alla destabilizzazione dei meccanismi di potere, a una destabilizzazione apparentemente senza fine"⁶³⁶.

Cosa succede allora a quanti continuano a essere attratti dalla scena come luogo di ricerca e sperimentazione di linguaggio, pratica di libertà, esercizio etico e politico di alternativa? Si votano a un teatro che accetta di essere semplice struttura artistica, senza la vocazione a fondare un luogo, ad aprire un tempo nel rapporto con gli altri, a meditare un destino? Lehamann non pare essere di quest'avviso quando scrive: "Au siècle de la rationalisation, de l'idéal calculateur, de la rationalité généralisée du marché, il incombe au théâtre de jouer – à l'aide d'une *esthétique du risque* – avec les extrêmes de l'affect qui détiennent toujours aussi la possibilité de la rupture blessante du tabou. Cala arrive quand on pousse les spectateurs à réagir à ce qui se passe en leur présence dès que n'existe plus la distance rassurante qui semblait protéger contre l'ébranlement de la différence esthétique. C'est justement cette réalité du théâtre, le fait qu'il puisse jouer avec toutes les frontières, qui le prédestine à des actes et des actions dans

⁶³⁶ M. Foucault, *La filosofia analitica della politica*, testo n. 4, in Id., *1978-1985 : estetica dell'esistenza, etica, politica*, cura di A. Pandolfi, Archivio Foucault vol. 3, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 109.

lesquels n'est pas formulée de réalité, voire de thèse 'éthique', mais d'où surgit une situation dans laquelle le spectateur est confronté à la profonde angoisse, à la honte et aussi à la montée de l'agressivité"⁶³⁷. Lo studioso sembra dunque ritenere che il contenuto etico non sia emigrato dalla scena, ma traslato secondo un moto d'oscillazione che lo situa nei contenuti non immediatamente palesi del teatro: "Une fois de plus, on voit là clairement que le théâtre ne gagne pas sa réalité esthétique et politico-éthique par le biais des informations, thèses, messages, toujours savamment édulcorés : bref, par son contenu au sens traditionnel. Au contraire, il appartient à son essence même de réaliser une peur, une violation des sentiments, une désorientation qui justement rencontre l'attention du spectateur sur sa présence par des processus qui peuvent apparaître 'immoraux', 'asociaux' et 'cyniques' : expérience 'politique' par excellence. En même temps, le théâtre ne lui ravit ni l'humour ni le choc de la reconnaissance, ni la douleur ni le plaisir qui sont les raisons pour lesquelles nous continuons de nous rencontrer au théâtre"⁶³⁸.

Una scena nella quale non ha più senso l'appello all'etica e all'esercizio politico, non mostra al contempo la minima complicità con lo spettatore. È una scena impassibile, indelibata da qualsiasi volontà allocutoria, una scena cioè che non vuol *far credere* né *far fare* alcunché. Di qui la massima centralità che assume lo spettatore, ora solo di fronte a se stesso, di fronte alla sua capacità di compassione e di terrore, di pietà e di vergogna, che nessuna tragedia è più in grado di innescare. Il teatro è qui una sorta di stazione di depolarizzazione e di ripolarizzazione, dove l'etica viene astratta dal perimetro dei contenuti manifesti

⁶³⁷ H.-Th. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, cit., p. 294.

⁶³⁸ Ibidem.

e lasciata come sospesa in attesa della destinazione che lo spettatore saprà o vorrà attribuirle.

Così la scena non testimonia della perdita dell'etica, ma si dà in quanto figura dell'etica persa. O, meglio, della relazione che solo lo spettatore può intrattenere con essa. L'etica persa della scena si riferisce a tutto ciò che, nella vita collettiva come in quella individuale, viene in ogni istante calpestato, scansato, alla massa indeterminata di ciò che viene irrevocabilmente perduto in quanto possibilità di esercizio di un alito di giustizia. Il teatro ci ricorda così che in ogni istante si compie la rovina e la perdita dell'etica, e ce lo ricorda attraverso la forza e l'apostrofe della bellezza cruenta, che non può essere tematizzata né misurata in termini di coscienza politica. Ciò che l'etica persa esige non è di essere esaudita spingendoci all'azione, ma di restare in noi in quanto sospetto. Qui agisce la scena. Essa computa il testo della bellezza nella lingua del teatro, e chiede alla nostra percezione di farsi sottile per sospendere il rumore del quotidiano. Per questo Lehmann indica, come unica possibilità etica del teatro nostro contemporaneo, quella di proporre un'estetica della responsabilità tutta spostata sul fronte dello spettatore: "C'est la structure de la perception transmise par le média qui fait que, entre les images isolées reçues, et tout d'abord entre l'émetteur et le récepteur de signes, on ne distingue ni de rapport ni de relation énonciation/réponse. Le théâtre, par contre, pourrait réagir à cet état de fait, grâce à une *politique de la perception* qui serait à la fois *une esthétique de la responsabilité*. Au lieu de la dualité lénifiante et trompeuse de l'ici et de l'ailleurs, du dedans et dehors, il constitue par essence une pratique qui peut se centrer sur *l'implication réciproque d'acteurs et de spectateurs dans la création théâtrale d'images* et peut ainsi renouer à nouveau le fil rompu entre la perception et

l'expérience vécue. Une telle expérience serait non seulement esthétique mais en même temps éthique et politique. Tout le reste, même la démonstration politique d'habileté parfaite, n'échapperait pas au diagnostic de Baudrillard selon lequel nous n'avons plus à faire qu'à un manège de simulacres"⁶³⁹.

2 a. Postilla

L'impossibilità del tragico è *tout court* impossibilità del politico

È solo una fascinazione, breve e intermittente segnale di una via di fuga del pensiero elaborato sopra a proposito della caduta del ruolo e dell'istanza politica del teatro. È un'altra partenza. Guardiamo un istante alla dichiarazione di Castellucci, espressa in apertura del lungo progetto che ha impegnato il regista con la *Tragedia Endogonia*: "Si parte dalla ragionevole considerazione dell'impossibilità contemporanea di un'autentica fondazione della tragedia"⁶⁴⁰. Ciò che intendiamo postulare è che l'impossibilità contemporanea del tragico sia determinata (anche) dall'impossibilità contemporanea di sostenere una scena politica. La relazione tra scena e politica è infatti, in fondo, una diversa angolazione da cui guardare alla stessa questione dell'impossibilità del tragico. Come si rapportano scena e politica nello spazio-tempo della loro fine? Bisogna intanto constatare che, nella tragedia, ciò che si trova impigliato nella scena non è un semplice "rapporto", ovvero una relazione tra elementi dissimili. Sin dalle origini, la tragedia attica rappresenta, per la polis, l'evento fusionale dove i linguaggi separati del filosofico e del politico si trovano messi

⁶³⁹ Ivi, p. 292.

⁶⁴⁰ R. Castellucci, *Legenda dei termini e del sistema*, dal programma di sala di *Cesena#01*.

in gioco (nel gioco della rappresentazione). Scrive Nancy: “Indubbiamente, non è un caso che il radicamento moderno nella cosiddetta tradizione ‘occidentale’ implichi il triplice riferimento alla filosofia come esercizio condiviso del *logos*, alla politica come apertura della città, e al teatro come luogo d’appropriazione simbolico-immaginaria dell’esistenza collettiva. Il teatro ateniese, tanto nel suo contenuto quanto nella sua istituzione, ci appare come la presentazione politica (cittadina) del filosofico (del sapere in sé dell’animale politico) e, reciprocamente, come la presentazione filosofica del politico. In altri termini, ci appare come la presentazione ‘una’ dell’essere-insieme e tuttavia come una presentazione la cui condizione di possibilità è precisamente lo scarto – irriducibile, istitutivo – della rappresentazione. Uno scarto che definisce il teatro come qualcosa che non è comunque, in modo altrettanto determinato, *né* politico *né* filosofico”⁶⁴¹.

È precisamente questo scarto, l’evento mancato di una *coincidenza totale* in cui si perderebbe lo statuto originale della scena, l’impossibilità di una coincidenza in cui gli elementi politici, filosofici e scenici si troverebbero presi in una logica di puro rispecchiamento, che fonda la tragedia. Quello che invece si realizza è la determinazione della scena come elemento comune al filosofico e al politico, ed è questa, crediamo, la ragione che ha condannato al fallimento ogni forma di subordinazione funzionale degli elementi qui presi in considerazione, e in particolare l’imposizione di una “spettacolarizzazione” della politica e la direzione politica del teatro. Il ritiro del politico, la vocazione della scena verso l’“impolitico” (frequentato tra l’altro da molte filosofie contemporanee), mira a prendere le distanze da tutte le forme di “teatro politico” basate sul primato individuale di uno dei due

⁶⁴¹ J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, cit., p. 98.

termini rispetto all'altro, così ridotto a semplice predicato. Ma, una volta compiuto questo lavoro di decostruzione (che, attenzione, non disconosce l'esperienza di Brecht, ad esempio, ma la valuta come inattivabile nel contemporaneo), è necessario alla scena, per sopravvivere, di trovare un polo affermativo in un simile ritiro, che esclude il politico e con esso la stessa tensione, ancora presente in Brecht, verso il tragico, e vive l'una e l'altra come nostalgia e diaspora. Il polo affermativo è rappresentato oggi, crediamo, dalla sovrapposizione della questione scenica con quella del mondo. Il che non significa più, come nel modernismo, che il teatro possa assolvere a un ruolo ermeneutico di decrittazione del mondo, né a quello "operativo" di realizzarsi nel mondo. Ma, piuttosto, che il qualche modo esso è il mondo, se per mondo s'intende la finitezza singolare-plurale di un'esistenza abbandonata all'assenza di senso. Il teatro, oggi, - l'aveva preconizzato Beckett - deve avere la forza di riconoscersi in questa fuga del senso, in questo non-senso che è il luogo stesso di senso di un mondo che, nell'impossibilità di rifondazione del tragico, ammette di essere affidato solo a se stesso, e con ciò di aver perso gli elementi depositari dell'etica. Ciò che rende ancora possibile un esercizio etico da parte della scena (ma un esercizio radicalmente ridimensionato rispetto alla centralità che esso aveva assunto nel pensiero dei Padri della regia) è la constatazione che, sebbene "l'uomo non è né ha da essere o da realizzare alcuna essenza, alcuna vocazione storica o spirituale, alcun destino biologico"⁶⁴², egli debba comunque riscattarsi da una colpa. Che è la colpa del suo ritiro dal mondo, quella, se vogliamo, del nichilismo. Allora, forse, questa scena, dal fondo stesso del nichilismo, lancia un appello verso il fatto che la giustizia, la dignità, l'uomo stesso - e l'uomo in primo

⁶⁴² G. Agamben, *La comunità che viene*, cit., p. 39.

luogo - , sono dei valori al di là di ogni possibile valutazione: sono degli assoluti, la cui misura resta dunque sempre aperta, sempre e ancora da inventare.

c. Sì al corpo

Un peso pende ad un gancio, e per pender soffre che non può scendere.
Non può uscire dal gancio, poiché quant'è peso pende e quanto pende
dipende.

C. Michelstaedter

Je est un autre

A. Rimbaud

Nella scena su cui ci stiamo interrogando la figura umana appare, per lo più, riconoscibile come nostra contemporanea, sebbene nell'estrema secchezza o astrazione dei segni che la accompagnano. La figura viene cioè presentata in luoghi non rimarchevoli o in luoghi rigorosamente moderni e disposti, ad esempio in Ostermeier, con una obiettività da diagramma, come se occorresse bandire non solo ogni ambiente drammatico, ma ogni distanza storica, poiché la presenza, per essere totalmente "presenza", deve essere *al presente*, per così dire, e non a qualche altro tempo verbale.

Queste figure non hanno nulla di epico: presentano invece, principalmente, la crudezza di un essere la cui natura fisica è esibita come su un banco di macelleria. L'uomo è lì, fuori da ogni avventura come da ogni mito, e i suoi gesti appaiono come la somma indeterminata e inesauribile delle ragioni, delle pulsioni, delle inoperosità che circondano la figura di un'atmosfera.

Al di là della volontà di rendere rigorosamente – escludendo aloni metafisici e sottintesi psicologici - le realtà umane che questa scena ha scelto come temi, qui si rivela in uno stato intenso l'emozione di fronte a figure impossibili da prendere in

considerazione in uno spirito di oggettività, senza affrontare contemporaneamente tutto il problema dell'uomo. È qui che s'incunea il discorso sulla *minorazione* dell'attore, sull'handicap, sull'anoressia, sull'ostensione della carne martoriata. Sarebbe però errato vedere in ciò il segno di una qualche predilezione registica per l'atroce o per l'insolito, la volontà di scandalizzare insistendo su forme sofferenti. Piuttosto, a giudicare dall'insieme di questi lavori, parrebbe che il desiderio di toccare il fondo stesso del reale spinga gli artisti fino ai limiti del tollerabile. Così, quando ad esempio in Ostermeier un simile desiderio si applica a soggetti apparentemente anodini, sembra inevitabile che il parossismo venga introdotto a livello dell'esecuzione, come se l'atto di regia procedesse necessariamente da una specie di esasperazione, presente o meno in quei soggetti che vengono portati sulla scena, e come se, non potendo la realtà essere afferrata che in forma urlante e violenta – urlante di verità e violenta di bellezza, si potrebbe dire – questa violenza, se non generata dall'immagine stessa del soggetto, dovesse essere quella dell'artista posseduto da una furia di escavazione delle superfici (quelle cosmetiche delle sue attrici, ad esempio, come abbiamo avuto modo di sottolineare in precedenza). In questo modo il discorso sul corpo appare inalienabile da quello sull'etica, che qui emana direttamente dalla consistenza stessa delle figure assunte dalla scena. Come ha sostenuto Michel Leiris: “Non esiste individuo che non sia particella effimera dell'universo biologico e al tempo stesso un intero mondo a sé stante. Non c'è presenza carnale che non appaia come già roscchiata dalla sua futura assenza”⁶⁴³. Universalità e particolarità, presenza e assenza sono i poli tra cui è presa la figura umana. Accanto a questi e anzi alla loro origine, sta la

⁶⁴³ M. Leiris, *Francis Bacon*, Milano, Abscondita, 2001, p. 23.

nozione di *carne*, la quale appare coestensiva a quella di soma proposta da Castellucci: superficie di contatto, puro comunicabile dell'attore.

C'è, in particolare nel Novecento, tutta una linea di genealogia del concetto di "carne", che pare intervenire principalmente per dire la possibilità di comunicazione fra il nostro e l'altrui corpo, e tra il corpo e l'*aperto* (animale, cosa, o più in generale Natura). Sebbene non sia questa la sede per approfondire - come meriterebbe - un discorso tanto complesso, risulta altresì impellente la necessità di definire l'orizzonte di riferimento che intendiamo qui assumere con la nozione di "carne". Esso deriva essenzialmente dalla riflessione di Merleau-Ponty, il quale, per primo, ha rivendicato valore conoscitivo alla "carne", sostenendo di utilizzare il concetto per indicare un tipo d'essere che "non ha nome in nessuna filosofia", in quanto non si dà né come materia, né come spirito, né come sostanza, ma in quanto trama unitaria in cui ogni corpo e ogni cosa emerge come differenza rispetto agli altri corpi e alle altre cose. Per Merleau-Ponty, insomma, come afferma Mauro Carbone, la nozione di "carne" designa "il comune orizzonte d'appartenenza di tutti gli enti. In tal senso, essa può allora suonare addirittura più antica della sua peculiare declinazione cristiana"⁶⁴⁴.

Esiste infatti, chiaramente, un filone decisivo, giudaico-cristiano, che ha costituito storicamente lo spessore del concetto, e nel Novecento esso, - sebbene causi in taluni, come ad esempio Derrida, un sostanziale sospetto rivolto all'utilizzo

⁶⁴⁴ M. Carbone, *Carne. Per la storia di un fraintendimento*, in Id., D. M. Levin, *La carne e la voce. In dialogo tra estetica ed etica*, Milano, Mimesis, 2003, p. 12. Scavalcando la declinazione cristiana del termine, infatti, Merleau-Ponty definisce la carne ricorrendo al termine pre-socratico "elemento", o all'espressione, anch'essa pre-socratica, attribuita da Aristotele ad Anassagora: ὁμοῦ ἦν πάντα.

stesso della nozione – vive in una dialettica di attualizzazione e distanza.

In maniera del tutto sbrigativa, potremmo dire che, se a partire dal modernismo si innesca un radicale movimento di rivalutazione del corpo, in generale controtendenza rispetto a quella mortificazione della carne voluta dal cristianesimo, il pensiero cristiano ha però, altresì, elaborato almeno due concetti che costituiranno un motivo importante nel perimetro dell'arte scenica e che, senza suscitare direttamente dei segnali di poetica, valgono però almeno simbolicamente come indici per scandagliare alcune direzioni di pensiero registico.

Ma iniziamo dal primo punto, quello che imputa al cristianesimo un atteggiamento sostanzialmente fobico nei confronti del corpo. La carne infatti, come ha dimostrato tra gli altri Foucault, sarebbe ciò contro cui la religione cristiana compie dalle origini una campagna di mortificazione radicale, che pone il concetto quale emblema della corruzione stessa della materialità dell'uomo, ciò che deve essere superato perché egli venga condotto al di là della natura nell'esistenza terrena. Foucault sottolinea così che la lotta per l'affrancamento dalla carne fa, nel Cristianesimo, tutt'uno con quella per l'affermazione e il potenziamento della soggettività, confermando così indirettamente che il riconoscimento dei poteri della carne non può che implicare uno *spossessamento* della soggettività⁶⁴⁵. La carne, infatti, appare come pre-

⁶⁴⁵ Foucault raccolse simili osservazioni in un volume ad oggi rimasto inedito: *Les aveux de la chair*, dedicato ai Padri della Chiesa, il quale avrebbe dovuto costituire il IV volume della sua *Storia della sessualità*. Ne parlano, tra gli altri, anche Deleuze e Guattari, auspicando che il testo possa “informarci sulle origini più generali della nozione di carne e sulla sua portata nei Padri della Chiesa”, G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia*, cit., p. 179, nota 17. Tra i testi editi, cfr. almeno *L'uso dei piaceri*, Milano, Feltrinelli, 1984, e *Il*

individuale, dimensione comune e accomunante, diversa cioè dal pensiero di un “corpo proprio” che essa tende costantemente a differire nei termini di una con-fusione sagittale ai diversi soggetti presi in una logica di relazione. E così nella carne, inaspettatamente, vediamo risorgere il problema etico. La carne rappresenta infatti la figura di un’apertura inclusiva, rinvia alla pluralità aperta del vivente, in cui si perdono i confini tra il proprio e l’altrui: noi stessi come l’infinita “carne del mondo”. Nota a questo proposito Mauro Carbone: “L’estraneo, in quanto carne della mia carne, per ciò stesso è mio fratello. Ma mio fratello può essere Caino. Quindi potrei esserlo anch’io. In quanto condizione di *tutte* queste possibilità, in quanto condizione di ‘una reversibilità sempre imminente e mai realizzata di fatto’, la carne fonda *ogni* etica e *ogni* politica possibili, ovvero non fonda *una* etica o *una* politica particolari. “Ma si badi: non per questo la carne va considerata una dimensione ‘pre-etica’ o ‘pre-politica’, magari nel senso della tradizionale impostazione metafisica che a una certa ontologia finisce comunque per far *seguire* la *sua* etica e la *sua* politica. Incontrare quegli esiti significa semmai imbattersi nel ‘nucleo originariamente politico’ di questo pensiero della carne: quel nucleo per cui la politica fa tutt’uno con l’ontologia palesandosi come ‘pratica, ed esperienza, dell’essere-in-comune’, che *perciò* mette conto interrogare”⁶⁴⁶. La pratica dell’essere-in-comune verrà ulteriormente approfondita nel paragrafo successivo: ora interessa piuttosto guardare a quell’apertura all’etica che il pensiero della carne

combattimento per a castità, in Id., *Archivio Foucault 3*, a cura di A. Pandolfi, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 172-184.

⁶⁴⁶ M. Carbone, *Carne. Per la storia di un fraintendimento*, in Id., D. M. Levin, *La carne e la voce. In dialogo tra estetica ed etica*, Milano, Mimesis, 2003, p. 31.

veicola. E qui subentra un secondo motivo desunto dal pensiero cristiano e tale da irrorare le pratiche registiche: si tratta del concetto di incarnazione, raccolto in una delle sentenze più note e dibattute del Vangelo di Giovanni, la quale comprende in sé tanto l'abiezione della materia che la sua esaltazione (oltre a determinare, nell'opinione di Esposito cui già ci siamo riferiti, la perdurante vitalità del cristianesimo alla fine della religione cristiana). Nell'avvio giovanneo, infatti, il Verbo si fa carne⁶⁴⁷,

⁶⁴⁷ A questo proposito, ma su una sponda di pensiero decisamente meno laica di quella proposta tanto dalla scena che dalla nostra analisi, cfr. almeno M. Henry, *Incarnazione. Una filosofia della carne*, Torino, Sei, 2001. Il pensiero del filosofo francese, dettato da un'esplicita ispirazione cristiana, tende a situarsi in quel dettato giovanneo cui stiamo accennando, negando però, decisamente, alcuna compromissione materica nella carne di cui si ricopre il Verbo. Non esiste, d'altro canto, un'univoca connotazione cristiana della carne: in Tertulliano, precisa del resto Henry, la riflessione espressa nel *De carne Cristi* connette esplicitamente la carne che accomuna Cristo e gli altri uomini al fango con cui, secondo la Bibbia (*Genesi 2,7*), essi sono stati modellati da Dio (cfr. Tertulliano, *Apologia del cristianesimo. La carne di Cristo*, Milano, Rizzoli, 1996, in particolare IX, 2), in ciò delineando, in forma evidentemente mitica, le condizioni di possibilità di una connessione fra la nostra carne, l'essere della terra e quello degli altri corpi ("Che cosa è la carne se non terra, trasformata in sue raffigurazioni?", *ivi*, p. 393). Ma Henry respinge decisamente un simile nesso tra la carne e il fango, proponendo di scansarlo a favore della sua lettura relativa alla visione annunciata dal versetto 14 del *Prologo* del Vangelo di Giovanni: "E il verbo si è fatto carne [Kai ñ lógoj oàrx ægéneto]". Non dal fango, ma dal Verbo – interpreta Henry – proviene la carne che accomuna gli uomini a Cristo: perciò essa risulta a suo avviso impossibile da confrontare non solo con i "corpi inerti della natura materiale" (M. Henry, *Incarnazione ...*, cit., p. 5), ma anche con gli esseri viventi diversi dall'uomo. Ai fini del raffronto con la linea "pancarnale" di Merleau-Ponty (di gran lunga più prossima alle acquisizioni della scena su cui ci stiamo interrogando), particolarmente significative risultano le conseguenze che Henry vede discendere dal nesso fra carne e Verbo: la carne che da questo proviene non sarebbe infatti, nella sua visione, né divisibile né lacerabile se non da "tante impressioni vissute, di cui nessuna è stata ancora trovata rovistando il suolo terrestre" (*ivi*, p. 20). Una simile carne, cioè, "è sempre la

e di quella carne che, a sua volta, deriverebbe dal fango di cui era stata originariamente plasmata. Esiste insomma un sostanziale cortocircuito tra sacralità e abiezione, che trova la sua realizzazione, la sua dimensione e il suo asilo nella forma stessa della carne. Come non scorgere, qui, il movente stesso di quell'insistere con la materia fangosa della prima Societas, ma anche e più in generale di quel confronto continuo del contemporaneo con la sostanza abietta, sorta di torsione concettuale che unisce in uno stesso ricettacolo l'abbattimento della carne e la sua apoteosi (in corpo glorioso, forse). È questa natura chiasmatica della carne, questo intrecciarsi di piani, questo atletismo della carne che accoglie l'altissimo e il miserabile, a fare dell'altro "carne della mia carne" e a fondare il presupposto etico. Esclusa oggi la religione, escluso il sacro dalla scena, rimane allora la pietà profonda per la carne, per ciò che ci accomuna alle bestie, perché alla fine lo spettatore possa

carne di qualcuno, la mia per esempio, sicché essa porta in sé un 'io' (ivi, p. 19). Se dunque, nell'annuncio giovanneo, il Verbo viene a costituirsi come "Verbo di Vita", quest'ultima non può certo identificarsi, nell'opinione di Henry, con "l'universale impersonale e cieco del pensiero moderno, che si tratti del voler-vivere di Schopenhauer o della pulsione freudiana" (ivi, p. 22). Piuttosto, qualora la fenomenologia sia sottoposta a un "rovesciamento" dei presupposti che la radicano in quel modo "greco" del pensare con cui la parola di Giovanni resta inconciliabile e che l'hanno sinora configurata quale "fenomenologia del mondo e dell'Essere", essa potrebbe divenire la scienza della rivelazione della Vita nella sua assolutezza, di cui la carne e il Verbo non sono se non modi di manifestazione. È questo il progetto cui la ricerca di Henry si dice rivolta. È evidente, per il discorso che qui ci interessa, che una simile declinazione rimane del tutto estranea alla scena, la quale si situa appunto nello spessore di quel "pensiero moderno" avversato da Henry, quello che insiste piuttosto sul fronte impersonale della carne e che in essa colloca la possibilità di farsi puro comunicabile in quanto elemento di comunione, nello specifico della scena, tra gli attori, tra questi e gli spettatori, e più in generale con la presenza animale quando essa è prevista e con l'universo cosale stesso.

stupirsi dello stupore di cui parlava Bacon: “Quando entro in una macelleria, mi meraviglio sempre di non esserci io appeso lì, al posto dell’animale”⁶⁴⁸.

Ma il concetto di incarnazione rinvia anche, a un livello diverso, a una tecnica registica particolare, quella che Romeo Castellucci dichiara quando si oppone alla pratica dell’improvvisazione e sostiene l’importanza del progetto preliminare, dell’idea dello spettacolo, di cui le prove sarebbero soltanto un momento di incarnazione che, se troppo insistito, originerebbe uno scollamento dall’idea. Nell’opinione di Castellucci, il momento delle prove è quello in cui, semplicemente, si verifica il progetto: “Les répétitions sont seulement une vérification des idées. Les idées sont justes, ou pas. Les répétitions ne sont pas un moyen expressif. Je ne crois pas à la répétition comme moment expressif et créatif”⁶⁴⁹. E alla domanda che gli viene rivolta circa lo statuto, nel suo teatro, dell’improvvisazione, il regista risponde: “l’improvisation n’existe pas. C’est un mot que moi je ne connais pas dans mon vocabulaire. Toutefois, il y a une structure qui doit être absolument précis dans les détails. La macrostructure devient *sfocata*, in English ‘blurred’. Le focus se trouve uniquement sur les détails, comme ça [*en faisant comme il lit un livre de trop près*]. Si tu lis un livre comme ça, tu es capable de voir très bien certains mots, mais dans la périphérie de l’œil, tout devient *sfocato*, défocalisé. La structure générale, qu’est-ce que c’est? Nous sommes perdus dans les détails. Il faut être vraiment précis dans les détails. Et donc l’improvisation n’a aucun sens

⁶⁴⁸ F. Bacon, *La brutalità delle cose. Intervista con David Sylvester*, Roma, Ed. “Fondo Pier Paolo Pasolini”, 1991, p. 38.

⁶⁴⁹ R. Castellucci, intervista condotta da di Th. Crombez et W. Hillaert, Bruxelles, KunstenFESTIVALdesarts, 1 maggio 2003, www.zombrec.be/srs/Interviews%20FR%202-3.html.

pour moi. Le travail avec les acteurs non plus. La répétition devient un moment de résistance entre l'idée et la réalisation. Il faut avoir les répétitions les plus brefs possibles. Parfois la réalisation peut corrompre l'idée. Peut-être c'est un reflet néo-platonicien, je ne sais pas, mais c'est vrai que l'idée est la structure fondamentale de ce théâtre. Qui passe, si tu veux, à travers de la paradoxe de la matière, de l'énergie, du corps... c'est absolument vrai, mais d'abord il y a l'idée"⁶⁵⁰.

Al di là di quella che potrebbe apparire come una carica polemogena interna al discorso del regista, in queste righe è contenuto il terzo e ultimo pensiero sulla carne che, dal cristianesimo, attraversa un processo di desacralizzazione e approda alla scena: si tratta dell'*hoc est enim corpus meum*, della sentenza di sacrificio, di olocausto, con cui lo spettacolo – prodotto attraverso un processo di incarnazione integrale, che non accetta contributi esterni nel timore di veder corrotta la propria aderenza al progetto registico ideale - si offre allo spettatore, lo spettacolo stesso come *corpus* e alla fine come ostia, capace di fondare, come vedremo di seguito, la comunità istantanea del pubblico.

d. Sì alla comunità

Oltre a quello che potremmo definire come il naturale corollario etico derivante dall'assunzione scenica della *carne*, esiste uno sfondo decisivo che situa il corpo (e la sua ostensione teatrale) come elemento politico, a partire dalla nozione di comunità. Scrive Nancy: "L'assunzione ultima del corpo significante è politica. 'Corpo politico' è una tautologia o almeno un'evidenza per tutta la tradizione, quali che siano le sue svariate figure. La fondazione politica riposa su quest'assoluta circolarità significante: la comunità deve avere il corpo come senso, e il

⁶⁵⁰ Ibidem.

corpo deve avere la comunità come senso. Di conseguenza il corpo deve avere la comunità – la sua istituzione – come segno, e la comunità deve avere il corpo [...] come segno”⁶⁵¹.

Cosa significa che la comunità deve avere il corpo come segno? Semplicemente, che il corpo è quanto di più comune disponiamo, (contemporaneamente ciò che è più proprio e ciò che risulta come irrimediabilmente straniero), e che la comunità può fondarsi solo entro questo spazio aperto tra l’individualità e l’alterità. Il corpo è, a un tempo, comune e comunicabile, fondatore di comunità in quanto unità minima della compresenza. E non è un caso che, volendo svelare il dispiegarsi dell’esercizio retorico del teatro e della politica, la *Societas* assuma il corpo di Cesare come “corpo politico” per eccellenza, e parli di lui alla comunità (del Senato, ma idealmente del pubblico), attraverso la bocca muta di una ferita del corpo d’Antonio. Nel corpo dell’attore, esposto alla crocifissione degli sguardi, riposa il primo senso che la comunità del pubblico attribuisce alla scena. Ma è ancora possibile, oggi, parlare di *comunità*? Castellucci, da parte sua, pare riservare alla questione la massima attenzione, poiché scorge in essa il solo elemento originariamente tragico ancora attivabile sulla scena della contemporaneità: “Il nucleo dello sguardo tragico è dentro lo spettatore, perché non cerca alcun oggetto fuori da sé. Solo nella tragedia è possibile questa fusione dei ruoli e trovarsi, inesplicabilmente, dentro lo spettacolo. Esiste ancora oggi questa possibilità comunitaria di fondare lo sguardo? Non è questa la nuova sfida di ogni teatro?”⁶⁵². La sfida che il teatro deve assumere non è tanto quella di fondare uno spazio-tempo di una libera relazione, ma di ripensare i termini stessi di

⁶⁵¹ J.-L. Nancy, *Corpus*, Napoli, Cronopio, (1995), 2004, p. 59.

⁶⁵² R. Castellucci, cit. in C. Castellucci, *Realtà e tragedia della terra*, Idioma Clima Crono I, 2002, Cesena, edizioni Casa del Bello estremo, 2005, p. 1.

organizzazione della comunità. Quella infatti resa possibile dalla scena è di una specie che scansa, almeno potenzialmente, le derive verso un paradigma individualista. Non può infatti sfuggire che il limite stesso insito nel concetto di comunità (che è poi spesso anche il limite del pensiero sulla comunità e di certe pratiche specifiche: comunali, comunitarie, comunicative) riposa nel presupposto irriflesso che la comunità sia una “proprietà” dei soggetti che accomuna: un attributo, una determinazione, un predicato che li qualifica come elementi di uno stesso insieme. O una “sostanza” prodotta dalla loro unione. In ogni caso la comunità è concepita come una qualità che si aggiunge alla natura dei soggetti, rendendoli soggetti *anche* di comunità. In genere, infatti, la comunità viene pensata come un corpo, in cui gli individui si fondono in un’entità più grande: il questo senso, il “corpo” della comunità è dato dalla moltiplicazione e proliferazione dei singoli corpi individuali, e la comunità risulta come una figura identitaria, fusionale, endogamica, latrice di un’essenza comune che rappresenterebbe il suo *proprium*. Al contrario, il comune che fonda la comunità è precisamente ciò che si oppone al proprio: esso è ciò che pertiene a molti, ciò che è pubblico in contrasto con ciò che è privato. (Del resto, e forse varrebbe la pena approfondire questo punto, la comunità degli spettatori è appunto designata come *pubblico*).

La comunità istantanea del pubblico non condivide nulla se non la propria compresenza rispetto a un evento effimero come quello dello spettacolo: è questo svuotamento della proprietà, la possibilità stessa di creare, nel tempo sospeso dello spettacolo o nello spazio separato della scena, un’idea di essere-con liberata da ogni ipotesi essenzialistica. La comunità del pubblico non può rivendicare una proprietà perché, semplicemente, lo spettacolo è da sempre ciò che *manca*, ciò che non si dà se non

come balenio improvviso nello spazio-tempo della relazione teatrale. Quello dello spettacolo è allora lo spazio per l'essere-*tra-noi* o per l'essere-*in-comune*, lo spazio per i *corpi*, quelli della scena ma anche quelli presenti in sala, per i loro tracciati, i loro incontri, i loro incidenti singolari, i loro posti e posizioni, per lo scambio e per tutta l'infinita declinazione delle "condizioni comuni".

La comunità del pubblico sembra essere, nel contemporaneo, un assillo determinante, ma non va obliterata d'altro canto una delle acquisizioni fondamentali della politica scenica modernista: quella che scorgeva nella comunità della compagnia l'elemento primo e fondante per un esercizio etico della compresenza. Ostermeier parla addirittura d'amore per definire questa relazione: "Je ne sais pas exactement, mais cela peut contenir une bonne dose d'érotisme car tout ça est une question de séduction, d'amour. Quand je monte une pièce, j'essaie toujours de donner aux comédiens le sentiment d'être ensemble, d'être là pour les autres, de créer une sorte de 'band feeling', avec la force ou l'énergie d'un groupe de musique. On le retrouve assez bien dans *Disco Pigs* ou dans *Supermarket*, [...]. Pour moi, l'important est de favoriser, de susciter dans l'équipe des moments heureux qui nous procurent le désir de créer et la force de continuer"⁶⁵³. Anche in questo caso non è alcuna "proprietà" che determina la comunità della compagnia: si tratta della condivisione, dell'essere-insieme (cui rimanda il termine stesso *ensemble* con cui, non a caso Brecht, volle designare la sua compagnia). Ma ha ancora senso indicare nella pratica della comunità, nell'essere-con della compagnia e del

⁶⁵³ T. Ostermeier, *Ma passion est de montrer sur scène tout ce qui n'est pas dit*, intervista a cura di M. Rothe e L. Travet, www.humanite.presse.fr/journal/2001-07-21/2001-07-21-247717

pubblico, un'opzione etica e politica? E allo stesso tempo, una simile comunità è ancora capace di *fare senso*? Verrebbe da dire che, nella scena come nel mondo contemporaneo, l'esito cui ha portato l'estremo limite del nichilismo – lo sradicamento assoluto, la tecnica dispiegata, la mondializzazione integrale – ha un doppio volto, due facce che si tratta non solo di distinguere ma anche di far interagire: si potrebbe dire che la comunità non sia altro dal limite che le separa e insieme le congiunge. Da un lato il senso risulta lacerato, slabbrato, desertificato – e questo è l'aspetto distruttivo che ben conosciamo: la fine di ogni generalità del senso, la perdita di padronanza sul significato complessivo dell'esperienza. Ma dall'altro lato proprio questa disattivazione, questa devastazione, del senso generale apre lo spazio della contemporaneità all'emergenza di un senso singolare che coincide appunto con l'assenza di senso e nello stesso tempo la rovescia nel suo opposto. Scrive Esposito: “È proprio quando viene meno ogni senso già dato, disposto in un quadro di riferimento essenziale, che si rende visibile il senso del mondo in quanto tale, rovesciato nel suo fuori, senza rimando a nessun senso, o significato, che lo trascenda. La comunità non è che il confine e il transito tra questa immensa devastazione del senso e la necessità che ogni singolarità, ogni evento, ogni scheggia di esistenza sia in sé sensata. Essa rimanda al carattere, singolare e plurale, di un'esistenza libera da ogni senso presupposto o imposto o posposto. Di un mondo ricondotto a se stesso – capace di essere semplicemente ciò che è: un mondo planetario, senza direzione né punti cardinali. Un-niente-altro-che-mondo. È questo niente in comune che è il mondo ad accomunarci nella condizione di esposizione alla più dura assenza di senso e

contemporaneamente all'apertura di un senso ancora impensato⁶⁵⁴.

Alla luce di queste considerazioni possiamo forse tentare, se non un bilancio, almeno una via di fuga del pensiero sin qui proposto. Al di là delle declinazioni personali in cui si inverte tanto il principio estetico che quello operativo della regia, nel modernismo e nella contemporaneità, un elemento torna con insistenza: la possibilità di fondare una comunità. Che questa comunità sia pensata come duratura e capace di tesaurizzare le esperienze acquisite (così nella grande stagione dei laboratori, delle scuole, degli *ensemble* stabili), o sporadica e intermittente com'è la comunità istantanea fondata dal pubblico, pare che la regia colga in essa il proprio assillo centrale. Che la direzionalità dell'impegno registico sia orientata verso il polo della comunità scenica degli attori, o verso quella episodica degli spettatori, risulta oggi indifferente. Ciò che conta pare piuttosto l'impegno costante nel creare questo plurale d'esistenza che è rappresentato dalla comunità. Il che, a ben guardare, costituisce anche il mandante delle ricerche più importanti della storiografia che s'è interrogata sulla regia, dalle analisi impegnate sulle poetiche a quelle centrate sulle politiche, sulle prassi, e finanche sugli *spazi*⁶⁵⁵ immaginati, trovati o realizzati per contenere le esperienze registiche come pratiche capaci di fondare, magari solo per la sospensione breve di un evento, una comunità, per riattivare la memoria carnale,

⁶⁵⁴ R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, (1998) 2006, pp.161-162.

⁶⁵⁵ Cfr., in particolare, le ricerche di Fabrizio Cruciani sugli spazi del teatro, che sono a suo avviso, specie nel Novecento, configurazioni plurali di un'unica impellenza: quella della relazione (F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, (1992) 1998.

vivente, di quella polis mitica sul cui corpo collettivo il teatro è sorto.

Oggi, pare che lo spettatore sia caricato della massima responsabilità: sta a lui attualizzare la latenza etica contenuta nello spettacolo, sta a lui trattenere, nella sua pratica memorativa, il fantasma dell'evento e il senso di quello stare-insieme sperimentato nell'esperienza scenica. È lui, davvero, il *palcoscenico definitivo*.

Per questo, forse, Castellucci pone uno specchio sul fondo della scena del suo ultimo spettacolo, *Hey girl!*

È lo stesso specchio che appare nel quadro di Velasquez, quello stesso che abbiamo usato per principiare la nostra analisi e per darle il titolo. Lo specchio di Velasquez catturava l'immagine dei regnanti, noi l'avevamo usato per stanare quella del regista. Ma in *Hey girl!* il regista si scansa di lato, e lo specchio, ora, trattiene il riflesso finale: quello dello spettatore, il nostro riflesso.