

Il teatro postdrammatico e i suoi ampi dintorni

Alfio Petrini

1. La casa editrice Cue Press ha compiuto un'opera meritoria pubblicando il saggio di Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, trad. di Sonia Antinori, postfaz. di Gerardo Guccini, Cue Press, Imola 2017. In una breve antologia di osservazioni e dialoghi figurano alla fine del libro i contributi di Giorgio Degasperi (*Un teatro postepico*), Marco De Marinis (*Il teatro postdrammatico. Un superamento della rappresentazione e della messa in scena*), Lorenzo Mango (*Crisi di segni e drammaturgia della visione*), Antonio Attisani (*Un panorama, in realtà, neoaristotelico e neodrammatico*), Cristina Valenti (*Crisi della personalizzazione drammatica e crisi dell'individuo come agente del conflitto sociale*), Marco Martinelli (*Il futuro del teatro saranno i piccoli gruppi*). La prima edizione del libro risale al 1999, la sua progettazione a dieci anni prima.

2. Sul libro pesa una notevole quantità d'idee che risultano a tratti affastellate. L'autore getta nel crogiuolo della lettura una serie innumerevole di nomi, con riferimento a periodi storici, gruppi, istituzioni culturali, artisti e movimenti culturali che si sono succeduti nel gigantesco arco temporale che va dal predrammatico a Grotowski, attraverso il drammatico, l'epico, le avanguardie storiche, il postdrammatico e la performance.

3. Lehmann non è l'inventore della «cosa» (M. De Marinis), ma della definizione che dà il titolo al libro. Si presume che la raccolta di recensioni, articoli di giornale e riflessioni occasionali sia avvenuta nel corso degli anni sulla base di una selezione ragionata. Il libro non ha un tono profetico, anche perché non vuole fare alcuna profezia, semmai manifestare l'auspicio di un chiaro successo da parte di un genere ritenuto più attrezzato di altri. Forse, con il passare degli anni, ha perso qualcosa in tensione attiva e presente. E mi pare che abbia ragione Attisani quando sostiene che l'opera offra in sostanza un «panorama evocato più che accuratamente analizzato, neoaristotelico e neodrammatico, perché le avanguardie hanno ripreso l'idea fondamentale di Aristotele circa il teatro inteso come estrazione e presentazione delle azioni essenziali, anche a scapito delle tradizionali nozioni di conflitto e di personaggio».

4. Superando le resistenze classificatorie che mi sembrano destinate a conclusioni inconcludenti, ritengo di poter dire che il postdrammatico non sia un genere di

teatro, ma una metodica di lavoro che un ipotetico regista, con un gruppo stabile di collaboratori, utilizza in funzione di una scrittura scenica incardinata nella relazione fondamentale, interattiva e ineludibile, che vive tra palcoscenico e platea del teatro senza dramma, dove conta soltanto una cosa: la performance come esperienza individuale e collettiva del gruppo di lavoro.

5. In teatro soltanto l'esperienza ci può cambiare. Quindi è del comportamento che l'attore/performer deve avere la massima cura. Il comportamento che precede la tecnica (J. Grotowski). Sulla base di tali presupposti molti attori, soprattutto della generazione di mezzo, entusiasti del loro lavoro, hanno imparato a gestire l'atto performativo non facendo ricorso alle tecniche di recitazione, ma alle metodiche che riguardano la produzione delle forme organiche e che li pongono nella legittima condizione di coautori dell'evento. La strategia che implica il ri-fare ogni sera le azioni fisiche elaborate nel corso delle prove non ha lo scopo di rappresentare il personaggio, ma di rappresentare il suo comportamento, funzionale alla figurazione poetica compiuta dall'attore/performer. L'atto di disvelamento personalizzato si avvale degli strumenti dell'immaginazione e della memoria nella prospettiva fondamentale della conoscenza dell'individuo e della conoscenza dell'individuo nel mondo. In tal senso la ricchezza culturale che Grotowski ha lasciato in eredità a Pontedera Teatro nelle persone di Thomas Richards e di Mario Biagini rappresenta un valore assoluto a cui il mondo teatrale ha guardato e guarda nella prospettiva della creazione di forme vive, credibili e seducenti. Riconducibili a un evento che è un processo, non un prodotto, negano la rappresentazione del testo parlato e del personaggio. È evidente come l'apporto personale dell'attore/performer stia a fondamento dello sbocciare delle forme e della composizione scenica dell'oggetto artistico, a cominciare dalla elaborazione del testo fisico. «L'arte – sostiene Attisani – non è il riflesso della realtà, è lo svelamento e al tempo stesso la liberazione dell'energia immaginativa nascosta nella realtà». L'efficacia, quindi, non risiede nel velo della superficie (il gesto), ma nella gravidanza bene organizzata delle azioni fisiche foriere del prodigio che ogni volta si ripete e ci sorprende, e ci sorprende se ogni volta che si ripete si accende nel corpo dell'attore/performer un processo di trasformazione del pensiero che si fa sangue e del sangue che si fa pensiero.

6. In occasione di una intervista, un giornalista fa a G. G. Marquez le seguenti domande.

Giornalista – Quanto tempo ha impiegato a scrivere *Cent'anni di solitudine*?

Marquez – Venti anni.

Il giornalista – Cosa ha fatto durante questo tempo?

Marquez – Ho letto libri, giornali, riviste. E ho fatto viaggi. Molti viaggi.

Il giornalista – E poi, cosa ha fatto?

Marquez – Ho cercato di dimenticare tutto.

Nella vita è importante ricordare. Nel campo dell'arte bisogna saper ricordare e poi dimenticare. Dimenticare non per rimuovere o buttar via per impazienza, peso eccessivo o sciatteria, ma per ritrovare i fatti macerati nel tempo, diversi, ricchi di contenuto, che hanno profumo di poesia. Dimenticare è un'arte che ha bisogno di pazienza: la pazienza di aspettare che i fatti, dopo un tempo imprecisato, ritornino.

7. Non esiste il teatro, si sa, ma tanti modi di fare teatro per tante tipologie di pubblico. Ed è bene che sia così. La cosa importante è che tra palcoscenico e platea – con dramma o senza dramma, con testo o senza testo – accada qualcosa che non produca noia, quindi uno sgradevole effetto respingente. Vado a teatro per divertirmi e per provare emozioni, non per apprendere concetti o principi educativi. «Ho pianto tanto stasera: uh, quanto mi sono divertita», venne a dirmi in camerino una bella signora che aveva appena finito di vedere *Lungo viaggio verso la notte* di O'Neill.

8. Cristina Valenti trova che il pensiero di Hans-Thies Lehmann stabilisca in maniera molto suggestiva «il nesso (...) fra mondo contemporaneo e linguaggio postdrammatico»: aggiunge che «la dialettica e il confronto non sono più gli assi portanti del dibattito sociale e politico, da cui scaturisce «l'inconsistenza della forma drammatica» suffragata da una serie infinita di conflitti, grandi e piccoli, di cui è pieno il mondo. Dieci anni sono molti e molte cose sono accadute dall'anno della prima pubblicazione. Previsioni, ipotesi e scommesse devono essere verificate, sia in riferimento alla forma-dramma che alla forma-messa in scena, e al superamento della rappresentazione. Tuttavia, a parte la tipicità dell'intreccio dei segni verbali e non verbali, la linearità o la tabularità della narrazione, nonché lo spostamento in direzione della “visività”, è opportuno verificare quale tipo di rapporto si è stabilito tra la drammaturgia della visione e la narrazione, per esempio. A dispetto delle mie predilezioni (di certo non peccaminose), orientate verso forme grottesche, barbariche e paradossali di teatro totale o nella ipotesi di qualunque altra predilezione registico-performativa di genere, si auspica che il teatro postdrammatico possa vivere, trasformarsi e prosperare a lungo, forse ancora per molti secoli: chi lo può dire?

9. La contesa è il luogo dove sfrigola pericolosamente la materia linguistica e dove si afferma la irriducibilità dei valori opposti e contrari.

Rella – Cos'è la sapienza?

Euripide – La sapienza non è sapienza.

Rella – La mia domanda e la tua risposta hanno una duplice ragione, una storica e una metafisica.

Euripide – Come tutti i tragici contesto il potere di risolvere i conflitti in un'unica ragione politica o etica.

Rella – La scena cava è vuota.

Euripide – La morte di Penteo e l'esilio degli altri protagonisti ci dicono che la storia è finita: che le storie sono finite: che il mito non è più in grado di dare una risposta al mistero dei conflitti che lacerano l'uomo; che rendono oscillante e imprevedibile e dunque tragico il suo destino.

Rella – Non ci sono due vie. Questa non-luce va combattuta e vinta. Dobbiamo illuminare l'opaco della sua non-verità con la luce della verità.

Euripide – Ma se l'uomo di luce combatte e vince l'uomo dell'ombra, allora egli non è l'uomo, è soltanto una parte di esso. Perché l'uomo è colui che sta tra la luce e la tenebra, tra la vita e la morte. L'uomo è una soglia, e il suo luogo, il suo *ethos*, è *atapos* anche rispetto alla verità e al dominio della luce.

Rella – Assurdo, dunque.

Euripide – Desituato e insituabile, direi piuttosto. E l'orrore non sta nell'essere senza domicilio, ma piuttosto nell'essere costretto in un domicilio.

Rella – Sono fantasmi quelli che tu sollevi.

Euripide – Sono visioni che l'uomo scorge nella sua vita interiore.

Rella – Come possiamo fare senza la verità?

Euripide – Come possiamo fare senza non-verità?

Rella – Il vero e il falso come possono esistere?

Euripide – Coesistono in una verità che è contesa. E che ha un nome.

Rella – Quale?.

Euripide – *Tò kalon*, il bello.

Rella – Stai cercando la via di fuga nell'estetica.

Euripide – Questo è il nome della soglia. E nella soglia si trovano valori opposti e contrari, che coesistono.

Rella – Dostoevskij ha detto che la bellezza è una cosa terribile e paurosa. Perché è indefinibile e definirla non si può: Dio non ci ha dato che enigmi.

Euripide – Qui le due vie si uniscono. Qui tutte le contraddizioni coesistono.

Rella – Come possiamo pensare che l'estetica abbia voce per una bellezza che fa paura?

Euripide – Tu vorresti un mondo pacificato?

Rella – «*Omnia secundum litem fieri*»: così ha detto Petrarca.

Euripide – Sono d'accordo. Le cose devono diventare. Devono venire a essere nella contesa in cui può rivelarsi la loro differenza.

Simone Weil – L'amore non fa e non subisce violenza. Ma se l'amore non fa e non subisce violenza., significa che è concordia di esseri discordi, che mantengono la loro discordanza in virtù del fatto che nell'amore come tale non c'è dominio.

10. La consapevolezza teorica e pratica relativa alla contesa, alla dualità della natura e della cultura umana e ai processi organici hanno determinato in molti performer un salto di qualità progettuale e realizzativo. L'uomo è apparso subito

per quello che è realmente: plurale e indivisibile. Se una sola parte è ignorata, è ignorato l'uomo nella sua interezza.

11. E alla consapevolezza teorica si accompagna il supporto del lavoro critico che di tanto in tanto Lehmann inserisce in modo magistrale e che risulta decisivo ai fini della comprensione dei processi e dei significati degli eventi. Sulla sua traccia propongo, a titolo esemplificativo, e a esplicitazione del mio discorso, *Bianco, Rosso, Extra dry*: trilogia che fa parte del progetto *Fra cervello e movimento* del performer-danzatore Emio Greco. La parola «fra» sta per confine, soglia, transito. Suggerisce di rimbalzo l'accoppiata corpo-mente. Rimanda al movimento del pensiero e al movimento del desiderio: due pilastri dell'arte performativa. Greco e Scholten svolgono i loro racconti puntando sulla centralità del tronco, quindi danzano con tutto il corpo (non solo con gli arti). E ci sono dei momenti molto affascinanti in cui l'anima canta. Come accade nella scatola (bianca) di *Bianco*, dove il corpo fosforescente e barbarico si libera dei legami della mente e fa saltare le regole del tempo e dello spazio. Come accade nella scatola (rossa) di *Rosso*, dove esplode il conflitto con l'altro da sé e si fa visibile l'invisibile antagonista dello scontro. Come accade in *Extra dry*, dove i corpi di Emio Greco e di Barbara Meneses Gutiérrez, nell'opporre resistenza allo strapotere della ragione, rivelano un potenziale animalesco interiore che funziona in modo originale nel processo della creazione artistica.

12. Ho letto il libro di Lehmann più volte. Una marea di capitoli e di racconti. Volevo, per presunzione forse, possederlo come fosse mio. Ma che importanza ha – mi sono detto –, se il libro non l'ho scritto io? L'ho letto, l'ho studiato, lo conosco: è mio. Così ho deciso di chiosarlo – come sto facendo –, seguendo le tracce ampie dell'opera generata dal comportamento dell'attore-performer (prima il comportamento – ripeto –, poi la tecnica, secondo il pensiero di Grotowski). Nello stendere le chiose ho immaginato di dare forma a un testo teatrale (certamente anomalo) che parlasse di teatro, soprattutto di performance (ma il teatro postdrammatico non prevede «saggi scenici con utilizzo di materiali teorici di vario tipo»?). La chiave di lettura del mio discorso è il movimento della creazione artistica in area intermediale e sinestetica: dal fare al dire, dal materiale all'immateriale, dal negativo al positivo. Tra un ragionamento e l'altro – che ho montato con tecnica cinematografica – ho cercato di stabilire connessioni interne o esterne, con modalità implicite o esplicite alla comunicazione.

13. Il teatro non ha bisogno di attori, registi e drammaturghi. Ha bisogno di uomini. Uomini capaci di costruire ponti, creare transiti, costruire passaggi. Ed è proprio alla formazione di uomini liberi che dovrebbero guardare i governi, gli enti locali, le scuole di teatro e le università: uomini liberi da ogni resistenza e da

ogni pregiudizio. Uomini che non si affidano alle virtù miracolose dell'inconscio o alle soluzioni epidermiche della ragione, ma all'operosità di una specie umana assai rara: quella dei sognatori, dei visionari, dei pazzi luminosi che si sono lasciati il mondo alle spalle per l'incapacità a starli dietro. Non sono persone al singolare, ma al plurale. Non sono alchimisti di forme teatrali o di stilemi coreografici, ma chimici della pluralità del linguaggio. Non sono attori o danzatori, registi o drammaturghi, ma uomini che sanno di dover credere per vedere e non vedere per credere. Uomini che non hanno bisogno del paraurti del tempo per vedere. Che sono in grado d'immaginare e di accettare tutto ciò che è nuovo e sconosciuto. Che non impazziscono senza quel paraurti, ma che impazzirebbero se non lo facessero a pezzi prima d'intraprendere il viaggio di ritorno (*nostos*) con il bagaglio di alcune consapevolezza effimere: il primo passo è quello che conta; il naufrago e la marea sono un'unica cosa; la rotta è un continuo divenire che va continuamente verificato. Si tratta di uomini in possesso di un'integrità che li tiene lontani dalle mode e che li salva allo stesso tempo dall'entrare in odore di santità. L'integrità di uomini che sono in grado di sognare e di progettare l'impossibile, attribuendogli concretezza nei labirinti di senso. L'integrità di uomini che sono diventati individui e di individui che pongono l'integrità e l'unicità a fondamento della loro condizione e a completamento delle loro straordinarie facoltà.

Altro che stage di perfezionamento! Ci vorrebbero corsi permanenti di libertà, d'integrità, di conoscenza delle inciviltà latenti. Questo dovrebbe essere il progetto per l'università del futuro. Un progetto di formazione fondato sulla pratica dell'alleggerimento. Per preparare i futuri sognatori, gli uomini visionari, i pensatori indipendenti bisogna fare opera di alleggerimento. Occorre aiutarli a eliminare vecchie strutture, stratificazioni d'ignoranza, concetti arrugginiti, idee obsolete, preconcetti, falsi sentimenti, paure immaginarie, ossequi destinati alla superficie. Occorre aiutarli a evitare paludi ideologiche, grammatiche della metafisica imperante, domini irragionevoli della ragione, dipendenze da antiche e nuove divinità tecnologiche usate non come strumento, ma come fine della comunicazione. Abbiamo bisogno di uomini liberati dai legami dell'egoità, interessati a scoprire l'illusione di agire, d'investigare, senza pretendere di trasformare il conflitto in una vittoria sull'altro.

14. La danza e il teatrodanza pongono gli stessi problemi del teatro. Lloyd Newson sostiene che nella maggior parte degli spettacoli non c'è vita. C'è la danza e c'è la forma, ma quando il rigore della forma non è accompagnato da una determinata carica energetica, il processo di astrazione genera l'effetto boomerang del respingimento, come ho già segnalato nel dialogo immaginario tra Ottone e i Padri della Chiesa e nel racconto *Anatrelle*. Non si può tuttavia affermare in assoluto che il processi di astrazione non siano in grado di generare uno spettacolo piacevole.

Basti pensare al teatro orientale che nella codificazione trova il proprio punto di forza. Resta un dato di fatto: in Occidente l'astrazione paga un forte debito alla ragione e agli stilemi coreografici legati a contenuti intimistici, quindi alla ripetizione di forme tendenzialmente estetizzanti e alla centralità degli arti (movimenti con le braccia e le gambe: tronco bloccato: maschera facciale fissa che viene esibita per l'intera durata dello spettacolo). Vedo molti involucri e poche sostanze sensibili; molti danzatori e pochi uomini in scena; molte aure poetiche e pochi comportamenti poetici; spine dorsali dure come bastoni e respirazione a bocca aperta che ostacola l'accensione delle pareti interne del corpo. Non c'è caos, non c'è miscela linguistica, non c'è necessità espressiva. Non vedo autonomia creativa, ma dipendenza di un soggetto (danzatore-performer) da un altro soggetto (coreografo-regista). Non vedo forme credibili, ma cliché prodotti dalle convenzioni imperanti.

15. «E davvero incredibile – per dirla con Attisani (*Logiche della performance*, Accademia UP 2012) – che ci si possa interessare alla storia del comportamento teatrale nelle diverse civiltà ignorando figure come Francesco d'Assisi (1181-1226), il leggendario fondatore del teatro tibetano Thangtong Gyalpo (1361-1485?) e tanti altri folli luminosi [da «santi luminosi» a folli luminosi il cambio è mio] appartenenti a diverse tradizioni. Oggi possiamo affermare che la cultura e il teatro dell'Occidente non sarebbero ciò che sono se Francesco d'Assisi fosse stato considerato davvero parte della nostra storia, come è accaduto per esempio in Tibet con il *nyonpa* e fondatore del teatro Thangtong Gyalpo. Erano rivoluzionari e poeti, lottavano per cambiare se stessi e il mondo. Chiara Frugoni non si stanca di sottolineare il ruolo centrale del comportamento performativo di Francesco e spiega come gli aspetti più rilevanti delle forme teatrali da lui create fossero incompatibili con i valori e i modelli comportamentali della Chiesa e del nascente potere giudiziario moderno. Se è vero che applicarsi a tracciare una storia ipotetica è un'impresa vana, il fatto di orientare l'attenzione verso l'originaria idea francescana di teatro, o meglio – come si vedrà – di azione poetica, o meglio ancora, di performing art, aiuta a comprendere come Francesco incarnasse una concezione della teatralità non fondata sulla illustrazione di concetti o di testi, ossia sull'articolazione discorsiva, e nemmeno riducibile alla successiva predicazione tramite exempla».

La teatralità francescana era estranea al sistema della rappresentazione intesa come produzione di forme. Si manifestava come «un'attività filosofica e cognitiva, una ontologia e una gnoseologia fisiche, come gioco e insegnamento» dove ciò che contava non erano «le forme intese come prodotto e modello (immagine), ma un'azione strutturata, un processo destinato a trasformare il corpo-mente di attori e spettatori» (Attisani, *ivi*). Francesco ci invita oggi a considerare la teatralità come assunzione di un comportamento poetico che si manifesta attraverso la organizzazione di strutture fisiche, ovvero la combinazione sapiente di azioni fisiche nella

prospettiva di processi organici: protagonista l'uomo concepito nella sua interezza (materiale e immateriale). Si tratta di processi organici che determinano, come sappiamo, la dilatazione del corpo-mente del performer che, di rimbalzo, genera la dilatazione del corpo-mente del referente che partecipa al rituale della performance (l'osservatore). Il fascino, la credibilità, la condivisione dell'atto performativo come relazione fanno la differenza.

16. Nel capitolo dedicato a «dramma e teatro» Lehmann sostiene che il «teatro moderno ha messo in discussione il modello obsoleto del dramma». Dopo essersi chiesto cosa arriverà al suo posto, risponde con le parole di Peter Szondi, ipotizzando che alla «crisi del dramma» sarebbe seguita «una epicizzazione che avrebbe fatto del teatro epico una sorta di chiave universale degli sviluppi più recenti». A partire dal 1880 – quando comincia a farsi strada la nuova tendenza drammaturgica sulla quale Szondi riflette nei termini di una dialettica forma/contenuto» –, irrompe nel dibattito culturale la sua vigorosa «teoria del dramma moderno» che entra in forte contrapposizione con «la teoria del dramma puro». Tenendo in buona considerazione il pensiero di Goethe e di Schiller anche se dotato di scarso fondamento, Szondi elabora una tesi fantasiosa: «Poiché lo sviluppo del teatro moderno porta oltre lo stesso dramma, non si può evitare di affrontarlo attraverso un concetto opposto: quello di epico». Così, il concetto antitetico si arricchisce del peso derivante dal pensiero autorevole di Brecht e determina il «blocco totale della percezione e un generale quanto frettoloso consenso su tutto quello che si considera teatro moderno».

17. Basta mettere a confronto lo stralcio dell'interrogatorio del 30 ottobre 1947, reso alla Commissione della Camera sulle attività antiamericane, con il testo teatrale *Vita di Galileo* per comprendere il rapporto di affinità esistente tra il drammaturgo tedesco e il personaggio dello scienziato italiano, e come la carica energetica s'insinui nel processo e ne determini il significato.

Stripling – Signor Brecht, lei è membro del partito comunista o è mai stato membro del partito comunista?

Brecht – Io non sono mai stato e non sono membro del partito comunista in Germania.

Stripling – Lei risponde dunque che non è mai stato membro del partito comunista in Germania?

Brecht – No, non lo sono stato.

Stripling ricorda a Brecht, con puntuali citazioni e riferimenti, il contenuto del dramma didattico *Linea di condotta*. E lo accusa dicendo che in tutto il dramma si accenna alle teorie e agli insegnamenti di Lenin, all'abici del comunismo e all'at-

tività del partito comunista. Brecht si difende con abilità. Stripling cita un articolo su un'intervista fatta a Brecht da Sergej Tretjakov, a Mosca, nel 1937, in cui si tesse l'elogio dell'impegno politico di Brecht in senso marxista. Brecht replica affermando di non ricordare con esattezza l'intervista. Pensa che sia un riassunto più o meno giornalistico di colloqui o discussioni su molti argomenti. Non soddisfatto, Stripling cita la canzone scritta per il dramma *La madre*, dal titolo *Lode dell'imparare*, in cui si esortano gli operai a essere «pronti a prendere il potere». Brecht insiste nel fare osservare che la traduzione è linguisticamente errata, poiché nell'originale li si esorta a «prendere il comando». A questo punto Stripling ripropone la domanda fatta all'inizio dell'interrogatorio.

Stripling – Signor Brecht, non ha mai presentato domanda d'iscrizione al partito comunista?

Brecht – Non capisco la domanda.

Stripling – Non ha mai presentato domanda d'iscrizione al partito comunista?

Brecht – No, no, no, mai.

Presidente – Hans Eisler non le ha mai chiesto di entrare nel partito comunista?

Brecht – No, non me lo ha mai chiesto.

Presidente – Ricorda se qualcuno le ha mai chiesto di entrare a fare parte del partito comunista?

Brecht – Forse qualcuno me lo ha suggerito, ma io ho capito che non era affar mio.

Presidente – Chi erano le persone che le hanno chiesto di entrare nel partito comunista?

Brecht – Oh, i lettori.

Presidente – Chi?

Brecht – Lettori delle mie poesie o membri del pubblico.

Presidente – Certe persone le hanno chiesto di entrare nel partito comunista?

Brecht – In Germania? Lei intende in Germania?

Presidente – No, mi riferisco agli Stati Uniti.

Brecht – No, no, no.

Il giorno dopo lo scrittore lascia gli Stati Uniti per l'Europa. Secondo Maria Fancelli, germanista, esiste una resistenza alla forma epica nell'opera *Vita di Galileo*. Tale resistenza trova motivazioni nel complicato rapporto di affinità tra l'autore e il suo personaggio, tra i tempi dell'autore e i tempi della vicenda galileiana. In altre parole, lo straniamento si scontra con i nodi di una sotterranea e complessa rete di analogie nei tempi storici, nelle funzioni e nei comportamenti che producono l'effetto di spuntare le armi dello straniamento medesimo. L'autocondanna finale determina una cesura, attraverso la quale si rivela l'ambivalenza di Galileo, si mostra la scissione, s'impone la necessità di distinguere l'eroe dal criminale. Le

numerose annotazioni susseguitesi nel tempo sul tema dello straniamento da parte di Brecht penso che debbano essere interpretate come implicita ammissione di una carenza, di una mancanza, di un vuoto, di una scissione. Sono propenso a ritenere che viltà e coraggio coesistessero – in Brecht – nel luogo della contesa. E che raccontare quella viltà sia stato un atto coraggioso di disvelamento e di apertura alla dialettica, con l'effetto di spuntare le armi dello straniamento. Il che non mi sembra cosa di poco conto, se si considera che i drammaturghi contemporanei, abitualmente in odore di santità, pensano di essere depositari della sapienza umana. Un uomo è un uomo, per dirla con Brecht, con le sue grandezze e le sue miserie. Tiene insieme verità e menzogna, opportunità e necessità, trasgressione e obbedienza, all'ordine costituito.

Brecht come Galileo, dunque? Il punto di contatto c'è, ma questo non deve fare passare in secondo piano il riflesso dell'esperienza della scrittura sulla credibilità dell'opera. La questione relativa alla natura autobiografica dell'opera alimenta la cronaca letteraria, ma non ha alcuna rilevanza artistica e culturale. Lo scrittore cosa racconta? Se ha coraggio, racconta quello che è e quello che non è, le cose che conosce e quelle che non conosce, ma che tuttavia gli appartengono. In tal senso si può dire che le opere sono sempre autobiografiche e che l'atto di disvelamento di chi scrive ha un risvolto di cattiveria nel riconoscimento dei propri errori. Brecht è stato un grande scrittore anche perché era un uomo cattivo? Il rapporto tra teatro e scienza consiste nella divulgazione di temi scientifici? Nel racconto della vita degli scienziati? Nella presenza in scena di oggetti o di strumenti scientifici? Nella contrapposizione tra umanesimo e pensiero scientifico? In questo capitolo m'interessa riportare il pensiero di Piero Ottone (editorialista del «Corriere della sera») che mi consente di entrare nel vivo della questione che ho sollevato: quella della energia vitale come variabile (arricchimento o perdita) del significato della performance. Se nel testo si ha la perdita di una variabile energetica, l'effetto drammatico diminuisce ancora di più o addirittura si annulla.

Ottone – Due teorie: un conflitto.

Lehmann – La visione tolemaica contro quella copernicana.

Ottone – La verità è scientifica.

Lehmann – Con un potenziale rivoluzionario che mette paura.

Ottone – Irriducibilità è la parola che conta.

Lehmann – No, riducibilità è la parola che dice la verità.

Ottone – Se ci scoppia tra le mani, fa saltare il mondo.

Lehmann – Il conflitto è anomalo. Un conflitto che zoppica. È sbilanciato a favore dello scienziato. Va dunque risanato e ricomposto nei termini di una disputa che deve essere giocata alla pari, mentre per i Padri della Chiesa, nella disputa, l'autore dello spettacolo mette in preventivo una energia più debole rispetto al

valore opposto e contrario incarnato da Galileo. Questo determina una perdita che pone i vescovi in uno stato d'inferiorità. Una perdita di energia – dicevo – e di tono, che segnala una debolezza e anticipa la sconfitta.

Ottone – Il conflitto che zoppica dà ragione a me! Di fronte alla «inconsistenza della forma drammatica» si comprende e si giustifica – come sostiene Cristina Valenti – il teatro postdrammatico. Il drammaturgo non deve prendere posizione e non deve rivelare dove si nasconde la verità.

Lehmann – Può anche saperlo, ma non deve scriverlo. Si tratta di una regola di fondamentale importanza.

Ottone – Se, per di più, la regia taglia il monologo di Padre Fulgenzio e ridicolizza il clero (come ho visto fare in una notte d'estate, a Roma) è facile prevedere la vampata di un durissimo scontro ideologico.

Lehmann – Il conflitto svanisce.

Ottone – No. Il conflitto non svanisce.

Lehmann – Si depotenzia, si dilegua, svanisce.

Ottone – Se si depotenzia il conflitto, si depotenzia anche l'abiura. E cade l'attenzione dell'osservatore.

Lehmann – Se va in fumo la necessità di trovare una ragionevole parola di pace tra il punto di vista che nasce dalla fede e quello che nasce dalla ragione, ci dobbiamo aspettare uno scontro anticlericale violentissimo.

Ottone – Per quanto riguarda l'osservatore, se lo spettacolo gli procurerà emozioni e divertimento si sentirà utile.

Lehmann – Che vuol dire «si sentirà utile?».

Ottone – Vuol dire che elaborerà un punto di vista originale (inteso come drammaturgia dello spettatore) sui contenuti della performance, tenendo presente che può bastare un ricordo, un sapore, un odore o una immagine per scoprire impulsi organici e che può bastare la individuazione di un bisogno per scoprire e dare concretezza alla struttura fisica.

18. Lehmann sostiene che Roland Barthes non riusciva a vedere l'intero solco tracciato dal nuovo teatro – che andava da Artaud e Grotowski fino al Living Theatre e a Wilson – e che rimase così impressionato dal teatro epico da non volere più scrivere su quell'argomento, pur apprezzando il valore delle riflessioni di semiotica di Barthes «sull'immagine, sul senso ottuso, sulla voce», che hanno ancora oggi una pregevole validità. Dopo l'illuminazione di Brecht che ha determinato il blocco barthesiano sono nate ovviamente molte altre modalità del fare teatro, che però sfuggono all'indagine del vocabolario dell'epico: il teatro dell'assurdo, la drammaturgia visiva, il teatro dei luoghi, il teatro sociale, il teatro totale, il teatro-danza, eventi, percorsi, parate, performance art, tanto per citare alcune forme: con dramma o senza dramma.

19. Molti performer, soprattutto provenienti dalle nuove arti visive, rifiutano l'arte teatrale. Hanno paura di «fare troppo». Così fanno tabula rasa di tutto ciò che potrebbe scaldare il cuore e la mente, e finiscono per non fare niente. Non sono né attori né performer. Né persone né personaggi. Nel corso della “Vetrina Arte in Transito” (CND, 2001, Roma) mi accorgo che gli artisti del Black Market International si guardano, si vedono e si piacciono molto, ma hanno quel timore dipinto sul viso, che pesa, che rivela la mancata dilatazione del corpo-mente, che di conseguenza non attiva la cesura in funzione del processo di comunicazione. L'assunzione per trascinarsi di un comportamento algido, tendenzialmente neutro, li porta a muoversi come automi.

20. Chi vede, diventa una visione.
Chi si vede, non vive, ma si vede.

21. Attorno al testo – con dramma o senza dramma – si giocano le fortune o le sfortune degli spettatori. Personalmente non sono stato molto fortunato nell'anno 2017. La maggior parte degli spettacoli che ho visto mi hanno deluso. Ne cito un paio. Uno senza il conflitto, che non mi è piaciuto. L'altro con il conflitto, che mi è piaciuto molto.

22. Ho visto *Pali*: testo di Spiro Scimone, regia di Francesco Sframeli. In scena ci sono tre pali. In cima ai pali stanno appollaiati i due protagonisti: La Bruciata e Senzamani. L'impatto visivo è buono. Predisporre alla speranza. Forse raccoglierò qualche brandello di poesia, mi dico. Cade la pioggia e i due personaggi si proteggono con ombrellini colorati. Poi, non piove più. Allora chiudono gli ombrellini e guardano verso il mare, che è un male. Un brutto male è il mare. È un mare di merda, dicono i due personaggi, e ripetono diverse volte la frase. La battuta produce un effetto micidiale. Distrugge la metafora, il sogno, l'attesa. Non ci può essere sviluppo. Non ci può essere futuro. Se il grande male del mare è un mare di merda, se l'uomo e la donna che l'osservano sono scappati in cima ai pali, vuol dire che quella merda è la merda della società che quell'uomo e quella donna hanno rifiutato in modo radicale. Questo è il messaggio. Questo c'è da capire. E quando si è capito questo, dopo pochi minuti, non c'è altro da capire. Il rifiuto vanifica l'arrivo di altri due personaggi: Il Nero e L'Altro. Si arrampicano in cima al terzo palo e scoprono il grande male di merda. Che ci stiamo a fare, si chiedono subito dopo. (È quello che mi chiedo anch'io). Pioverà, è la risposta. Cosa pioverà? Qualcosa pioverà. Qualcosa pioverà? Qualcosa pioverà. Di fronte alla descrizione di un mondo puzzolente, resta soltanto l'attesa della pioggia che verrà. Ho visto *Pali*. Tre pali che dicono tutto.

23. Mi piace ricordare *Risorgimento pop*, performance paradossale – con dramma – di Daniele Timpano e Gaetano Ventriglia (in scena). Un crepitio d’invenzioni linguistiche. Una girandola di colpi di scena. Un caleidoscopio di situazioni paradossali, comiche, surreali, che trovano pieno accoglimento da parte del pubblico. Nessuna ricostruzione storica. Nessun trucco, nessun travestimento, nessuna mediazione del personaggio. Molte improvvisazioni e un copione messo in vita con la voglia di divertirsi in scena e di divertire gli spettatori. Viva l’Italia! Una Italia nata con il primo Rinascimento, risorta con il secondo Risorgimento dopo essere rinata con il Rinascimento continuo, il che lascerebbe intendere che è morta rinascendo o che è rinata morendo per poter poi risorgere. Ma è veramente risorta? Forse muore e rinasce in continuazione. Chi lo sa? Il che non sarebbe una brutta cosa (anzi), se la morte implicasse una vera rinascita, uno sviluppo che coincidesse con un reale progresso umano. Insomma, *Risorgimento pop* è uno spettacolo sull’Italia rinata e risorta, che c’è e non c’è, ma che, forse un giorno, ci sarà. L’opera è lontana mille miglia dall’essere una rievocazione storica, un anniversario o un omaggio alla memoria. Semmai è una amnesia storica. Non relaziona un futuro luminoso a un passato glorioso. È un evento irriverente, smemorato, non didattico, non ideologico, non edificante, e perciò utile. Conferma una regola: taluni fatti, quando accadono, sono tragedie, a distanza di tempo diventano farse. Attiva un efficace rapporto di collaborazione tra testo e scena: va dritto al cuore e alla mente degli spettatori accendendo una fertile ilarità sulla quale soffia una bella energia creativa. Di certo gli spettatori avranno immaginato ciascuno il loro spettacolo, magari con contenuti diversi, conseguendo uno dei risultati più importanti del teatro, quello di stimolare la «drammaturgia dello spettatore». Ricordo due scene di grande teatro: quando il cadavere di Mazzini “s’incontra” con le ceneri di Garibaldi per una impossibile riappacificazione e quando un sacchetto di savoiardi finisce nelle fauci dei due performer: il primo impegnato a sognare il ritorno al sud dei Borboni, il secondo a opporsi ferocemente alla ipotesi di restaurazione.

24. Ho ricevuto il *Manifesto della Polipoesia*. Un genere di arte poetica che guarda alla poesia sonora «per allacciare rapporti (!, l’esclamativo è mio) con la musicalità, la mimica, il gesto, la danza, l’immagine, la luce, lo spazio, i costumi e gli oggetti». Siamo in piena teoria «interdisciplinare» e l’autore del *Manifesto* mi fa una confidenza, mostrando grande soddisfazione: «Lo sai che un cane si è messo ad abbaiare durante la recita di una poesia sonora?». Mi sorride e prosegue: «Le parole, le espressioni facciali e i suoni musicali evidentemente gli sono piaciuti». Il poeta, felice del successo animale, racconta di avere ignorato il cane e di avere tirato avanti sino alla fine della poesia sonora. Peccato! Se avesse dialogato con il cane e gli avesse risposto abbaiando le sue parole, avrebbe scoperto cose importanti (ritmo, energia e tono) di quell’abbaiare, e avrebbe fatto poesia.

25. «La poesia è in qualche posto là dietro
è là da moltissimo tempo
il poeta non fa che scoprirla.

Scrivere significa, dunque, per il poeta abbattere un muro dietro il quale si nasconde nell'ombra qualcosa d'immutabile (la poesia). Ecco perché (grazie a questo disvelamento sorprendente e improvviso) la poesia ci si offre innanzi tutto come abbagliamento» (M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi).

«Sotto la poesia dei testi,
c'è la poesia vera e propria,
senza forma e senza testo» (Artaud).

La poesia è il modello di un altrove separato dall'esistenza
offerto nei modi dell'oscurità distanziata;
il teatro lungi dall'imprimere, esprime (U. Artioli e F. Bartoli).

26. C'è una questione sofisticata che riguarda il personaggio. Il personaggio è un lessema. Gli attori della tradizione immobile lo trattano come organismo vivente. Invece di produrre energie vitali attraverso la gestione dei processi vitali, in scena pompano sentimenti. È importante mettere in preventivo quello che fa il personaggio. Da quello che fa, si capisce il messaggio rivolto allo spettatore e si comprende il comportamento che lo distingue dagli altri personaggi. Essendo un lessema, che senso ha dire all'attore di calarsi personaggio?

27. Lehmann – E tu, come hai risolto il problema della creazione del personaggio?

Petrini – Con i piedi. Un giorno ho scoperto che potevo lavorare sul personaggio soltanto dopo aver stabilito se portavo o non portavo le scarpe. Pesanti, leggere, di cuoio morbido, di stoffa? Ho capito che la sorgente del mio corpo stava nella pianta dei piedi, che dai piedi dipendeva il campo delle percezioni fisiche. Per me, ora, sono importanti come la maschera per l'attore della Commedia dell'Arte. Senza maschera il personaggio non c'è. Per me non c'è senza il suo modo di camminare e di mettersi in rapporto con il mondo circostante. (Canta). Il *duende* è un potere e non un agire, è un lottare e non un pensare. Ho sentito dire da un vecchio maestro di chitarra: «Il *duende* non sta nella gola; il *duende* sale interiormente dalla pianta dei piedi. Vale a dire, non è questione di facoltà, bensì di autentico stile vivo, ovvero di sangue, cioè di antichissima cultura, di creazione in atto».

28. Stavo seduto all'ombra di un grande pino: il vento del mare lo aveva piegato verso il tetto della mia casa. D'impeto mi alzai e mi misi a cantare con il sapore di salsedine in bocca. In capacità fantastica pari al Genio Cupo del Mediterraneo che si esibiva nella Trattoria del Pescatore con grande maestria, di cui si favoleggiava in

occasione della festa del paese, soprattutto. L'anatra adulta aveva messo al mondo sette anatre, si sporse dalla grondaia e strizzò l'occhio all'anatra più piccola. Vuole andare nel laghetto, che sta in giardino oltre la strada, ma le anatre non sanno volare. La madre va dal tetto alla strada e dalla strada al tetto, non sapendo come risolvere il problema. Sono sconcertato anch'io. Esito. Indugio. Poi, all'improvviso, grido come un indemoniato, ma subito gioco con la mia voce d'ombra, (canta) con la mia voce di stagno fuso, con la mia voce coperta di muschio, e me la intreccio nella chioma o la bagno con il Sagramantino di Montefalco o la perdo in gineprai oscuri e lontanissimi: «Avanti, fai un salto. Coraggio. Scendi. Sei tu la prima. Una alla volta dovete scendere. Avanti, tocca a te, fai vedere alle altre come si fa, scendi». Niente. È inutile. Le anatre non sanno decidersi a saltare, allora tendo le braccia per accogliere l'anatra nel cavo delle mani, sostenendo la melodia del canto, ora, sempre più profonda. Gutturale. Pettorale. Ventrile, che sembra voler uscire dai piedi, e invece, sale come la febbre, in groppa a un benevolo incoraggiamento umano. L'anatra adulta si decide a saltare nel concavo delle mie mani e le mie mani possono finalmente metterla a terra. Salta la prima: saltano tutte le anatre, una dietro l'altra, in perfetta sincronia. In fila attraversano la strada, mamma anatra in testa, s'immergono nelle acque del laghetto tra gli applausi eccitanti, e si allontanano dai passanti eccitati, tant'è che finisco di cantare nel silenzio generale. Solo, e con sarcasmo, un uomo piccolino, di quegli ometti ballerini che escono all'improvviso dalle bottigliette di acquavite, disse con voce grave: 'Viva Parigi!', come a dire: 'Qui non ci interessano le capacità, né la tecnica, né la maestria. È altro ciò che ci interessa'. (Canta) Allora mi siedo come un folle, gobbo come una prefica medievale, trangugio un gran bicchiere di vino nero, come fuoco, e abbraccio il pino come fosse la mia amante, concedendo il bis senza voce questa volta, senza fiato, senza sfumatura, con la gola riarsa. Sono riuscito a uccidere l'intelaiatura della canzone per cedere il posto a un *duende* furioso e rovente, amico dei venti carichi di sabbia, che induce gli ascoltatori a stracciarsi le vesti, quasi, e le anatre a carpirsi le piume più belle, di certo, restando così tutti ignudi.

29. Non essendo comportamenti restaurati, cioè costruzioni, ma elementi costitutivi di un evento reale, le azioni non potranno mai essere ripetute, cambiate, indossate come una maschera, perché appartengono al teatro della vita del performer. Confermano due cose: 1) il primato dell'*actio*; 2) il principio secondo il quale energia, ritmo e tono funzionano come elementi fondanti del processo di comunicazione. A conclusione di questo ragionamento sulle anatre e sugli uomini, ovvero sugli elementi dinamici e flessibili dei processi di comunicazione, portatori di variabili influenti che determinano la comunicazione non soltanto tra esseri umani, ma anche tra esseri umani e animali, si può ritenere che dinamicità e flessibilità siano responsabili della continuità parola scritta/parola parlata, suono articolato/ suono musicale; inoltre della dilatazione del corpo/mente nella prospettiva della

poesia che «spakka» (M. Palladini) e genera la cesura, attraverso la quale transita il mondo. Ma sono responsabili anche della forza attiva.

30. Solomon Michoels e Veniamin Zuskin: due registi/attori ebrei finiti nel tritacarne delle purghe staliniane. Michoels diceva che si poteva insegnare a un orso a danzare, non a un attore a recitare. E aggiungeva: «I fulmini del cielo m'interessano sempre moltissimo». E chi lo ascoltava lo guardava sorridendo. «Mi sembra – proseguiva indifferente Michoels – che il fulmine sia una fessura attraverso la quale forse posso vederlo. Lui. Dio. Seduto là in fondo, mentre si lascia scoprire per un istante. Ecco perché cerco di non perdere mai l'istante del fulmine per gettare uno sguardo». Fine della lezione.

Per recitare è assolutamente necessaria l'immaginazione: questo voleva dire Michoels con la metafora dei fulmini. I due attori e registi si stimavano molto e si completavano a vicenda. Michoels ammirava i fulmini e Zuskin teneva in grande considerazione il corpo: pensava che l'attore dovesse avere addirittura un progetto artistico, un punto di vista ben chiaro per mettere in vita quel progetto e quella idea. Riteneva inoltre che l'attore/performer collegasse l'espressione poetica dell'idea a una sorta di risonanza interiore, alla insorgenza di «un'eco interiore» dell'artista che aveva afferrato quella idea e voleva che fosse viva e palpitante. Dunque, memoria, vocazione e immaginazione erano gli strumenti fondamentali, anche perché il Teatro Ebraico di Mosca era un teatro di testi e di personaggi, ma questo non costituiva un problema. Il problema era quello di trovare la chiave originale del testo e di stabilire un comportamento radicale, personalizzato, a fronte di quello che facevano in scena i personaggi.

L'attore/performer deve mettersi nelle condizioni di controllare la rotta e i dettagli della rotta: fatti, avvenimenti, naufragi, maree, passaggi e approdi conseguiti attraverso la combinazione di segni verbali e non verbali. L'ambiguità poetica del viaggio dipende anche dai continui ritorni all'inizio per il controllo continuo della fabula. Non c'è architettura linguistica senza progettazione. Non c'è oggetto artistico senza le verifiche intermedie, che tuttavia non lo salvano dalla imperfezione finale. Quanti delitti sono stati commessi sotto le bandiere sventolanti delle virtù ideologiche e della metafisica della luce! Virtù che grandi e piccoli seminatori di speranze hanno lanciato – e lanciano – a piene mani nelle bocche onnivore di vecchie e nuove divinità con la presunzione di salvare ogni volta il mondo. Delitti dell'anima e delitti della parola, compiuti a danno di artisti indisciplinati o eretici.

31. Nietzsche – Corpo io sono in tutto e per tutto, e null'altro.

Artaud – Che hai fatto del mio corpo, Dio?

Il gelo della ragione o l'incandescenza del corpo glorioso? L'affermazione di

Nietzsche e il grido di Artaud stabiliscono la differenza tra carne e corpo. Se nel corso della scrittura scenica l'attore-performer non si adopererà a determinare il transito dal corpo muto al corpo vivo cadrà nelle piane delle tecniche di recitazione, sbracciando sotto il velo della superficie e pompando sentimenti per sopravvivere. (Canta) Se il pensiero del corpo svanirà, prenderà il sopravvento il pensiero razionale che diventerà una muraglia chiusa di fronte al vuoto: peggio ancora, «intorno al vuoto» (F. Rella, *Ai confini del corpo*).

32. (Canta) Non voglio che si confonda il *duende* con il demonio teologico del dubbio contro il quale Lutero, a Norimberga, scagliò con sentimento bacchico una bottiglietta d'inchiostro, né col diavolo cattolico, distruttore e poco intelligente, che si traveste da cagna per entrare nei conventi, né con la scimmia parlante che l'astuto turcimanno di Cervantes porta con sé nella commedia della gelosia e delle selve di Andalusia o della Tunisia.

33. Franco Rella (*Le soglie dell'ombra*) fa questa considerazione: «Platone ha scritto che ogni pensiero nasce dallo stupore di fronte alla infinita mutevolezza del mondo e che da questo stupore possiamo e dobbiamo liberarci per proiettarci verso il bello, che è sempre uguale a se stesso, che mai muta, e dove ha fine ogni ricerca. Seurat nel 1884 dipinge il quadro dello stupore. È *La Baignade à Asnières*. Tutto è immobile, in un'aria diafana e trasparente che ha cancellato ogni ombra, se non quella così contigua alle cose che sembra prossima a rifluire in essa. Un giovane è seduto sul bordo dell'acqua, di profilo, completamente rilassato in una sorta di instupidito stupore. Non c'è nulla che possa fare pensare che tutto questo a un certo punto possa mettersi in moto. Che quelle figure possano alzare lo sguardo da questa acqua immota, per iniziare il viaggio verso «l'immenso mare del bello». Abbiamo visto la stessa immobilità di cristallo in Segantini: lo stesso terribile stupore. Lo ha colto con incredibile precisione Benn, quando ha scritto che questo è lo stupore della perdita della realtà. Detto senza orpelli, scrive Benn, questo è infatti l'atteggiamento di «chi ha perduto la realtà – questa è la nevrosi giunta al suo pieno sviluppo intorno al 1890, profondamente organica, irreparabile, entrata nel patrimonio genetico dei tipi finali». Questa è anche la fine dell'arte mimetica e rappresentativa. Come si possono «imitare» cose che, prese nel vortice di una velocità sconosciuta, sono inafferrabili, e che lasciano soltanto le tracce di una realtà scomparsa: in costante evanescenza e sparizione? Già negli anni trenta del XIX secolo Balzac aveva parlato di questa «perdita della realtà», che viva e mobile si pietrificava sulla tela di Porbus. Frenhofer cercava di riattivare la vita nell'opera distruggendone le figure, l'armonia, e facendo posto sulla tela alla dissonanza. Baudelaire eleva questo principio della dissonanza a principio ontologico dell'arte e della bellezza che è propria all'arte stessa: l'opera esprime l'eterno e il fugace insieme, incorpora lo stridore delle città rumorose, e al contempo si eleva al di

sopra di esse, trasformando questo rumore nella voce di una verità segreta. La linea armonica si spezza e l'arabesco diventa il disegno più ideale e spirituale di tutti: l'unico in grado di esprimere nelle sue volute la complessità del moderno».

Si tratta di un ragionamento sintetico e illuminante, con una forte carica polemica tendente al superamento «dell'arte mimetica e rappresentativa» che nel campo del teatro, e non soltanto, si rivela ancora in modo dilagante. E più avanti Rella aggiunge: «Ma si può parlare di bellezza per un'arte che si fonda sulla disarmonia? Che si fonda sul frammento e sul dettaglio? Compito dell'arte è quello di aprire un accesso alla realtà, e di comprendere le istanze che vi sono contenute in una forma. La bellezza non è mai stata un attributo dell'arte, ma ciò che manifesta la verità del mondo ». Si può parlare di bellezza se è arte in transito; se rompe le regole dello sviluppo del testo drammatico; se si apre alla irregolarità dello sviluppo drammatico rovesciandolo in una stasi di natura grottesca o farsesca; se insinua la divaricazione tra forma e contenuto; se cerca la credibilità delle forme. Si può parlare di ogni bellezza, purché sia vera. Oscena, barbarica, eccessiva. Si può parlare di tutte le bellezze che desideriamo praticare.

34. «La maggior parte degli errori intorno al bello – scrive Baudelaire – nasce dalla falsa concezione del xviii secolo sul tema della morale. La natura in quel periodo era considerata quale base, origine e archetipo di tutto il bello possibile. Invece la natura «non insegna nulla», essa «costringe l'uomo a bere, a mangiare». Lo costringe – continua Rella citando Baudelaire – «a uccidere il suo simile, a mangiarlo, a sequestrarlo, a torturarlo». La natura induce al delitto, la virtù, ogni virtù, come aveva detto Hegel nell'*Estetica*, è invece artificio. Cerchiamo dunque la natura al di là della natura: nell'artificio, e precisamente nell'artificio che caratterizza la vita moderna. Per esempio nell'acconciatura che “è uno dei segni della nobiltà primaria dell'anima umana”. Per esempio nel trucco femminile. «Nel nero artificiale che cerchia l'occhio e nel rosso che segna la parte superiore delle guance [...] c'è il bisogno di superare la natura [...]; il rosso e il nero rappresentano la vita, vita soprannaturale e smisurata; il bordo nero fa lo sguardo più profondo e singolare, dona all'occhio un'apparenza più risoluta di finestra aperta sull'infinito». Ancora una finestra, dunque, ancora una volta aperta sull'altro. Una finestra aperta sull'altro: sul mistero. Questo è l'ultimo grande messaggio del romanticismo prima che esso cambi nome, diventi impressionismo, postimpressionismo, naturalismo. Ma con questo «surnaturalismo» esso porta a compimento qualcosa che era, fin dall'inizio, implicito nel suo pensiero e nelle sue opere: la rottura del patto mimetico garantiva che una rappresentazione corrispondesse a una realtà definita. Qui, in questa svolta epocale, esso si compie. E «questa rottura del patto tra parola e mondo «costituisce una delle poche rivoluzioni autentiche dello spirito nella storia occidentale e definisce la modernità stessa» (Steiner, *Vere presenze*). La rottura

di questo patto millenario mette l'uomo di fronte alla responsabilità della parola. La parola fiore non è in nessun mazzo di fiori ha detto Mallarmé e ha ricordato Steiner. Cosa dice questa parola? Cosa comunica? Qual è la responsabilità di chi la pronuncia e di chi si pone in ascolto?

35. La rottura del patto mimetico ha comportato, dunque, l'abbandono della natura a favore dell'artificio. Ma, nella pratica dell'artificio, qual è la forma per esprimere il mistero, l'ombra, la tenebra, il vuoto? Qual è la forma dell'indicibile? In alternativa al minimalismo afasico e alla mimesi dialogica, prima con il *Manifesto del Teatro Barbarico* e poi con la trilogia di testi (*Thauma, La Cosa e la Casa, Crosspoint*) pubblicati sotto il titolo *L'ombra di Dio*, credo di aver tenuto in buona considerazione le parole di Rella (*Le figure del male*) che si ritiene convinto della necessità di «ricorrere a mezzi iperbolici ed eccessivi». In quella occasione prosegue, affermando che è difficile dire «dove abitano questi mezzi, questa lingua, oggi, in cui ci muoviamo tra l'eccesso pornografico della rappresentazione visiva, l'eccesso del *trash*, d'altra parte, in una sorta di soffice merlettatura del vuoto teorizzata da tutte le estetiche postmoderne, decostruzioniste, ermeneutiche» (Rella, *ivi*). Ma, dopo aver considerato un errore ritenere esaurite o in corso di esaurimento le risorse per prefigurare il male assoluto o ritenerlo alla portata dell'uomo, Rella rilancia l'idea di «fare emergere una rappresentazione non minimalista, non silenziosa, ma un interrogativo urlato in faccia a Dio e al mondo come avevano fatto Dostoevskij o Kafka nella *Colonia penale* o Francis Bacon nella smorfia demoniaca dei suoi Papi».

36. Poi Rella analizza le opere di Willocks (*Rimacchiati di sangue*), di Ballard (*Cocaine Nights*), di Connolly (*Tutto ciò che muore*) e il film di Singer (*I soliti sospetti*), e arriva a sostenere che con la rottura del patto mimetico tra l'Otto e il Novecento la responsabilità dell'artista è enormemente aumentata. È proprio la rottura di questo patto che impone una nuova e terribile responsabilità, in quanto se nulla fonda il linguaggio che usiamo, questo linguaggio poggia interamente su chi lo produce». E prosegue dicendo che «la critica dovrebbe, come ha scritto Benjamin, disgregare la falsa totalità che l'opera è diventata, riportandola alla sua verità di frammento, alla verità che è esibita e protetta dentro il velo di parole che esprimono l'indicibile. Oggi, al contrario, la totalità è ricostruita addirittura oltre l'opera, che diventa un mero elemento di questa totalità. Il critico, il mercante, il museo e l'artista si trovano troppo spesso impegnati e complici in una sorta di parodia dell'opera d'arte totale [...] con dispendio di oggetti, di immagini, di video, di sangue finto o di sangue vero» in funzione di allestimenti che «sembrano tradurre il senso delle singole opere in una nuova dimensione allegorica: l'insignificanza dell'opera che globalmente presentiamo è l'immagine dell'insignificanza del mondo. Ma il mondo continua al contrario a mormorare il suo significato profondo

e terribile. Le cose che lo abitano ci chiedono ancora di trovare una forma in cui questo oscuro e abissale mormorio possa manifestarsi, diventare visibile e udibile».

37. Mentre Benjamin sostiene che bisogna incedere con l'ascia affilata della ragione, senza volgersi né a destra né a sinistra, per rendere coltivabili i territori su cui ancora cresce la follia, e questo senza lasciarsi attrarre dalla selva primordiale. La selva primordiale è l'umido groviglio di Nana, da cui Benjamin ha distolto gli occhi. «Benjamin aveva paura del mito e non è stato in grado di risolvere il problema. Il più grande critico di questo secolo non è diventato il più grande pensatore a causa del suo orrore per il corpo». (Rella, *ivi*).

38. (Canta). No. Il *duende* di cui parlo – misterioso e trasalito – discende da quell'allegriissimo demonio di sale che lo graffiò indignato il giorno in cui prese la cicuta; e dall'altro malinconico diavoleto di Cartesio, piccolo come mandorla verde, il quale, stufo di cerchi e di linee, se ne andò dall'Adriatico al Tirreno a cantare con i marinai ubriachi. Ogni uomo, ogni artista, rievocherà Nietzsche; ogni scala che sale nella torre della imperfezione finale il prezzo della lotta che (l'artista) sostiene con un *duende*, non è con un angelo, come ho detto, non è con la sua musa. Silenzio. Finisco di cantare.

39. L'angelo guida e regala come San Raffaele, difende ed evita come San Michele e previene come San Gabriele. L'angelo abbaglia, ma vola oltre la testa dell'uomo, è al di sopra, dirama la sua grazia e l'uomo, senza sforzo alcuno, realizza la propria opera, la propria simpatia o la propria danza. L'angelo della via di Damasco, quello che entrò per le fessure di un balconcino di Assisi, o quello che segue i passi di Enrico Susson, ordina e non v'è modo di opporsi alla sua luce, perché agita le ali d'acciaio nell'ambiente del predestinato. Finisco di cantare nel silenzio.

40. Per cercare il *duende* non v'è mappa né esercizio. Si sa soltanto che brucia il sangue, che prosciuga, che respinge la dolce geometria, che rompe gli stili, che fa sì che Picasso, maestro del periodo azzurro e del periodo rosa dipinga con le ginocchia e con i pugni in orribili neri di bitume, sognante. E i performer che fanno nell'Umbria verde? Che fanno? Che fanno? Cantino piuttosto, furibondi cantino, ballino e suonino, perché sanno che non è possibile nessuna emozione senza l'arrivo del *duende*, e ingannano la gente regalando sensazioni di *duende* così come ingannano gli attori privi di *duende*; basta, però, un minimo di attenzione per rompere l'indifferenza, per scoprire la trappola e metterli in fuga con il loro rozzo artificio, brutti stronzi. Gli ascoltatori restano zitti. Tutti zitti.

41. L'abbraccio sta nel confronto con mondi strutturati che non conosciamo e che riconosciamo come altri. Essi entrano in noi e noi entriamo in quei mondi, trasformandoli nel corpo linguistico e semantico dell'opera.

42. La verità, la verità!

Di verità si muore.

Lo spirito dell'opera sta nella sua complessità.

43. Condivido il richiamo al meticcio e alle pratiche differenziate, non soltanto tecnologiche, in aree intermediali e sinestetiche applicate al teatro, alla danza, al teatro dei luoghi, alle parate, all'evento performativo. Per quanto riguarda la pluralità dei segni e le miscele linguistiche eterogenee, non appare scontata la consapevolezza relativa alla dualità della natura e della cultura umana. E allo stesso tempo la visione sociale dell'uomo plurale e indivisibile.

E l'anima dove si trova ?

Nel corpo.

Il teatro è corpo.

Anche la parola è corpo.

Silenzio riempito.

Bisogna imparare a disimparare.

L'anima canta, se il corpo muto diventa vivo.

44. Transitano le immagini di *Blue provisoire*: autore Yann Marussich, attore-danzatore svizzero. Guizzano come lame di luce in tutte le direzioni. Cammino, mi fermo. Mi fermo, cammino. Lo spettacolo vive ancora nella drammaturgia dell'osservatore. Marussich è andato al di là della credibilità delle forme. Ha osato l'impossibile, scegliendo una forma *extrême* di creazione artistica, andando oltre la meta conseguita da Fiadario, di cui a Santarcangelo ho ammirato il lavoro sulle tracce (suoni e luci). Marussich danza senza danzare. Fa spettacolo, negando lo spettacolo. Sceglie l'azione performativa invece della rappresentazione, la scultura invece del teatro, l'immobilità assoluta invece del movimento. Ecco, questo è il punto. Danza senza danzare per un'ora e mezza. Punta sull'attività interiore, invisibile e possente, rivelando una grande carica energetica. Nessun gesto, nessun movimento. Stare immobile, ecco l'azione fisica che ha scelto di compiere. Il movimento è in-scritto nel corpo e il corpo è concepito come spazio scenico. L'epidermide a poco a poco si colora di azzurro ed escono secrezioni da tutti gli orifizi corporei. Una piccola telecamera, installata su un robot, raccoglie il flusso delle immagini e le fasi progressive della trasformazione: vera, crudele, barbarica. La metodica rimane un mistero. *Blue provisoire* è un perfetto evento intermedia-

le, polidimensionale e sinestetico. Senza confini e senza limiti, offre una visione febbrile del potenziale dell'uomo e sfiora la soglia del favoloso possibile tra teatro e neuroscienze. L'evento performativo non doppia la realtà. È la realtà. La realtà viva, palpitante. Marussich, con il sostegno di alcuni scienziati, ha compiuto un esperimento di straordinaria efficacia, confermando l'illimitato del corpo-mente. L'evento non può essere ripetuto. Deve essere ri-fatto ogni volta, come fosse la prima volta. Afferma il rapporto tra arte e scienza, tra arte e tecnologia, tra arte e poesia.

45. L'azione individuale e collettiva degli artisti agenti nel contesto performativo della scrittura scenica si regge sulla esclusione del corpo, tant'è vero che basta guardarsi attorno per accorgersi come il dato cognitivo prevalga sul dato percettivo, come il corpo sia stato desacralizzato e il piacere trasformato in edonismo. Sotto l'influenza di verità codificate, drammaturghi, registi e attori criminali separano il pensiero del corpo dal pensiero della mente, finendo per radere al suolo la selva primordiale e innalzare sulle sue rovine cattedrali di vento che gridano vittoria per nascondere la tragedia delle forme nate morte.

46. Ragionando attorno ai codici espressivi e alla pluralità del linguaggio – in quelle aree intermediali e sinestetiche tenute in buona considerazione da Lehmann – è opportuno fare alcune premesse e forse avere alcune cautele, tornando ai primordi. Le premesse. Il codice è una «convenzione che, nello spettacolo dal vivo, permette di associare determinati contenuti a determinati elementi di uno o più sistemi espressivi» (De Marinis). Si tratta, in sintesi, di regole convenzionali, costituite da un sistema veicolante e da un sistema veicolato, che Umberto Eco chiama s-codici. Non se ne può parlare in modo differenziato, in quanto esistono codici dell'emittente e codici del destinatario, da cui ne deriva che «la competenza del destinatario non è necessariamente quella dell'emittente». La classe dei codici spettacolari comprende, tra gli altri, quelli linguistici, paralinguistici, cinesici, prossemici, percettivi, di riconoscimento e di dominazione iconica, iconografici, narrativi, retorici, ideologici, assiologici, epistemologici. Le convenzioni teatrali sono codici tecnici e specializzati che regolano l'uso dei codici spettacolari. Le convenzioni particolari sono codici tipici di un autore, di una scuola, di una corrente, di un'epoca, di un'area geografico-culturale. Le convenzioni singolari non facilitano la comprensione, anzi servono a complicare lo spettacolo. Le cautele. La parola "interdisciplinare" è comoda, ma ambigua. Perché le discipline hanno vita nominale, che può funzionare nel linguaggio discorsivo, ma non sono in grado d'interagire realmente, producendo un valore aggiunto. Lasciamo la parola "interdisciplinare" agli assessori alla cultura dei Comuni d'Italia! Se le discipline sono statiche, interagiscono i codici espressivi (di natura verbale, sonora, oggettuale, spaziale, eccetera, eccetera), e interagiscono gli attori-performer, che possono lavorare su se

stessi a condizione che stiano assieme agli altri e agiscano in scena come «collettivo di coscienza» (termine usato dal fisico Giuseppe Vitiello). Un paese civile riconoscerebbe loro il ruolo di co-autori e il beneficio del diritto d'autore per la partecipazione al lavoro di scrittura scenica fondato sulla combinazione-intreccio di codici espressivi per il conseguimento del valore aggiunto che tanto c'interessa. Un'opera multimediale non è intermediale. Un'opera intermediale è multimediale, intertestuale e sinestetica.

47. Per la seconda cautela uso una sineddoche che sottostà al sintagma: pluralità/totalità. Basterebbe dire linguaggi e con il plurale sarebbe cosa fatta. Ma commetterei anch'io un errore, quello che fa parte del cosiddetto «modo materiale di parlare» (R. Carnap). In realtà avrei dovuto dire che il linguaggio realizza una pluralità di funzioni, quelle almeno, e sono sei, descritte da Roman Jakobson: fatica, referenziale, emotiva, imperativa, metalinguistica e infine quella poetica. La semiotica ha abbandonato questa classificazione, ma la trovo utile al mio discorso. Perché? Intanto per evitare confusione. E poi perché i messaggi iconici, anche se non sono linguaggi, un linguaggio ce l'hanno. Inoltre, invece di usare la parola “interdisciplinare” sarebbe meglio utilizzare l'espressione “pluralità del linguaggio”, anche perché si fa riferimento a una pluralità di funzioni.

48. Un uomo di quarantasei anni strangola il padre e la madre, poi getta i corpi nel fiume. Ha confessato il delitto, ma non ha saputo spiegarne le ragioni. Il fatto è rimasto avvolto nel mistero. Di fronte all'imbarbarimento culturale dilagante e al putridume della comunicazione della rete è possibile ipotizzare una soluzione del problema? Quali comportamenti possono essere assunti per dare una risposta che non sia quella di una semplicistica condanna? Forme di barbarie sono sempre esistite e sempre esisteranno. È possibile non vedere? È possibile non ascoltare, non pensare, non parlare? È possibile considerare normale ciò che è anormale? Il teatro civile più dice e meno dice. Più spiega, più descrive, più è edificante e più si allontana dalla poesia della scena.

49. Sono molti gli artisti disposti a tacere, a non vedere, a non pensare. Si comportano come gli uccelli: cantano. Se hanno una bella voce, incantano, ma volenti o nolenti non contano nulla. Sono ininfluenti sia rispetto alla politica dove hanno sempre fallito, sia rispetto alla società dove non hanno il potere di modificare un solo comportamento umano. Formare gli uomini, non gli artisti: questo è il problema. È la scommessa. Ma chi sarà il dissoluto che farà la prima mossa verso il superamento della precarietà e dello sgomento? La politica si agita, il teatro dorme nel bosco, la teologia civile sta in garitta. Gustavo Zagrebelski sostiene che nell'arco di un secolo si è passati dalla teologia sociale alla teologia umana. Dietro le parole gentili si nasconde la volontà della Chiesa di offrirsi come collante delle

società in crisi. Compresa la situazione, fa l'offerta che trova perfetta sintesi in una frase pronunciata a Parigi da Papa Francesco, il quale ha detto che sarebbe necessario «avere una chiara consapevolezza della funzione insostituibile della religione per la formazione delle coscienze e del contributo che essa può apportare alla creazione di un consenso nella società». Il ritorno alle origini della Chiesa riporta, come suggerisce Zagrebelski, al *De Civitate Dei* di Agostino d'Ippona, in cui la religione civile è trattata come pratica finalizzata non alla salvezza delle anime, ma alla cura del benessere materiale e della felice convivenza dei popoli. Condizioni che le democrazie liberali non garantiscono. Dalla salvezza delle anime si passa alla salvezza delle società «materialiste, disgregate, disperate, nichiliste, egoiste, prive di nerbo morale, preda di pulsioni autodistruttive, giunte a odiare se stesse»: questa è la «vibrante accusa del magistero cattolico».

La Chiesa dal palcoscenico del Gran Teatro si chiama fuori dai mali del mondo, criminalizza governanti e governati, si candida alla risoluzione dei problemi terreni attraverso lo strumento miracoloso della teologia civile. Le società sono imperfette. Di più, sono fallimentari su tutti i versanti e l'ordine civile non ha la capacità di trovare soluzioni efficaci. Il religioso tende a sostituirsi al politico, decretandone la subalternità. È evidente che la funzione civile della religione dovrebbe precedere la libertà, cioè essere inculcata, prefigurando così un principio di autorità che metterebbe sotto tutela lo Stato e la Costituzione repubblicana. Ciliegina sulla torta: il ruolo di sovrintendente spetterebbe al Dio geloso delle altre religioni.

In altre parole, dunque, la religione civile nasconde sotto il saio della fratellanza il desiderio d'intrusione e di occupazione dello spazio politico dei beneficiari. Nel conflitto potenziale «la crisi della personalizzazione del dramma coincide con la crisi della funzione del personaggio come ruolo di mediazione fra testo e attore, e corrisponde alla crisi attuale dell'individuo come agente del conflitto sociale» (C. Valenti). Il pensiero egemonico totalizzante è di fatto una barbarie che avrebbe potuto esplodere nello spazio agoracrito di uno spettacolo che fa ricorso «a mezzi iperbolici ed eccessivi» (F. Rella, *Le figure del male*). Ma la proposta del Vaticano non è stata respinta formalmente al mittente, e il silenzio assordante è diventato tombale.

50. In difesa del dramma scritto condivido la riflessione di Gerardo Guccini, il quale dice una cosa molto semplice ma molto importante: «Se il testo drammatico riesce a dare forma a quanto accade nella comunità, se si contrappone ai media di massa, perché non dovrebbe venire considerato un efficace e attualissimo tramite di relazioni teatrali?». Non ci sono in assoluto modalità migliori di altre e il performer sceglie la modalità che di volta in volta gli offre la possibilità del contatto migliore, del modo migliore di stare in scena. A questo proposito non c'è una questione

dogmatica e neppure “un’aura”, ma la libera scelta di una modalità funzionale e il conseguimento del valore aggiunto, se l’autore è un poeta che sa assumere un comportamento poetico.

51. «Di civiltà si muore», gridava Eugenio Miccini (uno dei padri della poesia visiva) al primo convegno internazionale sul Teatro Totale. Teatro civile, teatro sociale, teatro politico sono sostanzialmente la stessa cosa. Abbiamo bisogno di un teatro civile per un paese incivile, oppure di un paese civile per un teatro incivile?

Qual è la filosofia del teatro civile?

Il positivismo.

La sua fede?

Il documento.

L’ambito di riferimento?

La ragione.

La tecnica?

La realtà doppiata.

Lo strumento?

La parola-concetto.

Il pragma?

Il velo, la descrizione, l’ornamento.

Il luogo?

Qui. In un luogo non casuale.

Il tempo?

Il pulsare della giustizia terrena.

L’obiettivo?

Una superficie abbellita.

52. Storie iperboliche e grottesche. Per la barbarie e l’attraversamento del campo barbarico è necessario fare un ragionamento paradossale. Mi sarà possibile andare oltre la barbarie, se non la rifiuto a priori come cosa estranea alla mia persona e se l’accetto invece come uno dei mondi possibili che mi appartengono? In altri termini, per andare oltre la barbarie devo riconoscere di essere barbarico, anche se non ho mai compiuto atti barbarici? (*Manifesto del Teatro Barbarico*, Centro Nazionale di Drammaturgia). Sì. Sono convinto che se mi faccio carico della barbarie ho la possibilità di creare qualcosa di nuovo, un giorno, sotto il segno della civiltà e, forse, anche della bellezza. Voglio dire che la bellezza non è né una bella frase né una bella immagine. La bellezza è una cosa tremenda. È uno sguardo nuovo. È l’orecchio nuovo originato dalla latitanza di Dio. È la sinestesia che va oltre i cinque sensi. È tutto quello che a fatica ho conquistato o che potrò conquistare con l’attraversamento del campo barbarico. Accetto dunque, inciviltà e barbarie, radicate nel corpo-mente, perché credo che soltanto attraversandole posso coltivare

il sogno di una utopia concreta. Abbiamo bisogno di un teatro incivile per un paese civile, nel convincimento che il movimento della performance debba procedere, come ho già detto, dal fare al dire, dal negativo (implicito) al positivo, non viceversa, alla ricerca di forme e storie barbariche, iperboliche, eccessive, grottesche e paradossali.

53. Nei giorni relativamente lontani in cui meditavo sull'inciviltà perduta dei teatranti, l'indomito Sambati apriva con lo spettacolo *Danze locuste* un nuovo spazio teatrale nella città di Roma, chiamandolo Campo Barbarico. Campo aperto e sconfinato, terra sottoposta all'assalto di forme selvagge di vita. Territorio delimitato, umbratile, limite, soglia, luogo dell'orrore aurorale, regno di facoltà sovraumane, di silenzi riempiti, di grida, di urla, di eccessi e di paradossi rivelatori di verità nascoste. Luogo di transiti indecenti, di attraversamenti ambigui e contraddittori, di selvagge trasformazioni, di agoracrite figure di realtà. Accampamento improvvisato d'imbarbarimenti legati al sapere e al non-sapere. Dimora di corpi eretici, di pensieri caotici, di ghigni e di presenze umbratili, fuori dal baccano delle mode e delle compiacenze rassicuranti.

54. Nei campi barbarici il teatro è fatto con il sangue dei vivi e la polvere dei morti. È, come i sensi, sempre alla ricerca di nuove vie di rivolta e d'interferenza. L'uomo del campo barbarico mi appare come un amico e l'attraversamento del campo barbarico mi protegge dall'assalto della sociologia, della storia, della scienza e da un carico insopportabile d'informazione, alleati di un finto stato di natura relativo a finti esseri naturali. A fronte dell'uomo barbarico, l'uomo civile si ritrae rimpicciolendosi fino a diventare una menzognera caricatura che predica contro l'imbarbarimento e utilizza ogni cosa che serve per comunicare. Apre al trivium dove regna il rischio, l'imprevisto e il meticcio. Dove tutto è possibile, come nella mitica Taverna di Auerbach in cui Faust e Mefistofele s'incontrarono e da dove spiccarono il volo a cavallo di una botte.

55. Una immensa dimenticanza come metodica preziosa. Nel corso dell'ultima estate ho riletto alcuni libri di storia. Un'estate da ricordare e da dimenticare. Come la malattia. Come i libri. Come la storia. Certo, è importante ricordare. A volte è necessario. Allo scopo possono servire parole, immagini, monumenti, rituali, manifestazioni, leggi, iniziative concrete di solidarietà e di vicinanza ideale. In alcuni casi ricordare basta. In altri casi non basta più. In teatro è necessario ricordare e poi dimenticare. Dimenticare non per buttar via con impazienza, peso eccessivo o sciattezza, ma per ritrovare i fatti macerati nel tempo, più ricchi e profumati. Dimenticare è un'arte che ha bisogno di pazienza: la pazienza di aspettare che i fatti, dopo un tempo imprecisato, ritornino. Il ritorno dei fatti determina la necessità della creazione artistica: l'urgenza del fare artistico. E soltanto allora, nel

tempo e nel luogo del ritorno dei fatti vissuti e poi dimenticati, il corpo-mente del drammaturgo o del regista o dell'attore-performer li accoglie nello spazio scenico del corpo, non come reperti, non come supporti oggettivi di una realtà nota; non li elenca corredandoli con la descrizione di sentimenti e di buone intenzioni; non li descrive per ciò che hanno significato, ma li ri-crea per ciò che possono significare, in funzione della ricerca di quell'essenza del mondo che va oltre il significato storico dei fatti. I fatti dimenticati che ritornano non solo stimolano il sentimento di necessità artistica, ma definiscono la modalità della ri-creazione della realtà in forma poetica originale, dove etica ed estetica, verità e non-verità, sapere e non-sapere, sangue e pensiero, coesistono nello spazio della contesa.

56. Rilke diceva che i ricordi devono farsi sangue, ovvero divenire inscindibili da noi. Quando questo accade, il valore aggiunto si pone nel corpo linguistico come cuore pulsante. La scrittura rifiuta il protagonismo violento del dato, non assumendolo come contenuto del racconto, ma come stimolo esterno del processo di creazione artistica. E la bellezza del ricordo ritrovato acquisisce consistenza nel superamento del dato stesso, e della natura che – per dirla con Rella che parla di Benjamin – unisce la fugacità con l'eterno dell'idea, aprendo così una finestra sull'infinito e generando una sorta d'indeterminatezza della verità; ma consiste anche nella teoria e nella prassi della forma che porta con sé la differenza e la confusione di buio e di luce, presenza e assenza, memoria e dimenticanza, contenuto barbarico e civile. Per questi motivi, al teatro che sollecita la memoria, la narrazione o l'impegno sociale preferisco il teatro barbarico, iperbolico, paradossale, eccessivo: se non è più civile, di certo non è meno civile del teatro civile; se non è più impegnato, di certo non è meno impegnato del teatro d'impegno sociale e politico. Lo prediligo perché prende in esame l'uomo a due dimensioni; perché rifiuta spiegazioni e descrizioni noiose; perché mette a margine il buonismo e la presunzione dello scrittore-autore che si sente depositario della cultura. Secondo le parole di Orfeo: perché scopre la luce nel cuore dell'ombra. Secondo le parole di Citati: perché scopre l'incognito di una verità bella e terribile: «perché considera la memoria una immensa dimenticanza».

57. Battersi per cambiare vuol dire battersi per conservare la memoria delle tragedie umane, oppure battersi per tradire il dato lasciando spazio alle forme dell'immaginazione afferenti al detto e al non-detto dell'uomo totale? È più civile e resistente all'usura del tempo un dramma storico oppure una favola barbarica di Shakespeare? Siamo sicuri che l'impegno si manifesti attraverso la drammaturgia sociale che racconta una cosa realmente accaduta piuttosto che una cosa mai accaduta? È proprio vero che il riemergere della memoria sia l'unica possibilità per ritrovarsi nel presente? È possibile fare un discorso sulla storia, pronunciando altro? È possibile che il più lontano, il più astratto, il più chiuso, apparentemente

il più bizzarro e paradossale copione sia quello che più ci informa sul passato e sul presente? Al di là delle predilezioni credo che la misura di ogni cosa – accaduta o non accaduta, comica o drammatica – sia data dal comportamento poetico assunto del drammaturgo che sa parlare al cuore e alla mente degli uomini. Se accettiamo che anche in un uomo morto si nascondano fermenti di vita, quelli riguardanti la decomposizione del corpo, potremmo condividere l'ipotesi che ogni processo degenerativo si trasformi in un processo rigenerativo.

58. Il quadro e il mondo. Secondo Simmel «la cornice» non potrà mai presentare nella sua configurazione una breccia o un ponte, attraverso i quali il mondo possa penetrare nel quadro, o il quadro possa uscire nel mondo. Il paradosso prefigura per l'arte e per la vita «imprevedibili intrecci e sorprendenti intese» (A. Trimarco, *Opera d'arte totale*) sulla strada dell'arte totale. Drammatica o non drammatica – è stata, e sarà ancora, lunga e tormentata, sotto l'influenza della metafora del *Gesamtkunstwerk*: il luogo dove confluiscono l'anima e la forma, il linguaggio e la vita, il silenzio e la parola, l'attesa e la speranza – l'arte è chiamata a rigenerare una condizione di esistenza frammentata e dispersa: dolorosa. E spetterà in particolare al *Totaltheater* e all'architettura soprattutto interpretare, rinnovandosi nel profondo, un compito che è piuttosto una missione.

Gettando uno sguardo verso altri campi artistici e altre epoche non si può non ricordare figure come Depero e Balla per «la fusione totale» capace di dare «scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile»; ma anche Schreyer per l'arte scenica che «nasce come organismo», fondata sugli stessi principi della totalità; Schitters per il superamento della cosiddetta «sintesi delle arti» che tende a mettere le radici nell'esperienza dell'artista cogliendo il respiro delle ansie, delle peripezie, delle morti e delle rinascite, affinché l'arte e la vita possano tornare, di nuovo, a intrecciarsi e a confondersi; e Gropius per il «teatro di comunità»; e Schlemmer per la teoria della trasformazione dello spettatore e dell'architettura teatrale; e infine Piscator per quel «teatro politico» in cui «architettura e drammaturgia si determinano a vicenda». E risulta altrettanto chiaro come possa e debba essere attribuito ad Artaud il merito di aver dato sulla questione della totalità e dell'intreccio tra vita e forma un contributo innovativo, decisamente più convincente rispetto alle precedenti teorie.

59. Oggi, per una «nozione di coscienza», che implica «un materialismo di tipo nuovo» da illuminare di nuova luce, è pertinente il richiamo della «offerta filosofica» di Carlo Sini come «novità sostanziale» e della «meditazione» conseguente, che «non è puramente mentale, è propria di tutto l'essere umano»: per questo decisamente affascinante. «In un mondo in cui non bastavano l'economia, la filosofia e la scienza, è nato il teatro. Prima del teatro c'erano le arti dinamiche fuse in un

tutt'uno, poi separate. E prima delle arti dinamiche c'era – e c'è – il corpo. Quella segnata da Sini è una svolta che realizza un sostanziale superamento del pensiero occidentale basato soprattutto sul modello della meccanica classica. Per Sini, tutte le cose, compresi i pensieri e le parole sono da considerarsi non come realtà a sé stanti ma come i “significati” che essi assumono attraverso l'interazione con le altre cose, e la filosofia diventa una scienza della interrogazione, anche di se stessa, tra l'altro unificando il paradigma “occidentale” della terza persona con quello orientale della prima persona». Quella di Sini è una filosofia quantistica, applicando e sviluppando la quale si può stare meglio – scrive Attisani – e più consapevolmente in un mondo visto non come un solido che sta nello spazio e si evolve nel tempo, bensì come un insieme di campi quantistici la cui interazione genera ciò che denominiamo tempo, spazio, particelle, onde e luce: «Voglio dire che con Sini si libera il materialismo dai lacci della dialettica e dello storicismo in cui è impastoiata per esempio la disciplina teatrale più avanzata, senza ignorarli, ma utilizzando le due categorie in un contesto assai più vasto che, per utilizzare i concetti della fisica quantistica, potremmo definire indeterminismo e relazionalismo».

«L'indeterminismo è la constatazione che il futuro non è determinato univocamente dal passato, ma è sostanzialmente imprevedibile. Il concetto di relazionalismo nasce dalla constatazione che la realtà è relazione: ogni velocità è relativa a un'altra, ogni ritmo a un altro, tutte le caratteristiche di un oggetto esistono in relazione a un altro oggetto. Il passaggio dal montaggio meccanico alla “composizione quantistica” dell'opera teatrale avviene a) quando una compagnia è un'associazione di individui attivi nel processo creativo; b) quando i suoi componenti provengono da differenti tradizioni; c) quando il lavoro comune comprende il laboratorio (formazione, esercizio e sperimentazione) e, molto importante, d) laddove consapevolmente o meno, si procede verso una riunificazione delle arti dinamiche (poesia, musica, danza, canto e recitazione)».

60. Lo spettatore e l'attore sono i cardini della comunicazione, ma la drammaturgia dello spettatore, pur essendo una pratica ineludibile, allo stato attuale delle cose risulta molto famosa, poco conosciuta e ancor meno praticata. «Promozione del pubblico» oppure «diffusione della cultura teatrale» sono davvero brutte parole. Le istituzioni culturali pubbliche dovrebbero impegnarsi nella trasformazione di queste brutte parole in progetti piacevoli. Meno politica, dunque, e più politiche per l'uso sociale del bene culturale teatro. Anche per questa attività ci vuole fantasia e immaginazione. Ci vuole un maestro vero, una *location* teatrale stabile, spettacoli di alta qualità, un team ristretto di giovani ricercatori capaci di articolare ipotesi guida incentrate sul tema del rapporto platea-palcoscenico, e infine una casa editrice disponibile a curare la disamina e la pubblicazione dei significati della ricerca.

La metodica: improvvisazioni su canovaccio. Tematiche: a) il rapporto sala-scena; b) messaggi nascosti; c) messaggi espliciti.

61. Cosa separa ciò che condividi da ciò che non condividi?

Anche in ciò che non condivido c'è qualcosa che condivido.

Rispondi per enigmi.

Chiedo parole utili per l'uomo che muore.

Conserva la differenza, se vuoi che l'uomo non muoia.

Che c'entra la differenza con la scrittura scenica?

Conserva la differenza se vuoi fare la differenza.

È il successo che fa la differenza.

Silenzio riempito.

62. La bellezza sta nella irriducibilità del conflitto.

La contesa e l'unità dei due poli vanno conservate. La contesa è il luogo dove le cose conservano la differenza e soltanto dalla differenza può nascere la bellezza.

Ho capito: deluso dall'etica e contrariato dall'estetica, vuoi darti alla filosofia.

L'idea non può esistere senza opposizione, così come l'uomo non può esistere senza la sua interezza.

L'idea risiede nella chiarezza dei contenuti.

Se l'uomo di luce combatte e vince l'uomo dell'ombra, allora l'uomo è soltanto una parte di esso.

Cerco la verità.

Cerco anche la non-verità.

Il vero e il falso non possono stare insieme.

Stanno insieme nell'unità della contesa.

Tra il bene e il male scelgo il bene.

E io scelgo la luce dell'ombra.

Che senso ha?

Non ha senso per la morale, forse, e per la scienza. Per l'arte è una naturalità fuori di dubbio.

È naturale cercare di rendere chiaro ciò che è oscuro.

Ma portando alla luce una idea, rischi di fare buio.

È portando il buio che nascondi la verità.

Voglio dire che non si può separare quello che deve restare unito.

Soltanto sulla linea della soglia posso sperare di raccogliere qualche scintilla di luce.

Sei matto. Soltanto perdendo la ragione posso dare senso alla scrittura scenica.

Che orrore!

L'orrore non sta nel perdere la ragione, ma nel ritrovarla.

È la ragione che suggerisce la verità!
La ragione dice parole che mentono.
Io non dico menzogne. Dico quello che penso.
Anch'io dico quello che penso, ma lo penso assieme al suo contrario.
La contraddizione è una perdita che mi arricchisce.
La contraddizione è una ricchezza utile.

Silenzio riempito.

63. Il mistero è una porta chiusa.
Aprila e dirai una menzogna.

Silenzio riempito.

64. Perché non rispondi?
Che hai detto?
Lo vedi, non mi ascolti.
Non sono sempre in grado di dare risposte.
Dopo la de-creazione compiuta da Dio cosa è rimasto all'uomo?
L'uomo è diventato padrone del mondo, ma ora deve salvarsi da solo.
E come può salvarsi?
Sghignazzando.

Silenzio riempito.

65. Soltanto la parola dice la verità.
La parola dice il sapere, ma è impotente di fronte al non-sapere.
Quali sono le nostre migliori parole?
Le migliori parole stanno in bocca ai nostri comportamenti.

66. Lehmann: «Il tratto essenziale del postdrammatico è (come si è visto) il principio di narrazione, come ricordo-racconto personale degli attori-performer: anche quando agiscono all'interno dei ruoli non si fingono personaggi». Le attività riguardano concerti scenici, saggi scenici con utilizzo di materiali teorici di vario tipo, esplorazioni delle relazioni tra teatro e cinema, disseminazione del testo nello spazio scenico («postdrammatico della parola»), trasformazione di drammi classici o testi narrativi in monologhi, cori come lingua non conflittuale ma addizionale, processi di socializzazione, pratiche eterogenee in ambiti sociali, pedagogici e terapeutici. «Attraverso le sue inclinazioni», il postdrammatico rivela di essere «sul punto della sua scomparsa: esso realizza il carattere come genere: una festa, un'assemblea, un evento eminentemente sociale e persino politico, ma ha anche

una vocazione reale che elabora con mezzi di ordine estetico-teatrale». La «configurazione» che ne scaturisce in prima battuta è un «accadimento»: non implica rappresentazione (per la poca importanza data al testo), ma costituisce approccio a una esperienza diretta reale che Lehmann considera «teatro concettuale». È da qui che scaturisce l'importanza della ricerca sul rapporto platea-sala e che si manifesta la necessità di «una teorizzazione dei processi teatrali che si fondi scientificamente anche a livello antropologico». Il che vale come conferma della tesi che fa coincidere «la questione dello spettatore con il nucleo centrale del teatro, perché senza attore e senza pubblico lo spettacolo non esiste» e appare sempre più importante fare crescere dal punto di vista qualitativo e quantitativo «possibilità esperienziali degli spettatori», riconducibili alla cosiddetta drammaturgia dell'osservatore. E, per questo, servono forme vere, che si oppongano al consumismo superficiale, mettendo al tempo stesso in gioco la situazione live assieme alle possibilità estetico/performative per l'articolazione di tematiche sociali con finalità artistiche e non didattiche.

67. A suffragio delle modalità del fare teatro prese in esame nel libro, Lehmann si avvale di segmenti mirati di lavoro critico svolto in modo magistrale nel corso degli anni e che si riferisce alle scritture sceniche delle compagnie che ha seguito in giro per il mondo. Ho apprezzato anche i rapidi riferimenti al futuro del Futurismo, quando Lehmann richiama il valore della tecnica della simultaneità, alla quale aggiungo – perché no? – quelle della indeterminatezza, dell'eterogeneità, dell'alogicità, della sintesi e della flessibilità. Al tempo dell'*Orlando Furioso* non sono stati molti i critici e gli studiosi a scrivere che Sanguineti e Ronconi avevano applicato allo spettacolo i principi della simultaneità e della indeterminatezza, rompendo il silenzio degli autori sulla provenienza dell'idea. E non sono stati molti coloro che hanno detto come gli stessi principi avessero influenzato gli ambienti americani dell'happening e dei *mixed media* (Cage, Oldenburg, Kaprov, Rauschenberg, Warhol, Alprin). Il silenzio trova spiegazione nella collusione del movimento con il regime fascista. Va anche detto che il giudizio negativo attribuito da Bartolucci alle poche pagine scritte da Marinetti, tutte estetizzanti, ha determinato uno dei tonfi della cultura europea. E il teatro mancante d'ispirazione poetica non è stato un altro tonfo apparso sotto le vesti di uno sviluppo che non coincideva con un reale progresso sociale?

68. Il rapido e violento sviluppo della civiltà industriale, lo sviluppo tecnologico e scientifico, la pratica del volo e i lunghi viaggi «obbligano la società europea, allo spirare del XIX e all'inizio del XX secolo, a una trasformazione fino a metterla in crisi» (M. Verdone). Cambiano i modi di vivere e di lavorare. Le arti cercano idee e materiali di provenienze diverse, si combinano in unità nuove e attingono al procedimento del montaggio, applicato nella officina come al cinematografo,

nel cantiere edile come nelle arti figurative. E il vivere codificato? Crolla sotto l'avvento delle opere di Rimbaud e di Lautréamont.

69. Il Futurismo si pone come movimento che ha in sé due tendenze. Una di distruzione e l'altra di prospettiva. La distruzione riguarda musei, ruderi, cimiteri, culturalismo, professoralismo, accademismo, imitazione del passato, lungaggini, tradizionalismo, accademismo, moralismo, immobilità, pedanteria, viltà opportunistica, autorità degli avi, femminismo. In termini generali si pone come contestazione totale, pubblica e privata dell'uomo, la famiglia e la scuola, la filosofia e la scienza. Lancia messaggi all'umanità contro: l'attore tradizionale, la supremazia dell'attore, il teatro borghese, il teatro letterario, la scenografia dipinta, l'azione logica e progredente, la ricostruzione storica, la razionalità, il teatro fatto e dissociato dal pubblico, il teatro psicologico, la tecnica teatrale, l'antropomorfismo, il sentimentalismo, la commedia, il teatro per gli orecchi, la dimensione tradizionale, il palcoscenico. E lancia messaggi a favore: l'attimo, la supremazia dell'autore, il teatro antiborghese, il teatro teatrale, la scenografia costruita o astratto-luministica, l'azione analogica e visionica (per montaggio, per *flashback*), la vita dinamica contemporanea, l'irrazionale, l'assurdo, l'astrazione, il teatro associato con il pubblico, il teatro antipsicologico, la non-tecnica e la politecnica teatrale (utilizzo del varietà, del cinema, del circo, dello sport, della radio), il teatro di cose e oggetti, il teatro antisentimentale e della crudeltà, il teatro-gag (della trovata, della sorpresa), il teatro per gli occhi, la polidimensione, la scena del mondo.

70. «Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) – scrivevano i futuristi nel manifesto del 1913 – perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana». Sembrano parole scritte oggi. Ieri il teatro era minuzioso lento analitico diluito psicologico naturalistico, degno al più dell'età della lampada a petrolio. Oggi è descrittivo noioso psicologico didascalico pedagogico ideologico mimetico moralistico sospetto (nella esaltazione della ragione) asfittico (nella gabbia dell'assoluto ideologico). La fatiscenza non cambia. Entrambi negano stupori, meraviglie, poesia, partecipazione. Se le forme non sono credibili non suscitano fascino e lo spettatore – invece di sentirsi utile – si sente respinto o ignorato.

71. La sottovalutazione dell'attore e la esaltazione nel ruolo primario dell'autore, accompagnato dalla aggressività di questi nei confronti dello spettatore hanno messo l'osservatore al centro anche dello spettacolo dal vivo futurista. «Il pubblico è il deuteragonista. O l'antagonista». (P. Fossati, *La realtà attrezzata*) Ne discende che la creatività promossa fisicamente dal teatro non si limita al momento della percezione, ma dura per un tempo più lungo, che va oltre l'evento e comprende

anche la parte del luogo fisico del teatro. C'è dunque un movimento. Un passaggio dal soggettivo all'oggettivo, dall'oggettivo al collettivo. Da qui la battaglia culturale contro l'io, come risulta chiaro dal *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. La distruzione dell'io è possibile. Perché c'è un'altra dimensione alla quale fare riferimento: la materia. «La materia è la matrice del movimento, dell'azione, del divenire, come verità altra» (Fossati, ivi). Dunque, la contrapposizione fino alla rissa, lo scontro caotico di forze opposte e contrarie, e l'aggressione fomentata diventano una necessità. Un fatto insostituibile perché la materia e la vita possano tendenzialmente coincidere. Abbandonata ogni posizione intellettualistica e psicologica, sono messe in primo piano azione fisica e creatività. E rileggendo Nietzsche, Sorel, Bergson e James, «cos'è la materia – si domanda Fossati – se non vita e la vita se non scontro, urto, violenza, realismo contro culturalismo?» Anche la parola è un fatto materico. E i processi organici per la produzione delle forme organiche (dal fare al dire, dal materiale all'immateriale) dipendono dal lavoro sulle azioni fisiche (Stanislavskij/Grotowski). Il teatro mette in scena la vita e determina l'azione. Non mette in scena un testo. Lo mette in vita. Il che non è ovviamente una questione terminologica.

72. Lo spettatore e l'autore degli eventi futuristi sono i cardini della comunicazione teatrale. Anzi, devono divenire il marchio dell'operazione artistica, scrivevano Marinetti, Corrà e Settimelli nel *Manifesto del Teatro Sintetico*. «Nella vita non ci accade mai di afferrare per intero un avvenimento con tutte le sue cause e conseguenze, perché la realtà ci vibra attorno assalendoci con raffiche di frammenti fattuali combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati». Il teatro ri-crea la realtà che esiste già a brandelli. Il teatro è allora il mondo: è sintesi di elementi, non è esplorazione di frammenti dati, ma la coesione che hanno al di là dell'esser frammenti, secondo un progetto che il teatro determina, come tale dinamico, simultaneo, sintetico».

73. La frammentarietà è una teoria che sposta le connessioni tra scena e scena dall'esterno all'interno della struttura linguistica. Perché ciò si verifichi sono però necessarie alcune condizioni 1) che si lavori sulla frase, non sulla parola, 2) che per dinamismo s'intenda non soltanto il movimento e il ritmo del movimento, ma anche lo slancio verso il dinamismo dell'azione fisica dotata delle qualità che ne specificano e ne determinano il significato.

74. La sintesi risponde alla violenza, alla provocazione e al dinamismo indicato poc'anzi. La sintesi è un accozzo impensabile, una pazzia geniale, una sfacciataggine satiresca, un intruglio di pensieri prepotenti, un mixer di pensiero e di sangue. La sintesi è sorpresa. È seduzione. È ferocia. La sintesi non è un'opera tradizionale di breve durata. È una creazione veloce, ma non superficiale. Una combinazione fulminante di segni. Crea nuove forme e nuove istituzioni letterarie, quali le battute

in libertà, la compenetrazione, il poemetto animato, la sensazione sceneggiata, l'ilarità dialogata, l'atto negativo, la battuta riecheggiata, la discussione extra-logica, la deformazione sintetica, lo spiraglio scientifico, le metafore condensate, le immagini telegrafiche, le somme di vibrazioni, i nodi di pensiero, i ventagli di movimento, tanto per indicarne alcune. La sintesi teatrale è atonica, dinamica, simultanea, autonoma, alogica e irrealista. Stringe «in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli». La buona pratica della sintesi non va confusa con la confezione del «corto teatrale». La sintesi è ricca. Il «corto» è povero. La sintesi è verticale. Il «corto» è orizzontale. L'opera sintetica è frutto dell'invenzione di Vittorio Alfieri. La chiama «scorcio» e non la mette in pratica. Ci pensa Marinetti ad applicarla, senza tuttavia citare il drammaturgo astigiano. E ci pensano Sanguineti e Ronconi a utilizzare la teoria della simultaneità nell'*Orlando Furioso*, senza citare la fonte futurista. E ci pensa infine Pirandello a utilizzare in modo brillante la simultaneità, l'indeterminatezza e il metalinguaggio, dimenticandosi di Marinetti e compagni. Ma che importa! La storia dell'arte è caratterizzata da plagi infiniti.

75. Con la simultaneità e l'indeterminatezza (nel *Manifesto del varietà*) i futuristi esaltano il meraviglioso, la caricatura, il ridicolo, il sarcasmo, la balordaggine, la satira, la dissacrazione, l'exasperazione dell'intelligenza fino alla follia luminosa e confermano un interesse forte per la necessità di agire, per la provocazione che sottopone il corpo e l'anima a una tensione violenta, che apre verso la simultaneità dei pensieri, dei riferimenti e degli eventi come sostanza sintetica e dinamica in continuo divenire.

76. I futuristi vogliono che il teatro sia anche atecnico. Evidentemente fra le rose dei Manifesti c'è qualche spina che rende inaccettabile l'atecnicità. La negazione della tecnica convenzionale implica l'affermazione di una tecnica alternativa. Lo stile e la poetica sono una grande fatica. Sono un magistero. Una fatica e un magistero. Confidano nella intuizione e cadono nell'aura vagamente poetica, invece che approdare alla poesia vera.

77. Gino Gori, un parafuturista intelligente, svolge approfondimenti di sicuro interesse. Condivide la critica radicale alle «convenzioni». Accetta in pieno la sintesi, ma sostiene che l'opera debba essere suggestiva, cioè capace di suscitare idee ed emozioni. È nella frase, dunque, che si realizza l'arte combinatoria dei segni e la produzione di senso, non nella parola. «La parola in sé non rappresenta mai altro che una indicazione sommaria di significati. Nessuno scrittore può realizzare un'opera d'arte senza avere appreso – e faticosamente – la tecnica». Le parole in libertà si reggono su una fragile intuizione. È la frase che consente di mettere in preventivo un

sistema variegato di segni. È nella frase – sintatticamente e aritmicamente costruita – che risiede la complessità del punto di vista e la sua carica di suggestione.

78. «Amore sole cane tetto ponente è una pseudo-frase. È una sintesi banale» (Gori). La parola è un luogo comune generico che non esprime alcun punto di vista. La parola, non producendo stile e poetica, non distingue un artista da un altro artista. È una tecnica che nega una tecnica convenzionale e che raggela la comunicazione. Il teatro futurista, pur volendo combattere la logica e la razionalità delle vecchie convenzioni, ha reso omaggio proprio alla logica e alla razionalità delle forme, negando il rapporto sensuale che l'artista ha con la sua arte.

79. Mettendo da parte l'attore e puntando tutto sull'autore, i drammaturghi futuristi inventano il «caricamento di senso degli oggetti». A tale proposito può essere ricordato il fantoccio in *Elettricità sessuale* di Marinetti, oppure il protagonismo di sette sedie e una poltrona in *Vengo*. Continuamente spostate dai domestici di una casa, le sedie restano nella vana attesa di essere occupate dagli ospiti in arrivo. Le ombre si allungano sempre di più verso la porta, dando l'impressione che siano le sedie stesse a volersene uscire dalla casa.

80. Il Futurismo ha lanciato un messaggio universale – «Tutto è buono per comunicare» – valido anche per il postdrammatico. Con il «teatro aereo», che considera il cielo contenitore e contenuto di evento, i futuristi hanno anticipato il «teatro dei luoghi». Con le «serate futuriste» e i «piatti di artista» hanno realizzato eventi intermediali e sinestetici, fatti «di sguardi sulla vita e di riflessioni sull'arte» (Bartolucci), che non hanno niente a che vedere con i rituali algidi dei professorini della performance internazionale contemporanea incentrati sulla pratica demenziale delle prove e della ripetizione, invece che sull'intuizione fulminante.

81. Non si può negare un sistema con l'edificazione di un altro sistema, se non si vuole che la lotta contro il passatismo diventi un nuovo passatismo (G. Camerini e P. Fossati). L'alternativa alle acque riflessive di Narciso sono le acque torbide e agitate di Afrodite che aprono un varco primordiale, barbarico e indisciplinato, capace di generare quello sguardo sulla vita e sull'arte indicato da Bartolucci.

82. Non c'è albero senza radice. Non c'è ricerca senza tradizione. Il Futurismo ha affondato il bisturi nel ventre secco del teatro, cercando il futuro e trasformando la polvere cosmica in nuove forme di drammaturgia? La risposta porta il nome di Luigi Pirandello.

83. Ora ti conosci?

Mi conosco un po' di più.

E tu mi conosci?

Non ti conosco.

Non hai fatto nulla per conoscermi?

Ho fatto quello che è stato possibile fare, ma è stato impossibile arrivare fino in fondo.

Perché mai?

Perché la vista esteriore guarda verso di te, mentre quella interiore è rivolta altrove.

Allora m'ignori.

Ignoro chi sei e come stai, perché non sono in grado di conoscerti, e ancora di più ignoro il mondo, perché ancora di meno posso conoscerlo.

Non sai dirmi altro?

Posso dire che il mondo esiste,

che le cose che ci stanno attorno esistono,

posso dirlo ma non ne sono pienamente convinto.

E delle cose che non si vedono cos'hai da dirmi?

Dico che esistono, tuttavia se non conosco le cose che vedo,

figuriamoci quelle che non sono in grado di vedere,

che non posso toccare

che non posso ascoltare;

inoltre, se per dire le cose che vedo o che posso toccare

non mi servo delle parole perché le cose parlano da sole

per dire le cose che non vedo o che non posso toccare

ancora di meno mi servono le parole

perché temo che siano mute

a volte.

L'unica cosa che posso fare è varcare il confine della soglia,

il luogo umbratile della scoperta dove sono nelle condizioni di conoscervi

e di conoscere in parte il mondo in cui viviamo

nonché di chiamarvi per nome, Lehmann e Attisani

per le due occasioni che mi avete offerto: studiare su un libro

difficile, pregnante d'idee, e pubblicare sulla rivista tecnologica «MJ».

Grazie.

Di testa e di cuore.

Il mistero dell'uomo può essere soltanto accarezzato.