

LINGUAGGIO-SEGNO

CORPO, MITO, CRUDELTÀ' NEL TEATRO "POST-CONTEMPORANEO"

Di Maria Dolores Pesce

Esistono, come noto, molti modi per definire un fenomeno, uno di questi è mettere a confronto questo fenomeno con il suo contrario. Cercherò quindi di definire il teatro post moderno a partire dalla definizione di quello che è, o almeno è stato considerato in un approccio estetico e strutturalista, il teatro moderno nel secolo a cavallo tra 800 e 900.

Il teatro moderno è un teatro che racconta, un teatro dialogico che attraverso il testo, la sua messa in scena, sviluppa un tema e lo presenta al pubblico.

È un teatro in cui il tempo significa sviluppo, evoluzione, un inizio ed una fine, all'interno dei quali si dispiega e si spiega la vicenda. In un certo senso è un ragionamento che si evolve.

Anche laddove, come approfondisce Szondi nella sua "Teoria del dramma moderno", il senso della vicenda drammatica tende a trasferirsi dalla evoluzione intrinseca del dialogo a punti di riferimento, di prospettiva, a questo estrinseci, preserva quella struttura formale.

Il teatro borghese, che è altra possibile definizione del teatro moderno, è teatro, con significato ovviamente teoretico/storico non politico, progressista (ha una progressione), nel quale il linguaggio, la parola ha senso nel contesto del discorso e del dialogo, e a questi dà, insieme ricevendone, ordine, e in questo ha un mondo di riferimenti condivisi che lo definiscono storicamente ma soprattutto dal punto di vista estetico e drammaturgico.

Il teatro di cui mi voglio occupare è dunque un teatro "diverso" più che un teatro "successivo" nel senso che non è un teatro che sostituisce e sopprime il primo ma che con questo convive. L'alterità è una alterità di modo non di tempo.

In questa che è la nostra ottica, in Italia un primo assalto ben organizzato alla struttura del teatro moderno viene dalle avanguardie cosiddette storiche dei primi anni 60, proprio a partire dalla svalutazione della parola come strumento di efficace comunicazione simbolica (nel senso della capacità di "portare - trasferire a... altri" un significato "strutturato").

Mi voglio riferire in primis al cosiddetto "Gruppo 63" ed in particolare al lavoro di Edoardo Sanguineti che, da lì partendo, mette in discussione la struttura drammaturgica, eminentemente narrativa, del teatro moderno, e usa la parola, ormai incapace di fondare il dialogo, come suono. La parola come "suono" sulla scena diviene così supporto alla scoperta, veicolo di indagine (interiore, dell'inconscio) più che di comunicazione.

Il "travestimento" sanguinettiano è la parola che recita per sé stessa, potendo offrire sé stessa (forse addirittura in sacrificio) in quanto è esplicitamente e volutamente sottratta al contesto creativo in cui è nata, così da enfatizzarne la perdita di capacità simbolica, traslativa e quindi comunicativa, pur tra molte virgolette.

Molte più parole potrebbero, ora, essere spese intorno al legame che vi è tra la crisi della civiltà positivista e illuminista, la sua strutturazione filosofica ed ideologica e la sua progressiva perdita di presa su soggetti sociali in continua evoluzione. Basti riferirsi ai già citati studi di Peter Szondi che, attraverso l'analisi critica ed estetica del dramma e della tragedia borghese, coglie le fratture e i punti di crisi che, nel Teatro moderno e quindi nella Società moderna, emergono.

Voglio qui, invece, limitarmi ad evidenziare il cambiamento di linguaggio, quale elemento caratterizzante di quella parte più vivace del teatro di fine secolo e di inizio millennio, quel teatro che è stato definito in molti modi (post-moderno, neo-avanguardia, post-avanguardia) ma che ho voluto chiamare post-contemporaneo per sottolinearne il carattere di evoluzione estetica più che temporale.

Il linguaggio, nel senso di una struttura complessa di apprendimento, organizzazione e comunicazione, perde in esso inevitabilmente, già dalle, e grazie alle, intuizioni sanguinettiane, la sua valenza simbolica, la sua capacità di trasferire messaggi complessi e articolati, utile a comunicazioni ideologiche, mentre, nel suono, ne è esaltata la funzione di segno.

Se, nell'utilizzo simbolico della parola, al segno è unito un significato cui il segno rimanda e che il segno rende trasferibile, nella esaltazione della funzione segnica del suono viene enfatizzato il vuoto (vuoto del significato e vuoto della scena) e quindi l'attesa di una autentica significazione, quasi un precipitato chimico, che la sua esposizione sollecita e quasi pretende, significazione che sembra poter provenire solo dall'interiorità di chi ascolta.

Al contrario nel teatro moderno la dimensione linguistica è esaltata, l'autore in un certo senso è prevalente e la messa in scena è una occasione per "dire" il testo, accentuandone, ottimizzandone, una capacità comunicativa che, però, è ritenuta già presente nel testo anche quando questo viene semplicemente letto.

Peraltro il mezzo non è indifferente rispetto al messaggio e, hegelianamente, la forma è influenzata, forzata, modificata dai contenuti, e già dagli anni trenta Antonin Artaud, colui che possiamo definire il padre nobile di tutte le avanguardie (storiche, neo o post che siano), percepiva l'insufficienza di quelle forme teatrali rispetto alla evoluzione delle esigenze di significazione che insorgevano nella cultura e nella sensibilità sociale del dopo Freud.

Evidenziava, dunque, di quel teatro soprattutto la barriera che poneva rispetto ad un autentica indagine di sé. Ne metteva in evidenza la falsità e in ciò provava, lui, reale sofferenza.

Questo, Artaud, scrive nel **Il Teatro e il suo doppio**: "un'idea del teatro si è perduta. Nella misura in cui il teatro si limita a farci penetrare nell'intimità di qualche fantoccio, e a trasformare lo spettatore in un voyeur"^[1], e ancora, "i misfatti del teatro psicologico derivato da Racine ci hanno disabituati all'azione immediata e violenta che dovrebbe essere propria del teatro"^[2], e infine, "la lunga abitudine agli spettacoli di evasione ci ha fatto dimenticare l'idea di un teatro serio che, sconvolgendo tutti i nostri preconcetti, ci trasmetta l'ardente magnetismo delle immagini e agisca su di noi come una terapeutica spirituale la cui azione lasci per sempre la sua impronta"^[3].

La falsità è, dunque, anche frutto della progressiva inadeguatezza della parola rispetto alla esigenza di apprendere e comunicare, o suscitare, l'autentico; è ciò che Sanguinetti chiamò la banalizzazione della parola usurata dal continuo uso e abuso che una società pervicacemente, anche se solo apparentemente, dominata da esigenze razionali (le famose sorti progressive) ne aveva fatto.

Sanguinetti stesso ha avuto modo di dirmi nel corso di un'intervista che mi concesse un paio di anni fa che "la reazione che si è avuta, nell'età delle avanguardie, delle nuove avanguardie, è stata una reazione molto rivolta alla scena concreta, a un teatro immagine, si diceva volentieri, cioè un teatro in cui l'elemento di ciò che si vede (e si sente come suono, ndr) è almeno ugualmente importante, spesso molto più importante, di ciò che si ascolta come comunicazione logica, e questo reagiva appunto ad un eccesso invece di teatro di conversazione, iperletterario"^[4].

La parola è usata come segno, non porta un significato pensato, scoperto, strutturato altrove o in precedenza. E diventa segno tra altri segni, insieme alla musica, alla scenografia, alle luci e soprattutto (ecco di nuovo Artaud) al corpo dell'attore.

Il segno è offerto, vuoto o almeno all'apparenza tale, al pubblico che dovrebbe precipitarvi la scoperta del proprio sé.

Quindi, se è offerta, è in sacrificio, e tutta la rappresentazione stessa può diventare un luogo di sacrificio, nel senso di partecipazione collettiva a un rito che ha come fine la scoperta di sé stessi (autori, drammaturghi, attori, pubblico ciascuno con un diverso grado che può, in teoria, non dipendere dal ruolo ma appunto dalla capacità di sacrificio).

In questo senso il teatro è **crudeltà**, ma non vi necessita per fortuna il sangue, se non a volte quello al pomodoro, è **crudeltà** nel senso di "crudele-crudo" e quindi non manipolato, autentico.

Lo chiarisce lo stesso Artaud in una lettera ad un amico nel 1932: "io non coltivo sistematicamente l'orrore. La parola crudeltà deve essere intesa in senso lato e non nell'accezione fisica e rapace che abitualmente le si attribuisce. E rivendico, scegliendola, il diritto di farla finita con il consueto significato del linguaggio, di spezzare una buona volta l'armatura, di far saltare la gogna, di tornare finalmente alle origini etimologiche della lingua che, attraverso concetti astratti, evocano sempre un elemento concreto.....crudeltà significa rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta"^[5].

Il testo dunque non sparisce nel teatro di fine secolo ma e' profondamente manipolato (ancora Sanguineti e i suoi travestimenti) per spogliarlo della sua prevaricante, e anche in parte inefficace, invadenza e così dare spazio agli altri segni e insieme farne un vuoto che per attrazione (un sorta di horror vacui) fa precipitare il senso di sé del pubblico.

Importanti dunque al pari del testo, diversamente che in quello che abbiamo definito teatro moderno, emergono gli altri elementi della rappresentazione, che anzi, per contrasto con antiche abitudini, paiono assumere prevalente evidenza.

Innanzitutto l'attore, che accentua la sua presenza come corpo/segno che ha su di sé il peso, spesso insieme alle ferite, di condurre il sacrificio. E' enfatizzata, inoltre, la mescolanza tra recitazione e danza, ed è spesso usata la *performance* per piegare e spiegare il corpo in senso creativo, con un occhio (e' proprio il caso di dirlo) alle arti figurative.

In questo teatro perderanno peso tecniche recitative naturalistiche alla Stanislavsky, oppure straniati alla Bertold Brecht, ma sarà preferito l'insegnamento artaudiano o quello kantoriano, nelle diverse interpretazioni, che privilegiano la partecipazione totale dell'attore che, come detto, fa di sé stesso un segno, un'opera d'arte che deve essere "significata" non in quanto tale ma nella sua esposizione sulla scena, anche se questo è, qualche volta, assai faticoso e crudele.

Ecco allora che ancora Artaud scrive: "l'attore e' simile a un vero e proprio atleta fisico, ma con questo sorprendente correttivo : all'organismo atletico corrisponde in lui un organismo affettivo parallelo all'altro, quasi il suo doppio benché non operante sullo stesso piano. L'attore e' un atleta del cuore....laddove l'atleta si appoggia per correre, l'attore si appoggia per urlare una spasmodica imprecazione, ma la sua corsa è proiettata verso l'interno"[6].

Attore, dunque, atleta e anche funambolo per la capacità di articolare e suscitare significati. A questo proposito credo mi sarà perdonata una più lunga ma, secondo me, bella e poetica citazione da, appunto, **Il Funambolo** di Jean Genet che recita: "Se fa dei sogni, quando è solo, e fa dei sogni su di sé, probabilmente si vede in una luce di gloria, e cento, mille volte deve essersi accanito a cogliere la propria immagine futura : lui, sul filo, in una sera di trionfo. Si sforza dunque di raffigurarsi esattamente come vorrebbe essere. Ed è per diventare esattamente come vorrebbe essere, com'è nei suoi sogni che si adopera. Certo, fra l'immagine sognata e quel che sarà realmente sul filo c'è una bella differenza. Eppure è questo che cerca : assomigliare un giorno all'immagine di sé che oggi s'inventa. Per far sì che, una volta apparso sul filo d'acciaio nel ricordo del pubblico non resti che un'immagine identica a quella che oggi s'inventa. *Curioso progetto : sognarsi, rendere percettibile un sogno che ridiventerà sogno, in altre teste !*"[7].

Sempre con un occhio alle arti figurative, c'è poi la scenografia che riacquista un peso autonomo, e riattiva e rianima un concetto del teatro come arte da vedere, non solo da ascoltare, e anche, in alcune situazioni, come arte da toccare, se non da odorare e gustare.

Cito dalla lettera allo spettatore che il Teatro del Lemming pubblicò, quale foglio di sala, in occasione della rappresentazione di **Amore e Psiche** nel 1999: "Da alcuni anni il nostro gruppo ha intrapreso un'inedita ricerca teatrale che si caratterizza per il coinvolgimento drammaturgico e sensoriale degli spettatori. il coinvolgimento sensoriale è lo strumento principale della nostra ricerca. I sensi/il senso del corpo. Corpo non più inteso come protesi di un'intelligenza che dovrebbe guidarlo, ma nella sua pienezza animistica, in quella nudità sorprendente che conduce alla nudità di sé e, forse, alla verità dell'incontro con altre anime e corpi"[8].

Lo colgono bene Stefania Chinzari e Paolo Ruffini in **Nuova Scena Italiana**, proprio a proposito del Teatro del Lemming, quando scrivono: "Un'esplorazione affascinante, anche se non da tutti condivisa, che rilancia ed esalta quella componente di compresenza fisica, di originaria con-fusione tra officianti e fedeli che rende unico tra le arti il teatro, purché obbedisca sempre alla spinta della ricerca e della sperimentazione e non cada nella trappola della formula, della ricerca sperimentata con successo e ormai logora"[9].

Si determina anche un diffuso, ma non generalizzato, fastidio nei confronti del teatro come edificio deputato alle rappresentazioni, che, anche per contrasto con il teatro moderno/borghese che pure già ne percepiva i limiti esplicitati dalla crisi delle unità drammatiche mutate dal teatro classico

rinascimentale, è vissuto come luogo costrittivo, inadatto alla liberazione delle potenzialità creative dei nuovi segni e soggetti.

Pertanto anche laddove e quando non si esca del tutto dalla struttura (architettonica) teatro, si tende e si tenta di modificarla profondamente fino a stravolgerla.

Quasi naturalmente un teatro di questo tipo è dunque destinato, anche per il tramite di un certo penchant psicanalitico, ad incontrare e rappresentare il mito, soprattutto nella forma della mitologia greca che la nostra cultura ha fondato.

Lo scrive ancora Jean Genet in un'altro dei saggi della raccolta **Il Funambolo**: “Allo stesso modo o in modo simile, i drammaturghi sono rimasti avviliti di fronte alle possibilità della televisione e del cinema. Se gli scrittori di teatro accettano di prendere atto – sempre che si debba prenderne atto – che il teatro non può rivaleggiare con mezzi tanto smisurati – quelli appunto della tv e del cinema -, scopriranno le facoltà specifiche del teatro, facoltà che, forse, hanno a che vedere solo con il mito.”^[10]

Mito che però in questo contesto dobbiamo considerare come un modo di essere dei significati e quindi non collocabile solo dal punto di vista storico/temporale, ma soprattutto da quello estetico. Spesso pertanto la trasfigurazione mitica è usata per soggetti diversi, di tempi storici diversi.

Se fino a questo punto ho cercato soprattutto di evidenziare le differenze con il teatro *moderno*, al fine di tentare una definizione del teatro *postcontemporaneo*, sono comunque già cominciati ad emergere gli elementi di una ricerca, da parte di quest'ultimo, di legami, parentele estetiche quasi, con modalità espressive precedenti, ma anche collaterali, rispetto al teatro *moderno/borghese*, dunque di quella che possiamo definire come la ricerca di una **tradizione**.

Ovviamente la tradizione è anch'essa un dato non solamente storico, ma comunque è sempre un dato temporale relativo. Cos'è oggi la tradizione nel teatro? Potremmo intendere come tradizione lo stesso teatro moderno rispetto al teatro post contemporaneo. Però ciò che ho proposto in premessa individuava una diversità più di modo di essere che di successione cronologica tra i due teatri che, in effetti, convivono molto tranquillamente, anche nelle nostre serate.

Credo dunque che il teatro post/moderno (o postmoderno o post/borghese) vada a riprendere radici culturali precedenti alla nascita del teatro borghese, proponendone una interpretazione ed una evoluzione da questo diversa, così che la contestualità recente dei due **teatri** può intendersi quale *cuginanza* anziché quale *discendenza*.

Allora, riepilogando, il teatro post/moderno usa i suoi elementi creativi come segni offerti in sacrificio al pubblico che li deve rendere significanti, attraverso la scoperta di sé (dei teatranti ed del pubblico) nella rappresentazione che non è dialogo ma tendenzialmente rito.

Il teatro è dunque il luogo di un rito e in questo, come detto, le nuove drammaturgie recuperano elementi del teatro greco, ma, insieme a questi, elementi di rappresentazioni etniche e magiche che nella cultura popolare sono continuate anche, seppur con più fatica, alle nostre latitudini.

Tali elementi, inoltre, sono stati spesso, fino al 700, accolti anche nel teatro colto a partire dalla commedia dell'arte e dalle sue feconde relazioni di convivenza con il teatro classico francese che, contemporaneamente, andava rivisitando la tragedia ellenica.

Lo stesso teatro medioevale era un rito religioso con elementi anche di magia, senza dimenticare quale teatralità crudele, e purtroppo anche molto concreta, manifestavano gli autodafé.

Pertanto il riferirsi a questo vasto insieme di modalità, spesso poco integrabili reciprocamente, fa sì che, al di là di quegli essenziali elementi formali e strutturali che ho cercato di evidenziare e della comune volontà di *saltare* il teatro moderno per attingere a ciò che sta prima o accanto ad esso, il teatro che stiamo trattando, ai cui nomi già citati possiamo aggiungerne altri come alternativo o povero, proprio per la sua natura non sia omogeneo al punto da potersi considerare un movimento, o addirittura una scuola.

Ciascuno di questi gruppi, che spesso si ritrovano a confrontarsi solo in occasione di festival anch'essi alternativi (ricordiamo quello di Sant'arcangelo oppure quello di Rovigo del Lemming), prende ed accentua solo qualcuno degli elementi caratterizzanti, altri certo ve ne sono, che abbiamo citato, mentre se differenze di tendenza complessiva possono essere trovate, vanno cercate nel

raffronto tra i gruppi degli anni 80 e quelli degli anni 90, ove questi ultimi hanno in un certo senso portato a compimento un discorso nei primi più abbozzato.

Non maestri, dunque, gli uni degli altri, o compagni di scuola, ma tutti tributari del rifiuto della sentita non autenticità (nei confronti degli attori, del pubblico, dei soggetti sociali) del teatro moderno e quindi tutti, oso, in parte figli e nipoti di Antonin Artaud.

Così alcuni preferiranno enfatizzare la performance sul corpo degli attori (ricordiamo gli atleti del cuore di Artaud). Tra questi qualcuno privilegerà la ricerca di corpi sofferenti quasi ad esplicitare fisicamente la verità della crudeltà, fino a suscitare lo scandalo della supposta esibizione dell'handicap fisico e mentale. Basti ricordare le esperienze di Pippo Delbono e della sua eterogenea compagnia. Leggo in una intervista che Pippo Delbono ha rilasciato per il libro sul suo teatro curato da Alessandra Rossi Ghiglione: "In tutti questi anni mi sono proiettato verso l'incontro con persone che nel teatro portassero vita. Persone con corpi diversi : grassi, magrissimi, goffi, rigidi, pesanti ma estremamente poetici. E poi ho scoperto che alcune di queste persone avevano dentro di sé naturalmente i segni di un linguaggio primordiale. Nei loro gesti, nei loro movimenti, ci sono dei principi drammatici : per esempio introducono delle sospensioni nei momenti di massima tensione, dei cambi improvvisi di ritmo che producono una grande concentrazione nel loro corpo d'attore e una grande attenzione nello spettatore.....Gianluca, il ragazzo down, in **Guerra** compare ad un certo punto vestito da clown e, seduto a terra con le gambe incrociate, compie dei movimenti di commento all'Ecclesiaste. Quando dico *c'è un tempo per amare* lui, che veniva da un movimento di apertura delle braccia, con un cambio di ritmo inaspettato, le richiude su di sé abbracciandosi il corpo."

Altri cercheranno il recupero di elementi etnici (Barba insegna) e popolari come il dialetto, altri ancora recupereranno l'insegnamento del teatro politico del Living Theatre uscendo nelle strade per manifestare una opposizione, che da politica si fa quasi metafisica, all'attuale stato dei tempi e delle cose.

Tutto questo però in un contesto estetico ed espressivo comune, dominato dalle luci e dalla musica, dal corpo degli attori e dal continuo slittare delle sintassi, nell'intento di ripristinare il cerchio magico del teatro ove la divinità inesausta si mostra e chiede il sacrificio per donarci la conoscenza di noi stessi. Queste le cose che, secondo me, possono dare il segno del teatro post/contemporaneo.

Tra tutti i gruppi che navigano, con più o meno notorietà, in questo mare, voglio citarne solo tre ad esempio, necessariamente limitato.

Per prima la Societas Raffaello Sanzio, ora Societas, nei cui lavori l'annullamento del senso delle cose è vissuto come annullamento delle cose, ma anche come annullamento dell'umano, identificato quindi con ciò che ha senso (possiede il verbum, il logos). Va a cercare perciò significati nel mondo pre-tragico e dunque nel pre-umano individuato nell'animalità. Qui è all'estremo l'utilizzo dell'attore come corpo proprio per il crudele annientamento dell'umano. Teatro crudelissimo dunque che però, non certo a sorpresa, apre ai bambini con fecondi laboratori, ai bambini perché anch'essi *pre* (adulti, logici). Vi è certo un intento di annientamento di significati e valori esistenti, indotti perché ereditati-trovati, dal quale però si apre la possibilità, la strada, a nuove significazioni. Il vuoto chiama i valori che abbiamo nascosti, sommersi dal **moderno** ma forse non ancora definitivamente perduti, dentro di noi.

Dice il gruppo a proposito dello spettacolo del 1987 **Alla bellezza tanto antica**, in una sorta di omaggio al capro dei culti di Dioniso, il *tragos*: "Nel teatro che anticipa la tragedia è l'animale la guida suprema del dramma. L'animale precede l'attore nel portare la lingua; ne costituisce la meta, quale custode dell'indicibilità del fare scenico. E' un animale mistagogo. Si sveglia dalla tana e va ad occupare l'incubo del palco. Ora sappiamo che la tana dalla quale si è sgomitato è il sepolcro del linguaggio. All'animale è affidato il compito di spezzare la visione storica."

Le Albe, da parte loro, allargano la ricerca di un teatro di carne e sangue alle parole, utilizzando in maniera massiccia il dialetto della bassa ravennate per sradicare il pubblico dalle comode convenzioni. La provocazione è conoscenza insegna Jarry, del cui Ubu mettono in scena una versione elaborata con i liceali a ricordarci che il mito Ubu proprio tra di loro, i liceali, nacque.

Scrivono i fondatori in **L'apocalisse del molto comune** a questo proposito: “Abbiamo cominciato a pensare ad un Ubu in Romagna all'inizio del '96...immaginavamo Père Ubu e Mère Ubu, ridisegnati come Pedar ubu e Medar ubu, parlare come le maschere dialettali che Marco aveva creato in passato per Ermanna e Luigi Dadina. Ne emergevano, terragni, ammirevoli, i profili : li sentivamo parenti....e l'aderenza del dialetto di Campiano alla lingua immonda di Jarry sembrò rivelatrice”^[13]

Da ultimo il Teatro del Lemming, anch'esso nato a fine anni 80 ma, di diritto, campione del decennio successivo, impone attraverso una rivisitazione del mito (ancora il mito) una rivisitazione del rapporto tra attori e pubblico per rendere in questo modo palese la natura concreta, di segno materiale a nostra disposizione, del loro teatro, fino a portare attori e spettatori a toccarsi, annusarsi, mangiare assieme (ancora un sacrificio comune?), scambiarsi le parti.

Ne fanno esperienza diretta Franco Vazzoler e Marco Berisso che, nel loro libro dedicato al Teatro del Lemming, così la esprimono: “Il profumo di borotalco, e il sapore di una mela, il soffio di un alito che sa di grappa, il contatto intimo e prolungato con i corpi degli attori. E poi essere bendato per più della metà dello spettacolo; e agire in queste condizioni, insieme agli attori.....sono sensazioni raramente provate a teatro, dove, dei cinque sensi, di solito si mettono in funzione soltanto la vista e l'udito, e col tatto ci si limita a distinguere la sensazione che dà il velluto della poltrona o la scomodità delle panche; l'olfatto è colpito soltanto dall'odore di polvere o da qualche pezzo di plastica surriscaldata dai proiettori; e il gusto è quello della caramella che si tiene in bocca per contrastare la noia, o quello che rimane del caffè bevuto nell'intervallo per restare svegli.”^[14]

Elementi, questi citati, che negli ultimi anni alcuni altri gruppi, come Motus, accentuano in direzione di un teatro figurativo, che è rappresentazione di sé, che non disdegna il testo ma lo riduce quasi ad immagine sonora (**conta il come si pronuncia non il cosa**). C'è più teatro danza, più performance e poi....vedremo cosa ci sarà...

In una società che è e vive di simulacri che non riferiscono niente e non si riferiscono a niente, questi fan di Braudillard, estremizzano il simulacro (il segno) fino a costringerci a dargli, vedervi, riferirvi significati che, se ancora li abbiamo o li avessimo, sono/sarebbero dentro di noi. Non più prosa, dunque, ma, a teatro, la poesia.

Merita un'ultima citazione ancora Antonin Artaud laddove dice: “Profondamente convinto che il pubblico pensa anzitutto con i sensi, e che è assurdo, come fa il consueto teatro psicologico rivolgersi anzitutto al suo razio cinio, il teatro della crudeltà vuole ricorrere allo spettacolo di massa; cercare nell'agitazione di masse numerose, ma convulse e scaraventate l'una contro l'altra, un po' di quella poesia che esiste nelle feste e nelle folle, i giorni, oggi troppo rari, in cui il popolo si riversa nelle strade.”^[15]

Ecco che ciò che sta al di là o al di qua (luogo o tempo decidete voi) del (teatro) moderno si alimenta di tradizione, o almeno di elementi della tradizione (la magia, l'adesione al concreto della vita come carne e del pensiero come elemento del corpo, il rito che fa conoscere, il gioco che diverte perché purifica, la loro crudeltà che è accettata perché è autentica), elementi che sono talmente antichi da sembrare inesistenti (mai esistiti) se non sono per fortuna risvegliati da qualcuno/qualcosa. Il cerchio è ripristinato nel luogo della rappresentazione e nel tempo che ritorna a sé stesso.

NOTE

- 1) A.ARTAUD, Il Teatro e il suo doppio, Einaudi, Torino, 1968, pag. 200
- 2) IDEM, pag. 200
- 3) IDEM, pag. 201
- 4) M.D.PESCE, Intervista ad Edoardo Sanguineti, Parol On Line, 2000
- 5) A.ARTAUD, cit., pag. 216
- 6) IDEM, pag. 242
- 7) J.GENET, Il Funambolo, Adelphi, Milano, 1997, pagg. 115/116
- 8) M.BERISSO e F.VAZZOLER, Teatro del Lemming, Editrice Zona, Rapallo, 2001 pag. 143
- 9) S.CHINZARI e P.RUFFINI, Nuova Scena Italiana, Castelveccchi, Roma, 2000, pag. 142
- 10) J.GENET, cit., pag. 17
- 11) BARBONI IL TEATRO DI PIPPO DELBONO, a cura di A.Rossi Ghiglione, Ubulibri, Milano, 1999, pag. 30
- 12) S.CHINZARI e P.RUFFINI, cit., pag. 90
- 13) TEATRO DELLE ALBE, Jarry 2000, a cura di M.Martinelli e E.Montanari, Ubulibri, Milano, 2000, pag. 9
- 14) M.Berisso e F. Vazzoler, cit., pag. 67
- 15) A.ARTAUD, cit., pag. 201

BIBLIOGRAFIA

- 1) Antonin Artaud, Il Teatro e il suo Doppio, Einaudi, Torino, 1998
- 2) Antonin Artaud, In Forma di Parole, Il Pomerio, Bologna, 1996
- 3) Carlo Pasi, Artaud attore, Bollati Boringhieri, Torino, 2000
- 4) Lorenzo Chiesa, Antonin Artaud, Verso un corpo senza organi, Ombre Corte, Verona, 2001
- 5) Carlo Pasi, Sade Artaud, Bukzini, Roma, 1979
- 6) Peter Szondi, Teoria del dramma moderno, Einaudi, Torino, 2000
- 7) Peter Szondi, Saggio sul tragico, Einaudi, Torino, 1999
- 8) Walter Benjamin, Il dramma barocco tedesco, Einaudi, Torino, 1999
- 9) Walter Benjamin, Angelus Novus, Einaudi, Torino 1995
- 10) Maria Dolores Pesce, Intervista a Edoardo Sanguineti, Parol On Line, 2000
- 11) Maria Dolores Pesce, Intervista a Luigi Squarzina, Parol quaderni d'arte e di epistemologia, n. 16/2002, Meltemi
- 12) Jean Genet, Il Funambolo, Adelphi, Milano, 1997
- 13) Marco Berisso e Franco Vazzoler, Teatro del Lemming, Editrice Zona, Rapallo, 2001
- 14) Stefania Chinzari e Paolo Ruffini, Nuova Scena Italiana, Castelveccchi, Roma, 2000
- 15) Barboni. Il Teatro di Pippo Delbono, a cura di Alessandra Rossi Ghiglione, Ubulibri, Milano, 2000
- 16) Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, Epopea della polvere, il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999, Ubulibri, Milano, 2001
- 17) Societas Raffaello Sanzio, Giulio Cesare, libro di sala
- 18) Teatro delle Albe, Jarry 2000, a cura di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari, Ubulibri, Milano, 2000
- 19) Jean Baudrillard, Della Seduzione, Cappelli, Bologna, 1980
- 20) Arnaldo Picchi, Tracce per messinscene pirandelliane, Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese, 1991