

# *Il significato del tragico\**

*Edoardo Fadini*

Una data di nascita irricognoscibile, come lo è peraltro la data anagrafica di ciascuno di noi. Riconosciamo al massimo e, ovviamente con emozione, la nascita dell'altro (un figlio, soprattutto, un incontro significativo, una data di morte). Si muore di passato, non di futuro. Il mistero è sempre nelle radici, non nelle fioriture, negli scopi, in ultima analisi nel futuro che labilmente pensiamo ogni volta di possedere, di calcolare, di prevedere se non con certezza almeno con impegno e con ansia. Suppongo che Ivrea '67 non sia stata affatto un punto di partenza della cosiddetta "avanguardia teatrale in Italia". È stato utile dirlo, questo sì, quel Convegno fu più che altro utile per darsi coraggio, si prepararono tesi che non furono quasi mai discusse, tesi ovviamente che tentavano di sintetizzare un passato che già esisteva, anche se breve, e intensissimo, si cercò, questo sì, un aiuto vicendevole, la possibilità di fornire strutture a chi era nato e prosperava artisticamente in mezzo alla steppa o nell'umidità delle cantine. Si fondò persino un'associazione del nuovo teatro, pensate un po', morta naturalmente appena un anno dopo. No, l'etichettatura di quel Convegno è stata fornita da altri per utilità definitorie o di semplice cronaca. Io credo che convenga spingere oggi invece a un massimo di riflessione, perché ci si è resi conto che ciò che oggi si chiama ricerca o nuovo teatro scarta da sé il concetto di avanguardia perché si rivendica ormai, anche se ovviamente com'è giusto in forme assai differenziate, uno statuto della forma teatro che si oppone alla tradizione e all'ufficialità appunto perché ingloba e supera la prima rifiutando la seconda come forma spuria, come scarto delle idee. Il post-moderno ha infine anche azzerato il valore del progetto o meglio ha ricondotto il concetto di progetto ai suoi giusti limiti laboratoriali, sottraendogli proprio quella cifra utopica che la modernità sembrava aver potuto portare verso una materialità quasi scientifica. Il decadimento della progettualità, del moderno è un segno preciso di indiscusso valore epocale. Di tale decadimento fanno parte, come si sa, l'eclissi del senso, l'abbandono di quella *adaequatio rei et intellectus* che già Nietzsche indicava come l'errore di fondo di tutta la filosofia occidentale, la rinuncia a quei valori di onnicomprensività del linguaggio che hanno messo in causa la stessa conformazione strutturale del soggetto e rovesciato decisamente il principio di realtà per un realismo formalistico che si basa unicamente sull'eccesso del presente ma anche, e soprattutto, nella sua forma negativa (il termine negativo è ambiguo e sotto certi aspetti giustamente

\* Intervento dell'autore al Convegno per un Nuovo Teatro ("Memorie e Utopie", Ivrea 1987).

paradossale) sulle tecniche esclusive e totalizzanti della simulazione. Esaminerò più avanti il valore filosofico profondo del concetto di simulazione, qui lo indico unicamente come valore equivalente, espressivo e pratico, della tecnologia dell'immagine elettronica, delle sue prevalenti doti e possibilità di manipolazione su calcoli labili, istantanei, da scartare con immediatezza.

Potrebbe essere, questo, un primo elemento di distinzione nel senso del contrassegno, di ciò che è oggi il nuovo teatro nelle sue forme espressive ultime: la simulazione come soggetto agente, l'assunzione dell'immagine non più come componente linguistica, bensì come autoreferente, e, al limite, come dato reale, come mondo, come componente anche soggettiva preminente: la "cosa" non coincide con la parola o il segno che la indicano o la definiscono, bensì "è", "si costituisce" nello statuto del suo simulacro. Da qui una prima conseguenza "forte" come segno di quello che si è chiamato, in parte con serie ragioni critiche, il teatro della post-avanguardia: esso rivendica a sé, al proprio operare, non solo lo statuto linguistico globale, totalizzante, dell'opera realizzata (giunta a un termine di messa in scena, che ne denota la parzialità, ma anche la compiutezza mortale), esso rivendica anche la memoria e il pensiero di sé, la riflessione critica, la sua cifra analitica e ogni eccedenza extra teatrale di cui pure si appropria fin dall'origine. Questo procedimento si costituisce terminantemente come negazione del "tragico"zEsaminerò più avanti il valore di rottura di questo abbandono del "tragico". Basti dire, per ora, che il procedimento al quale ho appena accennato coincide esattamente con il suo contrario (che il tragico invece porta a valori assoluti): la teoria teatrale sulla voce dell'ascolto, la significanza del tragico come azzeramento del segno di fronte al rappresentarsi di ciò che è originario secondo la luminosa definizione data in proposito da Hölderlin porta a un'identica esclusione di altri elementi coincidenti, "dall'esterno", con il fare artistico.

Da un lato, quindi, l'appiattimento sull'immagine senza altri riscontri al di fuori della sua riproduzione tecnologica, dall'altro l'interiorizzazione assoluta che porta al dissolvimento dell'Io per una messa in ascolto che di questo dissolvimento definisca la possibile cifra esistenziale. Da un punto di vista formale si tratta non più di un segno di riconoscimento verbale, bensì di un procedimento di ricomposizione del corpo unico dell'attore con il proprio interno, un elemento, ripeto, decisivo, di ricomposizione individuale nel tentativo, questo sì tragico, di riunificazione con il tutto, di abbandono dialettico dell'apparire e del dissolversi. Allora, quindi, la questione del teatro è oggi di nuovo, come per Nietzsche, tutto meno che una questione estetica, essa si costituisce come il problema stesso della conoscenza. Siamo oggi di fronte a una svolta: i mascheramenti apparentemente coincidenti tra cultura tecnologica, della quale anche i mass media si sono appropriati (un segno ampiamente reversibile, questo, sia sul fare artistico che su quello filosofico), da un lato (il mondo senza storia, l'appiattimento nell'istantaneità manovrabile a piacere, dove la sparizione fa parte del segno e ricomporre equivale a distruggere e dove

l'adeguamento al mezzo assurge a definizione poetica), e dall'altro il nascondimento dell'io, la sua nuova coscienza transfusionale su percorsi quasi iniziatici di negazione e destrutturazione. Questa apparente coincidenza apre, in realtà, uno spazio interstiziale al pensiero della differenza e della distanza, che in filosofia concerne la coscienza interna del tempo e in teatro il risvolto verbale e sensoriale della temporalità, vale a dire la nozione del tragico.

È qui, su questo punto esatto dell'angoscia dell'essere individuale e della sua decadenza metafisica che si propone l'utopia del commediante di oggi; essa dovrebbe rispondere a quella domanda fondamentale che regge per intero lo statuto del fare teatro: quale e quanta realtà la conoscenza è capace di affermare e di sopportare? Quanta realtà esclude?

Permettetemi a questo punto la citazione di alcuni brani del *Monologo fatale* che Roberto Calasso ha dedicato come postfazione all'edizione adelfiana dell'*Ecco Homo* di Nietzsche (l'*Ecce Homo* nietzschiano costituiva l'ossatura di uno "scandaloso" spettacolo che portai alla Fenice di Venezia per la Biennale dell'81):

La questione del teatro in Nietzsche è tutto fuorché una questione di estetica, in essa se mai si apre la questione stessa della conoscenza. Fin dai "parerga" della *Nascita della tragedia* Nietzsche aveva riconosciuto l'antitesi che lo avrebbe torturato fino all'ultimo: quella fra uomo dionisiaco e commediante. L'uomo dionisiaco è colui che genera la tragedia, l'uomo che è capace di viverla nell'incessante metamorfosi. Ma accanto all'essere estatico si profila un'ombra, che lo accompagnerà sempre: il commediante... Il punto critico è stato il momento in cui il problema del commediante è entrato in contatto con la radicale critica gnoseologica di Nietzsche, impostata già in *Umano, troppo umano* e portata poi avanti inesorabilmente sino alla fine. La prima tesi che Nietzsche ha voluto confutare è stata proprio la tesi portante di tutto il pensiero occidentale, quella che afferma la verità come *adaequatio rei et intellectus*. L'indagine accanita di Nietzsche non vuole dubbi su questo punto: ogni forma della rappresentazione è una *necessaria* falsificazione, che riduce immensamente il reale, ma si presenta in noi *come se* lo comprendesse nella sua interezza. Questa falsità intrinseca della rappresentazione è, peraltro, la nostra più grande difesa organica, senza di essa noi saremmo soltanto il movimento caotico della volontà di verità che nel suo fondo è volontà suicida. Il dilemma della conoscenza si pone in questi termini: o il pensiero vuole il tutto – e allora uccide il soggetto che lo pensa; o il pensiero rinuncia al tutto – e allora uccide la vita. Questo sarebbe per Nietzsche il caso di tutta la filosofia occidentale da Socrate in poi. [...] Ciò non vale naturalmente, solo per il rapporto con il mondo, ma innanzitutto per il rapporto del soggetto con se stesso; anzi, qui la simulazione si presenta allo stato puro, in quanto le manca ogni possibilità di verifica. Il soggetto stesso, di fatto, è la prima simulazione, quella che rende possibili tutte le altre; una simulazione con carattere di massima persistenza. È già chiaro a questo punto che quanto più avanti Nietzsche spinge la critica del commediante, tanto più è costretto a concedergli importanza, tanto più lo avvicina al centro della costituzione stessa dell'uomo.

Alla fine i termini hanno invertito le loro posizioni: non è più il commediante a crescere

parassitariamente sul ceppo dell'uomo dionisiaco che può manifestarsi solo a patto di indossare le vesti del commediante, in certo modo di crescergli sopra [...]

Nietzsche ci rivela che la conoscenza è innanzitutto *commedia della conoscenza*, inestirpabile teatralità che agisce all'interno del singolo, si autoriproduce continuamente nella solitudine, *deve* riprodursi, perché sia mantenuta l'economia della vita.

[...] Di fronte alla conoscenza non si pone perciò ormai la questione della verità: giusto o non giusto? – la conoscenza non può neppure porre l'esigenza della giustezza – ma la questione stessa del teatro: quale e quanta realtà, la conoscenza è capace di affermare, sopportare? Quanta realtà esclude?

[...] Il carattere teatrale del pensiero occidentale, l'identità continua dello scenario, il suo aspetto di gioco, in cui le pedine si spostano sempre sulla stessa scacchiera, è dato dalla accettazione sottintesa di una regola: che il *primum* sia sempre in mezzo ai numeri, che l'origine si trovi nel percorso e s'imponga ugualmente come origine – mentre l'origine non può che essere fuori dalla scacchiera, la scacchiera è già la dispersione. Ma l'altra regola, complementare, dello scenario è che la dispersione non sia mai affermata come tale, che sia sempre riassorbita in qualcosa, che il gioco non sia ininterrotto, come vorrebbe la sua costituzione, ma si arresti sempre in qualche punto opportuno del gioco stesso. Se la filosofia è il pensiero che parte da zero, il pensiero senza fondamento, la filosofia occidentale è il pensiero che parte da zero per arrivare, ogni volta, a porre un *primum*. Ma non c'è via tra zero e uno. Nietzsche ha svelato le regole di questo gioco, perciò è il grande *traditore* del pensiero occidentale.

Io dico che questo “tradimento” è indubbiamente un buon tema di riflessione, un tema di alto profilo artistico e filosofico, ma anche politico. Credo, infatti, che sia qui il massimo livello di scontro con il cosiddetto “teatro tradizionale” ufficiale, oggi e non solo nel nostro Paese: tra chi insiste (spesso in mala fede, altre volte invece disperatamente) sul fatto che il *primum* sia sempre in mezzo ai numeri e che l'origine si trovi nel percorso e si imponga ugualmente come origine affibbiandogli persino cifre improponibili di razionalità terminali, e chi invece accetta il fatto che l'origine non può che essere fuori dalla scacchiera. In un breve saggio del '52, *Sul tragico*, Karl Jaspers definisce in termini piani, ma ugualmente incisivi, questa contrapposizione decisiva:

La coscienza tragica richiede la storicità. L'eterno corso e ricorso della vita non è il suo sfondo. L'essenziale è irripetibile e in moto incessante. Impegna a una decisione e non ritorna mai più. Ma la coscienza pretragica non cede solo il campo a quella tragica. In alcuni casi quella che ci sembra solo una fase preparatoria, riesce ad affermarsi con una validità indipendente in opposizione alla visione tragica della vita. Questa viene a mancare, nonostante ogni sensibilità alla sventura, là dove riesce ad affermarsi un'interpretazione armonica del mondo e una realtà vitale ad essa conforme. Il che accadde ampiamente nell'antica Cina, e nella sua forma più pura nella Cina prebuddhista. Tutto il male, ogni sventura, ogni miseria non sono che turbamenti passeggeri, la cui esistenza non è imposta da alcuna necessità. Non c'è l'orrore del mondo, il rifiuto

e la giustificazione del mondo, non c'è l'accusa contro l'essere e la divinità, ma tutt'al più un blando compianto. Non c'è lo strazio della disperazione, ma un sopportare e un morire pacato.

[...] L'atroce e il terrificante sono conosciuti e sentiti non meno che nelle civiltà illuminate dalla coscienza tragica: dove inizia la coscienza tragica è andato perduto qualcosa di straordinario: una sicurezza priva di tragicità e una sublime umanità naturale, la gioia di sentirsi a casa propria nel mondo e una ricchezza di intuizioni concrete, e tutto questo in Cina fu una realtà. Nella caratterizzazione tipica ormai invalsa, il sereno e libero mondo cinese si contrappone all'arcigno e tormentato occidente.

Ma è stato Hölderlin a definire con sconvolgente chiarezza il paradosso su cui si regge il significato della tragedia:

Il modo più semplice per comprendere il significato delle tragedie è di partire dal paradiso. Infatti, tutto quanto è originario, essendo ogni facoltà distribuita in maniera equa e uniforme, non appare infero nella sua forza originaria, ma invece propriamente nella sua debolezza di ogni totalità. Ora, nel tragico il segno è in se stesso insignificante, inefficace, mentre emerge appunto ciò che è originario. L'originario può infatti propriamente apparire solo nella sua debolezza: nella misura in cui il segno in se stesso viene considerato insignificante e posto uguale a zero, allora può rappresentarsi anche ciò che è originario, il celato fondamento di ogni natura. Se la natura si rappresenta propriamente nella sua dote più debole, allora il segno è uguale a zero quando essa si rappresenta nella sua dote più forte.

Due maestri di ieri e di oggi, Carmelo Bene e Leo de Berardinis, coincidono quanto meno nel portare su se stessi la semplicità allucinante del paradosso holderliniano, attraverso due tipi di divoramento teatrale (o di autodivoramento soggettivo): un divoramento verso l'interno in Carmelo Bene, uno verso l'esterno, e in forma quasi ritualmente cannibalica, in Leo de Berardinis. Tra i due una prima generazione di mezzo, da Memè Perlini a Vasilicò, a Nanni, per i quali mi pare Maurizio Grande abbia trovato un'acuta definizione quando parla di «orchestrazione» come «principio costruttivo e modalità produttiva e financo esistenziale di questo loro fare teatro tutto sommato ancora all'interno del teatrale, sia pure dalla parte sommersa dello spettacolo: il linguaggio della scena e i materiali (dalle luci, ai suoni, ai corpi)».

Grande definisce questa zona intermedia del nuovo teatro come lo spostamento verso un universo dominato dall'iconico e dalla commistione con i media, il cinema soprattutto, decretando «lo scorporamento della parola dal teatro» e avviando infine in tal modo «un'estetica fondata sulle partiture del visibile e sulle poetiche del guardare, unitamente a una nuova drammaturgia fondata sulle scansioni esistenziali dell'attore congiunte alla rielaborazione (contaminazione) intertestuale e intersemiotica dei classici».

«La neoavanguardia italiana (fra il '67 e il '76 circa) non aveva ancora progettato la caduta del teatrale, la fuoriuscita dello spettacolo dall'istituto del teatro», dice

ancora Grande. Io non credo che si tratti di un progetto di caduta del teatrale, come dice Grande. Penso che le ultime generazioni del nuovo teatro subiscano, invece, un vero e proprio processo indotto di estraniamento dalla forma teatro, anche se la praticano professionalmente. Subiscono, in altre parole, una dotazione pratica materiale di quella che potremmo chiamare “alterità” tecnologica. I numeri della scacchiera nietzschiana hanno subito un’accelerazione quantitativa a livello esponenziale. Universo iconico e commistione dei media divengono a loro volta soggetti di simulazione (soggetti passivi e soggetti agenti contemporaneamente), la caduta del teatrale avviene per manipolazione e per disintegrazione del referente, il quale a sua volta è introitato in un complesso interreferenziale con componenti “estrane” (verrebbe voglia di chiamarle aliene) per tecnica e per calcolo in un’era elettronica che annuncia già, peraltro, le sue prime fasi terminali attraverso processi di sviluppo sempre più accelerati (sistemi esperti, intelligenza artificiale, ingegneria genetica, biotecnologia, ecc.). Si tratta di ben altro quindi, dell’abbandono teatrale, poniamo, di un Grotowski, il quale dopo *Apocalypsis cum figuris* del ’68, il suo spettacolo-esposizione, decide di rinunciare a preparare altre messe in scena. In una conferenza alla New York University, il 13 dicembre 1970, Grotowski afferma:

La *tecnica* serve ad aggirare le cose essenziali. Le cose di cui sto parlando trascendono il contatto psicofisico, come lo chiamava Stanislavskij. Volete che vi dica che l’ho superato? Ho troppo rispetto per Stanislavskij per dirlo; per quanto riguarda il teatro egli era straordinario, ma non mi interessa più, mi interessa solo quello che posso fare lasciandomi il teatro alle spalle... Molti di noi si pongono il problema: continuare la professione o fare qualche altra cosa? Per quel che mi riguarda è meglio fare qualche altra cosa.

Ritorniamo allora da capo al “tradimento” nietzschiano. Credo che l’abbandono di Grotowski, corrisponda a quello di Heidegger, anche se nel pensatore tedesco le dimensioni del problema assumono misure e caratteri addirittura epocali nella considerazione filosofica della fine della metafisica. Maurizio Grande nel saggio intitolato *Il teatro di Babele*, che credo sia dell’83, azzardava una definizione da fine del millennio, a proposito del “nuovo teatro”:

In questo senso – egli dice – mi sembra che la situazione del nuovo teatro alluda all’annichilimento delle pratiche di dominio del tempo e dello spazio (sulle quali si regge lo statuto di ogni rappresentazione possibile) e dall’altro a una sorta di accecamento estetico per “eccesso di reale” tecnologico-sensoriale: un falò dei linguaggi e della soggettività fatto divampare come sfida al mondo e al senso, alla storia e al tempo, al “profitto” sociale e ideologico, e, infine, all’arte.

Io penso in proposito che ciò semplicemente *accade*, non è un gesto volontaristico al modo di Grotowski, né un culmine filosofico, come in Heidegger. Riflettere su questa differenza sostanziale mi sembra decisivo. La verità è che siamo alla resa

dei conti. È l'intero sistema del pensiero occidentale a essere messo in causa: il sovrumano tentativo di Nietzsche di fuoriuscirne ha già in questi anni, e ne avrà ancora di più nei prossimi, le sue prime sconvolgenti verifiche. L'accecamento tecnologico-sensoriale di cui parla Grande corrisponde al drammatico problema etico di fronte al quale si trovano gli scienziati che praticano le prime manipolazioni genetiche. Siamo, insomma, al centro di una divaricazione decisiva: da un lato la distruzione della coscienza interna del tempo, di fronte alla quale il significato del tragico assume una valenza assoluta, totalizzante, e di tali dimensioni da ricomporre, anche attraverso la disintegrazione dell'Io, una possibile compenetrazione tra uomo e mondo; dall'altro una sorta di inflessibile dominio dell'immagine senza riscontro, della simultaneità percettiva, dell'istantaneità velocizzata, dove ogni forma di linguaggio si presenta già all'origine come forma residuale, come reperto. È sotto questa forma, allo stesso tempo contraddittoria, paradossale, ma unificante, che si verifica lo spaesamento del reale e una sorta di mistico rifugiarsi dell'attore- commediante di oggi nella ripetitività del gesto, nel recupero di una maschera composta dagli automatismi del movimento corporeo, dove la prevalenza del gesto tende a denotare una non appartenenza dell'attore alla parola, al racconto, in ultima analisi al complesso della rappresentazione. Questa divisione violenta (direi suicida) del teatrante dalla sua rappresentazione costituisce la definitiva divisione del nuovo teatro dalle sue più recenti matrici di origine. Ma quanti si riconoscono in simili schemi? Eppure il fenomeno trae la propria rilevanza dagli statuti della scienza e della tecnologia attuali, come ho già detto, e infine dalla riflessione filosofica su di essi. È un fatto che l'esito di una messa in scena oggi, la sua stessa realizzazione pratica, sono di secondaria importanza nei confronti di una preparazione che tende a dilatare il tempo del pensiero piuttosto che quello della sua formulazione espressiva. Anche in questo caso non mi sembra importante un riscontro collettivo immediato nei fatti. La storia futura metterà in luce probabilmente questa linea di tendenza che oggi ci investe tutti. Non credo infatti a una drammaturgia della scrittura che lasci tracce codificate una volta per tutte. I grandi testi filosofici dell'Oriente sono accumuli di commentari sovrapposti, mescolati, manipolati. Così il teatro, dove oralità, gestualità, ritualità, liturgia hanno di gran lunga la meglio sulla pura e semplice arte della parola scritta. Costatazione banale, se volete, ma pur sempre indicativa su ciò che non si vuole comprendere e ammettere, ma sulla quale è evidente lavora buona parte della più recente ricerca teatrale di oggi. Ho appena accennato alla divisione delle ricerche più recenti dalle proprie matrici precedenti più vicine, più immediate.

In realtà si tratta di un distacco di breve periodo e, in fondo, secondario. Paradossalmente ci si scavalca sempre all'indietro, non in avanti, e per questo, paradossalmente, si avanza, anche se spesso alla cieca. È vero infatti che il mistero sta nelle radici, non negli scopi, nel futuro. Il futuro, a ben vedere, è l'unica labile cosa che ci appartiene veramente. Non così il passato. Il passato ci sfugge di mano a ogni

pie' sospinto. È la nostalgia che uccide, non l'ansia di ciò che deve venire. Così, è ancora l'ultimo vecchio Beckett, con le sue prose rinsecchite, isterilite, in continua oscena sparizione, ciò che ci preoccupa; e da lui indietro ad Artaud, la vera unica musa di Judith Malina («A Artaud, mia folle musa, mai assente dai miei sogni, io parlo in un linguaggio segreto»), essa scriveva nel 1964, e ancora essa ricorda «Artaud auspica un teatro nel quale gli attori siano vittime bruciate sul rogo “che fanno segnali attraverso le fiamme”»); e da Artaud alla meravigliosa, scandalosa logorrea adolescenziale di Jarry, ben degna del suo grande antenato Rabelais, e così giù fino alla notte del tempo che è l'ultima vera, definitiva trasgressione del quotidiano.

Laggiù molto indietro, molto in profondo, dove tutto si confonde o si amalgama, nella più fonda nebbia del tempo, il gesto si confonde con la voce, e la voce con la creazione, anche se questa non ci appartiene. Laggiù non esiste il tempo della temporalità, che è quotidianità codificata, calendarizzata. Il teatro è tutto in questo modello di trasgressione del quotidiano. Ma la trasgressione del quotidiano che ha consentito all'arte di contrapporsi al reale costituendone così la dinamica vitale, è fondamentalmente trasgressione del valore del tempo, non tanto in termini morali in quanto valore, quanto in termini concreti in quanto tempo. Il dato appartiene alla storia, è ciò che c'è in conseguenza, cioè postumo, al rapporto arte-reale, quando cioè il fenomeno si colloca nel tempo del riconoscibile per l'organizzazione dello scambio. L'incognita invece non ci appartiene, è quello che ancora non è, che ancora non c'è nel tempo del valore, perché è fenomeno che si pone in un tempo a sé, non valutabile e quindi appartenente ancora alla sfera del reale-morale-valere, e perciò totalmente privilegiato rispetto alla riduzione che ne conseguirebbe se dimenticasse la sua capacità di trasgressione. La riconoscibilità della ricerca sperimentale in quanto fenomeno artistico sta quindi nell'atto di mantenere aperto il tempo di affermazione e di frequentazione dell'incognita, senza fermarsi per produrla nel tempo quando questa si afferma, come è nel suo destino, in quanto dato.