

Il teatro come forma che pensa.
Pregiudizio antiteatrale, materialità e abiezione nella
scena postdrammatica

di Annalisa Sacchi

Abstract

If one turns to the source of the so-called antitheatrical prejudice, Plato, and explores beside his notorious critics to the arts also his statements about the spectatorship, something intriguing appears. It appears that common origins link the theoretical meditation and the theatrical spectatorship, encapsulating these two occupations in the Greek word *theoria*, in which the sense of sight is crucial to both the act of going to the theatre and of engaging in theoretical inquiry. This mutual and ambivalent attraction of theatre toward philosophy and of philosophy toward theatre reaches a sort of climax in the era of post-dramatic theatre. Dismissed the general aversion to “theatricality” – still at stake within the Modernism theatre – contemporary theatrical scene has been demonstrating to what extent theatre is in itself a “thinking form”, or a form of thinking embodied in the material presence of the performer. Far from causing the sort of embarrassment and frustration denounced by modernist theatre artists such as Edward Gordon Craig, the actor’s deliberate vulnerability possibly enables our own and prompts us toward empathy and theoretical understanding. Watching live performance is watching the actor dying onstage; sharing that liveness promotes a necessary and moving confrontation with mortality.

Che cos’è la teatralità? È il teatro meno il testo, è uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall’argomento scritto, è quella specie di percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, sostanze, luci, che sommerge il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore.¹

¹ R. Barthes, “Il teatro di Baudelaire”, in R. Scrivano (a cura di), *Letteratura e Teatro*, Bologna, Zanichelli 1984, p. 30.

A teatro, come in ogni altra arte, quel che conta sono le genealogie. La scena contemporanea del teatro di ricerca, prima di essere *posteriore* rispetto a vari indici (post-novecentesca, post-drammatica, post-moderna o post-modernista) si fonda sulla risoluzione per altre vie dei problemi che hanno magnetizzato il corso della sperimentazione scenica almeno a partire dal modernismo. Non v'è evoluzione nell'arte né destino, ma nella filiera complessa della provenienza è possibile rintracciare le costanti al cospetto delle quali, e rispondendo alle quali, il responsabile della creazione scenica diventa tale, e il pubblico diventa pubblico².

E dunque sarebbe un errore considerare il postdrammatico come una categoria intesa a definire un fenomeno entro una cronologia teleologicamente orientata, come se esistesse semplicemente un *prima* drammatico. Né questo intende Hans-Thies Lehmann, autore del giustamente celebrato volume *Postdramatisches Theater*³. Volendo circoscrivere l'analisi al solo teatro di regia, ovvero al “fenomeno teatrale maggioritario” nella scena occidentale almeno a partire dal modernismo, si vede chiaramente come la regia nasca precisamente da una dialettica tra fautori e oppositori del testo drammatico: si vede, cioè, come ad esempio Edward Gordon Craig, per non parlare di Antonin Artaud, fosse già compiutamente postdrammatico. Esiste dunque una genealogia postdrammatica che interessa la scena sin dalle prime sperimentazioni dei cosiddetti riformatori, che ha dunque una pratica, una teoria e un pubblico. In altre parole, la fruizione della forma postdrammatica del teatro accomuna, entro una stessa costellazione, il pubblico ad esempio di certe opere di Mejerchol'd, di Ejzenstejn, di Foregger – e ancor di più quello, bloccato nella virtualità della mancata attualizzazio-

² Per i rapporti tra modernismo e contemporaneo nel teatro di regia si veda il mio *Il posto del Re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni, Roma 2012.

³ Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.

ne scenica, di Craig, Appia, Prampolini, Artaud – con quello degli spettacoli di Wilson, Kantor, Castellucci, Jan Fabre, dei Gob Squad, di Via Negativa, di Bock & Vincenzi e così via.

La nozione di “postdrammatico” è ad ogni modo utile a segnalare i margini di rottura, laddove il teatro che essa definisce è giunto infine, nella cornice della cultura scenica di “ricerca” nostra contemporanea, a costituire il fenomeno maggioritario, a costituire cioè un suo linguaggio generalmente acquisito e di conseguenza un pubblico a esso alfabetizzato. La peculiarità di questo linguaggio, se un discrimine vogliamo tracciare tra le rivendicazioni delle avanguardie e quelle della scena contemporanea, non è determinata dalla dialettica tra le componenti visive e quelle testuali della scena, ma dal ruolo, dalla consistenza dalla presa in carico della materialità del corpo.

Il corpo è il perpetuo centro di sperimentazione della scena modernista e contemporanea, ed è al suo interno che si gioca la partita del mutamento per ogni generazione di artisti-nuovi-venuti. Il corpo e la corporeità sono gli agenti più antichi e insieme quelli più formidabilmente orientati al futuro nella scena, sia perché il corpo è il più sensibile e duttile ricettore dei cambiamenti scientifici e tecnologici che avvengono nel mondo, sia perché esso coagula, riverbera e in certi casi sovverte quanto la società e la politica, all'altezza cronologica in cui ciascun teatro si esprime, attribuiscono al ruolo del corpo e alla sua manifestazione.

Nel corpo, soprattutto, si installa il centro di ciò che determina il maggior mutamento di prospettiva tra teatro modernista e teatro contemporaneo, ovvero il valore attribuito al teatrale.

Nel modernismo come nel contemporaneo, la sperimentazione scenica e la teoresi su di essa sembrano dover ogni volta articolare un qualche gran rifiuto, e fondarsi poi a partire da quel centro di odio e desiderio. Questo centro è mobile e multiforme, e coincide di volta in volta con la tradizione, con l'illusionismo, con l'attore, col pubblico borghese, con

il testo drammatico e così via. Ma esiste un elemento che più di altri coagula attorno a sé il pregiudizio del teatro di ricerca, ed è un elemento che fonda una sorta di paradosso, poiché la scena sperimentale, dalle avanguardie al contemporaneo, non nutre e non nutre avversione più forte che quella nei confronti della “teatralità”.

Dal teatro delle apparenze messo in scena nella caverna platonica il pregiudizio antiteatrale (o, per usare la definizione più sfumata di Marvin Carlson, la «resistenza antiteatrale»⁴) ha attraversato i secoli come un fiume carsico. Ma nel modernismo esso assurge alla sua forma più problematica, a partire da Nietzsche e poi con Adorno, per raggiungere un parossismo nell’analisi di critici come Yvor Winters e Michael Fried che definiscono il canone dell’arte attraverso l’opposizione al teatro e alla teatralità, e passando attraverso quegli artisti della scena – i registi in particolare, ma anche una schiera nutrita di attori, si pensi solo alla famosa invettiva della Duse che augurava ai suoi colleghi di morire di peste – concordi nella necessità di deteaturalizzare il teatro.

Nietzsche e Adorno, del resto, non sono ostili all’arte scenica in sé (il primo, è noto, attraversò una fase di profonda ammirazione verso Wagner, che risuona nelle pagine e nell’abbrivio stesso de *La nascita della tragedia*, mentre il secondo fu un conoscitore attento e un critico raffinato, per non citare che un esempio, di Samuel Beckett), ma si riferiscono a Wagner per esplicitare le ragioni che li inducono a considerare il teatro, e in special modo la teatralità, come una categoria degenerare dell’arte. «Ma Wagner rende malati – scrive Nietzsche – Che importa *a me* del teatro! [...] Wagner in sostanza è un uomo di teatro e un attore, il più esaltato mimomane che sia forse mai esistito, *anche come musicista*»⁵.

⁴ Cfr. M. Carlson, “The Resistance to Theatricality”, *SubStance*, 2/3, XXXI, 2002, pp. 238-250.

⁵ F. W. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, in *Scritti su Wagner*, tr. it. di S. Giametta, F. Masini, con un saggio di M. Bortolotto, Adelphi, Milano 1979, p. 215.

Per Nietzsche, come più tardi per Adorno, la critica a Wagner e alla teatralità è una critica alla mimesi, più precisamente, alla mimesi reputata primitiva del mimo⁶ e dunque dell'attore, che rischia di infettare le altre arti, in particolare la musica, tra tutte la più pura. Entrambi concordano nell'attribuire un vizio di fondo all'arte wagneriana, che è quello della sua *gestualità*, della sua magniloquenza mimica, della sua semplificazione mimetica. Qui, a fare problema, è evidentemente l'arte dell'attore, la "mimesi imperfetta" dell'essere umano in situazione di rappresentazione organizzata, l'attrito che il corpo comporta, la sua resistenza a qualsiasi tensione verso una qualche purezza artistica.

L'attacco di Nietzsche al teatro ha una ricaduta determinante nel quadro degli studi teatrologici. Se infatti da un lato egli condanna l'avvento della teatrocrazia e il mimetismo degenerare, d'altro canto questo attacco è mosso dopo la realizzazione della Festspielhaus. Si direbbe, dunque, uno strale lanciato contro la consistenza materiale della scena. Non bisogna infatti dimenticare che Wagner, artista profondamente, essenzialmente moderno, centro d'odio e di desiderio durante tutto il modernismo, è però forse l'unico che, nel modernismo, realizza il suo grande progetto utopico. Non lo eleva al rango dell'ideale inattuabile, non lo descrive con la nostalgia per le cose che non ebbero mai un cominciamento.

⁶ Va detto *en passant* che la posizione di Wagner risulta assai problematica in questo senso, poiché riserve fondamentali verso l'attività mimetica dell'attore compaiono in *Der Ring des Nibelungen*, con la figura ambigua di Mime che in sé racchiude anche, come ha denunciato per primo Adorno, l'antisemitismo wagneriano. Ma non è questa la sede per procedere oltre in questo senso. Qui basti osservare che mimesi e antisemitismo avranno un ruolo non secondario nel pregiudizio antiteatrale così come lo analizza Jonas Barish (*The Antitheatrical Prejudice*, University of California Press, Berkeley 1981), il che da un lato rappresenta una forzatura teorica, ma d'altro canto contiene elementi di non scarso interesse da un punto di vista storico, utili a evidenziare come il pregiudizio antiteatrale si sia, secondo alcune letture, saldato e nutrito del pregiudizio contro il diverso, il nomade, il minore in termini deleziani (a questo proposito, rimane centrale riferirsi alle riflessioni di Adorno e Horkheimer intorno a mimetismo, fascismo, attori ed ebrei nella *Dialektik der Aufklärung*).

Dopo di lui Appia, Craig, Artaud, consegnarono alla pagina e a pochissimi progetti realizzati la visione del loro teatro, la loro idea di teatro del futuro. Per Taviani sono “i teatri in forma di libro”. Nella teoresi s’è poi verificato il curioso accidente che pare raddoppiare l’invettiva nietzscheana contro la teatralità: questi progetti irrealizzabili e irrealizzati hanno preso a occupare, dalle posizioni di Ferruccio Marotti in giù, il centro lasciato vuoto dall’opera del regista. Per altri versi, fu Achille Mango a definire come una sfasatura improduttiva, addirittura improvvida, il precipitare del teatro scritto (nel quale si manifesterebbe il massimo di compiutezza ontologica) nell’attualizzazione dell’evento scenico (nel quale si verificherebbe il minimo di determinatezza concreta e fenomenica)⁷. In Marotti e Mango, pur nella distanza che separa l’orizzonte delle rispettive ricerche, risuona quella insanabile dicotomia tra progetto utopico e realizzazione materiale che fece detestare a Nietzsche l’attualizzazione scenica delle opere wagneriane, così consegnando l’idea della scena registica a un altrove ideale.

Esiziale, in questa prospettiva, pare soprattutto il principio secondo cui la storia del teatro di ricerca si possa esaurire in un’unica fiammata, in cui per altro pochissimi hanno diritto di bruciare. Il confronto con la materialità del corpo e della scena è, per contro, la pratica attraverso cui il teatro moderno ha trovato in se stesso il suo contenuto, riuscendo così a produrre un linguaggio adeguato all’esperienza moderna, un linguaggio che fonda la sua definitiva articolazione a contatto con l’attualità del dispositivo scenico e con la grana del corpo dell’attore. La materialità della scena cattura nello stesso reticolo dell’arte teatrale Mejerchol’d e Wilson, Kantor e Fabre, è il problema al cospetto del quale il regista diventa tale. È la presa in carico di questa materialità che

⁷ Si veda a questo proposito: M. Grande, “Lo spettacolo pensa il teatro?”, in R. Meccia (a cura di) *Il teatro come pensiero teatrale: atti del convegno: Salerno, 14-15-16 dicembre 1987*, ESI, Napoli 1990; ora in M. Grande, *Scena evento scrittura*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma 2005, pp. 116-117.

costituisce il problema costante dell'analisi della scena nella sua eccellenza e nella sua differenza da ogni altro dominio artistico. Il pensiero *su* cosa questa materialità comporti a teatro – su cosa sia il corpo e su come debba manifestarsi sulla scena – si dispone, in ciascun artista “postdrammatico” accanto a un pensiero *del* teatro.

Il teatro emerge allora non come uno strumento del pensiero, ma come pensiero in sé, o meglio come forma che pensa. Oppure, come sostiene Blau: «Il teatro è un luogo del pensiero particolarmente vulnerabile nella performance a causa della vulnerabilità profonda dell'attore»⁸. Farsi carico di questa vulnerabilità sarà, dal modernismo a oggi, il suo potere.

Il regista immette nel teatro la sua modernità, imprimendo un'accelerazione capace di domiciliare la scena accanto alle coeve sperimentazioni nelle arti visive, nella letteratura, nella musica, e poco dopo a stretto contatto col cinema.

Sul cosiddetto “ritardo” imputabile al teatro in generale e a quello pre-registico in particolare molto s'è detto e scritto: Marotti ad esempio ravvisa le ragioni di un simile anacronismo nel carattere *sociale* dell'arte scenica: «il teatro, in quanto arte collettiva, di valore immediatamente sociale, segue sempre assai a rilento le altre forme d'espressione artistica»⁹, mentre Hans-Thies Lehmann propone piuttosto una lettura economica:

Poiché il teatro, come prassi estetica dispendiosa nella società borghese, doveva pensare necessariamente alla possibilità di conservarsi attraverso guadagni significativi, e cioè attraverso una ricerca di consenso il più ampia possibile, emergono novità rischiose, cambiamenti decisivi e modernizzazioni con un caratteristico ritardo rispetto allo stato delle cose in

⁸ H. Blau, *Take up the bodies. Theater at the vanishing point*, University of Illinois Press, Urbana 1982, p. 14 (tr. it. nostra).

⁹ F. Marotti, *Amleto o dell'Oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Bulzoni, Roma 2001, p. 337.

forme artistiche materialmente meno dispendiose come la poesia o la pittura.¹⁰

Ciò che qui interessa però, ancor prima dell'aspetto sociale e di quello economico, è quanto riguarda la mimesi, in particolare la forma peculiare di mimesi provocata dalla posizione complessa del teatro,

una volta che la maturità della mimesi diviene soggetta all'analisi e alle critiche, com'è nel modernismo, tale doppia affiliazione del teatro diviene problematica poiché, a differenza della pittura e del cinema, il teatro rimane legato a performer umani, non importa quanto straniata possa essere la loro azione. Il teatro risulta così fundamentalmente in contrasto rispetto a una più ampia critica alla mimesi, poiché questa critica richiede al materiale usato nell'opera d'arte di essere capace d'astrazione e di estraniamento.¹¹

Se, come sottolinea Nicholas Ridout, «le più forti inflessioni del pregiudizio antiteatrale si trovano all'interno del teatro stesso»¹², non solo all'altezza cronologica della rivoluzione modernista, all'epoca delle invettive della Duse, di Craig e in genere dei riformatori, ma per tutto il corso della storia novecentesca e poi contemporanea del teatro, ciò non è meno decisivo nel campo teoretico.

La mimesi del teatro wagneriano ad esempio, è quanto fa problema in Nietzsche e Adorno e, di fatto, l'argomento più praticato dai promotori del pregiudizio antiteatrale, da Platone in poi. L'anti-teatralità trova dunque parte delle sue ragioni più radicate nel corpo dell'attore, per il carattere di resistenza ottusa che la materia comporta in rapporto a una forma quando questa si vorrebbe astratta, per il coefficiente di imprevedibilità che l'elemento umano puntualmente veicola, e per lo statuto imperfetto della mimesi che esibisce.

¹⁰ H.-T. Lehmann, "Segni teatrali del teatro post-drammatico", *Biblioteca teatrale*, 74-76, 2005, p. 37.

¹¹ M. Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 2002, p. 5 (tr. it. nostra).

¹² N. Ridout, *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 6 (tr. it. nostra).

All'origine si trova dunque il giudizio d'ostracismo portato da teorici e artefici della rivoluzione registica sulla qualità dell'umano come segno in situazione di rappresentazione. D'altro canto, e parallelamente, viene imponendosi la Körperkultur. Come ha osservato Marco De Marinis¹³, si tratta di un fenomeno che, sebbene oltrepassi l'ambito del teatrale, nel perimetro della scena ha tuttavia alcune delle sue più formidabili manifestazioni, dalla nascita della danza moderna all'invenzione del mimo corporeo, alle visioni artaudiane che culminano nel Corpo Glorioso ai sistemi di training per l'attore. Si direbbe, dunque, che la nascita della regia si trovi affetta da un sintomo d'oscillazione intorno al valore dell'essere umano in scena, che si giochi in un movimento pendolare tra critica della "mimocrazia" e apologia del corpo come veicolo dell'arte scenica.

La cultura del corpo nasce sotto influssi molteplici, dall'urgenza professata da Laban di sottrarre i soggetti dallo stato di alienazione determinato dalle condizioni di vita e di lavoro della società moderna industriale, alla liberazione del corpo femminile dalle strettoie sociali e tradizionali di cui ad esempio il balletto sarebbe espressione, alla volontà di farne uno strumento espressivo perfettamente accordato nel dispositivo complesso dello spettacolo.

Partendo dall'assunto che ogni corpo è culturalmente determinato, i sistemi di training modernisti operano entro un regime fisico e un regime discorsivo, su pratiche del corpo che sono al tempo stesso filosofie del corpo e che, in particolare a inizio '900, risultano ideologicamente orientate. Si pensi alla fondazione della Biomeccanica nel quadro del marxismo ma anche alle derive nazionaliste in cui sfociarono le apoteosi del corpo proposte da Fuchs.

D'altro canto, e al suo estremo, la liberazione del corpo dagli automatismi rischia di produrre un corpo diversamente disumanizzato, co-

¹³ Si veda, in particolare, M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000.

me non mancherà di osservare Copeau polemizzando contro certe tendenze dei ritmisti: «Tutti i ritmisti che ho conosciuto mi sono sembrati esseri *inumani* o piuttosto *disumanizzati*. Intendo dire che essi non sembrano più possedere qualità in comune con gli altri mortali, né un contatto istintivo, naturale, con questa solita vita, con la vita di questo tempo che è la nostra vita»¹⁴.

Se il movimento che Copeau stigmatizza è quello che va dall'umanità del mortale alla sua disumanizzazione attraverso una tecnologia del corpo, all'opposto Artaud («almeno secondo una delle sue traiettorie», per dirla con Nancy¹⁵) deduce il teatro in un movimento che va da una realtà inumana al suo condensarsi nella densità locale di un corpo, o meglio, nella molteplicità dei corpi. Poiché il teatro è Doppio non «di quella realtà quotidiana e diretta di cui è a poco a poco diventato soltanto la copia inerte»¹⁶, ma piuttosto di un'altra realtà «rischiosa e tipica» che non è «umana ma inumana»¹⁷, egli assegna a questa realtà l'appellativo di Creazione, la quale è opera in due tempi. Il discorso alchemico di Artaud ricapitola l'evento e il pensiero della creazione registica modernista diviso tra l'atto di una «volontà unitaria»¹⁸ seguito dal tempo «della difficoltà e del Doppio, quello della materia e del condensarsi dell'idea»¹⁹.

Creare l'opera scenica è dunque immettere nell'ordine della materia e localizzare nei corpi ciò che appartiene a un altro ordine, quello dell'idea o del progetto. È distendere il principio e la decisione d'esistenza dell'opera nell'effettività che sopraggiunge non appena un

¹⁴ J. Copeau, *Lettera a Jaques-Dalcroze*, in J. Copeau, *Il luogo del teatro*, a cura di M. I. Aliverti, La Casa Usher, Firenze 1988, p. 91.

¹⁵ J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, tr. it. di A. Moscati, Edizioni Cronopio, Napoli 2010, p. 19.

¹⁶ A. Artaud, *Il teatro e il suo Doppio con altri scritti teatrali*, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, tr. it. di E. Capriolo, G. Marchi, Prefazione di J. Derrida, Einaudi, Torino 2000, p. 138.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 165.

¹⁹ *Ibidem*.

corpo viene in scena. La centralità che il corpo, la sua comparizione e le tecnologie della sua espressione assumono nella rivoluzione registica e, per altri versi, nella nascita della nuova danza, prende via via piede nel corso del secondo '900, arricchendosi di contributi teorici e insediandosi in discipline molteplici. Da Jacques Derrida a Michel Foucault a Gilles Deleuze, da Roland Barthes a Luce Irigaray, da Rosalind Krauss a Hal Foster, da Judith Butler a Jean-Luc Nancy a Franz Fanon, il corpo e la corporeità occupano prepotentemente le formazioni discorsive del secondo '900, divenendo il paradigma essenziale di un esercizio critico dell'arte come anche della biografia individuale, della sfera pubblica e dell'emancipazione politica dell'individuo.

Il pregiudizio antiteatrale reclama al contrario una certa amnesia della materialità, pretende per la scena soluzioni che sempre collassano al cospetto della consistenza e dello spessore del corpo dell'attore, alla sua fallibilità, a quanto di precario, di fragile, il corpo introduce nella pura virtualità del progetto spettacolare.

Dal momento che una simile posizione risulta in grande parte responsabile della nascita del modernismo scenico, e fortemente problematizzata innanzi tutto da uomini di scena, Eleonor Fuchs e poi Martin Puchner hanno proposto di leggervi piuttosto una delle manifestazioni di quella metateatralità che informa il teatro di regia: tanto più il teatro diviene cosciente di se stesso, dei suoi mezzi e dei suoi procedimenti, tanto più elabora entro il suo perimetro le polarità opposte della sua affermazione e della critica contro se stesso.

La questione della teatralità è infatti situata nella rottura che dà vita a un certo gruppo di discorsi dotati della funzione "regia" nel '900, discorsi che hanno cominciato ad avere il teatro al loro centro nella misura in cui il teatro poteva essere trasgredito, sovvertito, capovolto nel suo doppio. È dall'inizio della cosiddetta rivoluzione registica che la possibilità di trasformazione che costitutivamente appartiene al teatro

assume con sempre maggior forza l'andamento di un imperativo proprio dell'atto, del gesto registico.

Non c'è bisogno di ricorrere a Freud per comprendere quanto l'atto della resistenza sia determinato da ciò contro cui si resiste. La negazione, l'atteggiamento di rigetto contenuto nel termine anti-teatralità, di conseguenza, non deve essere intesa come un modo per farla finita col teatro, ma come un processo che dipende da ciò che viene negato e sul quale di conseguenza resta modellato. Anche la forma più adamantina di anti-teatralità modernista alimenta il teatro e gli rimane prosima. La resistenza contenuta nel prefisso anti, cioè, non descrive un luogo fuori dall'orizzonte del teatro, ma una varietà di attitudini attraverso le quali il teatro è tenuto a distanza e, nel processo di resistenza, sostanzialmente trasformato.²⁰

C'è una critica alla teatralità che si assume il compito di demistificare l'apparato della rappresentazione illusionista e di fondare la necessità della scena su un presupposto di "verità" o "credibilità" o "sincerità". Non una critica – pensiamo a Staniskavskij o a Copeau – che si ritrova a implicare, suo malgrado, un'idea di mimesi come copia, ma che conduce radicalmente a una mimesi che è relazione originaria, e dunque negoziazione, tra la singolarità dell'attore (la sua biografia, la sua psicologia, il suo corpo) e le prescrizioni del suo compito in scena.

Va aggiunto che questo aspetto della mimesi affrancata dalla profondità originaria di un modello si produce lungo due direttrici privilegiate: quella che potremmo dire dell'umanesimo incarnato (nelle posizioni di Stanislavskij in primis) e quella di una idealità extra-umana dell'umano, che dalla marionetta di Kleist trascorre nelle ipotesi craighiane.

Di questo secondo caso gli esempi si potrebbero moltiplicare, da Enrico Prampolini che, a partire dal *Manifesto della Scenografia Futuri-*

²⁰ M. Puchner, *Stage fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*, cit., p. 2 (tr. it. nostra).

sta opta per la presenza di fasci di luce colorati al posto degli attori, al Bauhaus dove Oskar Schlemmer disegna i suoi balletti meccanici e Moholy-Nagy proclama l'inadeguatezza dell'organismo in quanto medium teatrale. Esempi che fanno apparire posizioni moderate quelle della biomeccanica di Mejerchol'd e la *Danza delle Macchine* di Foregger²¹.

D'altra parte, per quanto artisti come Mejerchol'd, Foregger, Craig o Schlemmer abbiano tentato di setacciare, dall'espressione attoriale, qualsiasi residuo di soggettivismo o addirittura di solipsismo, cionondimeno il dato umano persiste come elemento incontrollabile all'interno della performance. E questa incontrollabilità, al punto estremo delle sue possibilità, si colloca in quel bordo indicibile che Herbert Blau non ha mancato di evidenziare, e che determina il fondamento della resistenza al teatrale.

Quando parliamo di ciò che Stanislavskij definiva Presenza in atto, dobbiamo parimenti riferirci alla sua Assenza, alla dimensione del tempo nell'attore, al fatto cioè che colui che sta agendo in scena potrebbe morire lì di fronte ai nostri occhi, come in effetti sta facendo.²²

Il performer "live" – a differenza dell'attore cinematografico ad esempio – si muove nel tempo reale che lo approssima alla sua propria morte. È per questo motivo che Blau si chiede: «Cos'è il teatro se non la lunga iniziazione del corpo al mistero della sua scomparsa?»²³. La presenza dell'attore costituisce per antonomasia (poiché tocca la possibilità dell'evento radicale, il non-prevedibile estremo: la sua propria morte) il richiamo alla contingenza della scena, all'impossibilità di determinarne un controllo diffuso e puntuale.

È ancora Pucher a notare che

²¹ Si veda E. Faccioli, *Nikolaj Michajlovic Foregger (1892-1939). Dal simbolismo al realismo socialista*, Bulzoni, Roma 2007.

²² H. Blau, *Take Up the Bodies. Theater at the vanishing point*, cit., p. 83 (tr. it. nostra).

²³ Ivi, p. 299.

dal punto di vista della ricezione, ciò produce una crisi dei segni teatrali: non sappiamo quasi mai quali gesti e movimenti siano parte dell'opera d'arte e quali conseguenza degli accidenti occorsi in scena. Se questa incertezza può non essere un problema per l'apparato formale della semiotica, costituisce tuttavia un problema per il pubblico, che continua a essere sottoposto a ciò che non facilita la comprensione ma viene percepito come contingente, eventuale, frutto di manierismi o idiosincrasie.²⁴

L'immediata conseguenza ermeneutica di un simile postulato è che l'analisi idealista del modernismo, confluita per esempio nella semiotica di Anne Ubersfeld, andrebbe corretta e stemperata della sua tensione verso l'astrazione, dall'assumere cioè che non appena un corpo umano si trova inscritto in una situazione di rappresentazione, esso diviene automaticamente segno. È infatti un segno minore o difettivo, un segno instabile.

Il teatro è l'articolazione di componenti materiali e ideali estremamente eterogenee (oltre ai testi parziali analizzati da De Marinis²⁵ va considerata la trama delle intenzioni, dei desideri, degli affetti che sulla scena esorbitano e collassano, che in scena falliscono o trionfano) che esistono solo entro l'attualizzazione costituita dallo spettacolo. Il teatro è cioè non un pensiero (astratto) che si materializza in una scena e in un insieme di corpi (attuali dunque compromessi), ma una forma che pensa in sé, un linguaggio che parla la sua lingua, lingua straniera rispetto a quella di tutte le altre arti²⁶.

Come Alain Badiou ha invitato di recente a fare, partiamo dunque dall'assunto che l'evento d'arte teatrale sia un evento di pensiero, e che dunque l'articolazione delle sue componenti produca direttamente delle idee.

²⁴ M. Puchner, *Stage fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*, cit., p. 6 (tr. it. nostra).

²⁵ Si veda l'analisi semiotica proposta in relazione allo studio del testo spettacolare nei contributi di Marco De Marinis, in particolare in *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 2002; e *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008.

²⁶ È stato merito della Semiotica teatrale evidenziare e analizzare sistematicamente questo aspetto introducendo la nozione di *performance text*, sviluppata in Italia grazie ai contributi di Marco De Marinis.

Tali idee sono a loro volta – ed è un punto cruciale – delle idee-teatro, cioè non possono essere prodotte in nessun altro luogo, né con nessun altro mezzo; così come nessuna delle componenti, presa isolatamente – nemmeno il testo – è in grado di suscitare delle idee-teatro.²⁷

Badiou dunque capovolge la prospettiva: il teatro non è la manifestazione compromessa di un'idealità (come vorrebbe il pregiudizio anti-teatrale) ma un evento materiale che nell'istante *completa* l'idea. Poiché l'idea teatrale, fin tanto che rimane confinata nel progetto registico è incompleta,

come fosse ritenuta in una specie di eternità. E per l'appunto l'idea-teatro, fino a quando permane in questa forma di eternità, non esiste ancora in quanto tale. L'idea-teatro non *avviene* che nel (breve) tempo della rappresentazione. L'arte teatrale è indubbiamente la sola a cui incomba di completare la propria eternità con quel che le manca d'istantaneo. Il teatro muove dalla temporalità verso l'eternità, e non il contrario.²⁸

Ne deduciamo che il teatro produce la possibilità di mettere un'idea eternamente incompleta alla prova del suo compimento nell'istante, e del suo manifestarsi, incarnarsi, presentificarsi, in un corpo. La teatralità è allora la manifestazione di questa possibilità, e così viene intesa nella scena nostra contemporanea.

Se la teatralità, la sua critica e la sua apologia risultano determinanti per tutto il periodo di estrema effervescenza della rivoluzione registica, che si situa tra la fine dell'ottocento e la prima metà del novecento, negli anni sessanta l'inizio di una critica al modernismo e alla regia prende i contorni di una recrudescenza del pregiudizio antiteatrale che conduce, da una parte, al definirsi della performance come genere a sé e distinto dalla scena cosiddetta di rappresentazione, e d'altro canto all'inasprirsi delle posizioni teoriche.

Ciò che analizzerò brevemente di seguito è come il performativo sia andato definendosi, dagli anni delle seconde avanguardie storiche, in quanto doppio glorioso del teatrale. Nel farlo, intendo in conclusione

²⁷ A. Badiou, *Inestetica*, a cura di L. Boni, Mimesis, Milano 2007, p. 95.

²⁸ Ivi, pp. 96-97.

evidenziare in che misura, oggi, siamo di fronte a un deciso riaffermarsi del teatrale come lingua specifica della scena (in specie della scena registica) e capace, a partire da questa specificità, di suscitare e alimentare pensiero in altri domini della teoria culturale.

Di qui anche il mio interesse ad analizzare il sistema di risposdenze, attualizzazioni, citazioni tra la scena registica del modernismo e quella nostra contemporanea, dove a mio avviso ci troviamo nuovamente di fronte a un teatro registico e a una diffusa teatralità erede di quella rifondata dalla regia primonovecentesca.

È opportuno in questa sede chiarire che in Italia, e per altri versi in Germania²⁹, la tardiva penetrazione del termine e della concettualizzazione relativa alla performance abbia di fatto permesso analisi più sfumate (con una chiara acquisizione del fatto che nel Novecento sotto la voce “teatro” vengono rubricate pratiche spesso antagoniste) rispetto a quelle che, dialetticamente, oppongono la performance al teatro.

È al campo degli studi anglosassoni che conviene infatti guardare per intercettare il più poderoso attacco che il teatrale subisce dopo quello, tutto sommato circoscritto, di Nietzsche. Nel 1967, sulle colonne di *Art Forum*, appare un articolo destinato a nutrire il dibattito sulla teatralità fino a oggi, non tanto e non solo per l’argomentazione prodotta dal suo autore, quanto per la veemenza delle critiche che contiene.

Si tratta di *Art and Objecthood*³⁰ di Michael Fried, influente critico d’arte allievo di Clement Greenberg, campione come lui di un pensiero votato alla più ferma astrazione e al desiderio di purezza formale del prodotto artistico.

²⁹ Si veda a questo proposito l’analisi di E. Fischer-Lichte, “Introduction: theatricality: a key concept in theatre and cultural studies”, *Theatre Research International*, 2, XX, 1995, pp. 85-89, ottima per tracciare un bilancio sintetico della storia del termine nel Novecento.

³⁰ M. Fried, “Art and Objecthood”, *Art Forum*, 5, 1967, pp. 12-23; ora in *Art and objecthood: essays and reviews*, University of Chicago Press, Chicago 1998.

Fried osserva con grande apprensione i primi segnali di quello che più tardi verrà definito post-modernismo: in particolare indovina il nascente profilo di un cambiamento epocale nelle iniziali prove degli artisti minimalisti, di cui il saggio in questione stigmatizza la “letteralità”. E per spiegare la perversione dell’arte che egli ritiene in atto nelle opere, ad esempio, di Donald Judd o Sol LeWitt, Fried impiega il termine *theatricality*, che ha per lui la significativa caratteristica d’essere tanto connesso alla letteralità quando invischiato in una imprescindibile compresenza di opera e fruitore, laddove l’arte modernista sarebbe al contrario completamente autoreferenziale e autosufficiente. Per comprendere i termini dell’attacco mosso da Fried basti citare sentenze quali «The theatre is now the negation of art»³¹, o evidenziare come, nella sua opinione, gli sforzi dell’arte modernista fossero intimamente orientati verso la sospensione dell’oggettualità, vale a dire, nei suoi termini, della teatralità: «ciò che ha costretto la pittura modernista a sconfiggere o sospendere la sua propria oggettualità non sono solo sviluppi suoi interni, ma quella stessa teatralità generale, infettante, avvolgente, che ha in primo luogo corrotto la sensibilità letteraria...»³².

In realtà – Philip Auslander e Nicholas Ridout tra gli altri l’hanno evidenziato – la lettura di Fried è sì assertiva per quanto attiene una ferma condanna della teatralità, ma ambigua nel riconoscimento di una categoria monolitica, poiché egli stesso deve riconoscere come, ad esempio, sia Brecht che Artaud furono ugualmente oppositori di quella forma di teatralità che egli rigetta.

Tuttavia, a distanza di oltre quarant’anni dall’originale pubblicazione, *Art and Objecthood* continua a rappresentare il riferimento obbligato nel definire il pregiudizio antiteatrale, sia per la sua gittata polemica sia per il fatto di situarsi a un doppio crocevia. In termini cronologici, infatti, Fried scrive con la consapevolezza di issarsi quale estre-

³¹ Ivi, p. 153.

³² Ivi, p. 161 (tr. it. nostra).

mo baluardo in difesa del modernismo contro ciò che egli intende come la sua perversione (che sarà il postmodernismo), e al tempo stesso costruisce retoricamente le sue argomentazioni attaccando un'arte attraverso il ricorso a un'altra arte (aggettivata): l'arte contro il teatrale. Così facendo, Fried diventerà il *terminus a quo*, anche nella teoresi scenica, nel comporre una griglia produttiva e interpretativa che oppone il teatrale (quale infezione dell'arte) al performativo (domiciliabile nel perimetro dell'arte).

In ciò pare rilevante il fatto che Fried riprenda una vecchia argomentazione nel denunciare l'"infezione" che il teatro trasmetterebbe alle altre arti: dopo più di un secolo e consumata la grande stagione dei riformatori della scena, risuonano le stesse parole che Nietzsche spese contro Wagner, la sua accusa di *infezione*. Forse in quest'immagine si trova ricapitolato quanto sto analizzando sulla doppia natura del teatro nel modernismo e nel contemporaneo, nell'idea di un teatro come infezione che, mentre ritorna come accusa infamante, d'altro canto è assunta da Artaud e orientata e giocata a vantaggio di una scena rivoluzionaria: il teatro come la peste, l'infezione e il contagio come caratteristica essenziale di una pratica virale capace di penetrare le fibre di chi agisce e di chi osserva.

Nel contesto di questo dibattito si situa il saggio *Performance and Theatricality: The Subject Demystified* di Josette Féral³³ (saggio poi riveduto e corretto dalla studiosa stessa, ma che qui mi interessa poiché

³³ J. Féral, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", *Modern Drama*, 25, 1982, pp. 170-181. Si veda anche il suo *Théâtralité: Recherche sur la spécificité du langage théâtral*, Poétique, Paris 1988, pp. 347-361. Più in generale, sulla questione della teatralità come lingua specifica della scena, una buona introduzione è fornita da T. C. Davis e Th. Postlewait (a cura di), *Theatricality*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, e dal numero monografico che *SubStance* ha dedicato al tema: *Substance. Special issue: Theatricality*, 98/99, XXXI, 2\3, 2002. Il numero, curato dalla stessa Féral, ampiamente rivede le posizioni espresse in un primo tempo dalla studiosa, che in riferimento al suo saggio del 1982 commenta «Today I am convinced that the opposition between performativity and theatricality is purely rhetorical, and that both are necessarily enmeshed within the performance» (Ivi, p. 5).

ha costituito a lungo la posizione dominante sull'argomento) la quale sottoscrive le posizioni di Fried indicando come la performance miri precisamente a un atto di decostruzione della teatralità. Ridout ha notato a questo proposito: «Nella teorizzazione di Féral la performance è generalmente intesa come qualcosa che emerge assai suggestivamente come redenzione, o almeno come fuga dalla condizione degradata e decaduta della teatralità del teatro»³⁴.

In estrema sintesi Féral sostiene che il teatrale, non potendo sfuggire né alla rappresentazione né alla diegesi, essendo compromesso con uno statuto d'illusione e con la costruzione di un personaggio che è un soggetto fittizio, non ha diritto di asilo nel regno dell'arte. Nel campo bipolare della teatralità e della performatività da lei tracciato, tuttavia, alcuni casi appaiono sospetti, come l'imbarazzo che la studiosa tradisce nei confronti di Wilson e Foreman, frettolosamente rubricati alla voce performance (e bene fa Ridout a sollevare il dubbio per cui la sperimentazione e la ricerca teatrale, ambiti costitutivi della scena del Novecento, siano altrettanto antagonisti all'idea di teatro stigmatizzata da Féral quanto la performance stessa).

Féral ipotizza che il teatro sia, derridianamente, il margine della performance. Il teatro sarebbe una sorta di rimosso della performance, un rimosso che non cessa di ritornare se, come ha osservato Ridout, è necessario insistere nell'interrogarsi su quegli accessori che, in modo alquanto sommario, Féral relega a una zona d'ombra, sostenendo che la performance possa essere analizzata in quanto magazzino per gli strumenti del simbolico, un deposito di significati che cadono tutti all'esterno del discorso e della scena istituzionale del teatro. Il teatro li espellerebbe, ma è su questi accessori reietti che edifica se stesso.

Ritengo al contrario che la scena contemporanea esponga simili strumenti, mostri il suo rovescio, il suo bordo, la sua ferita.

³⁴ N. Ridout, *Stage fright, Animals, and Other Theatrical Problems*, cit., p. 10 (tr. it. nostra).

Assumere il basso materialismo della scena modernista in quanto rimosso dalle grandi narrazioni della rivoluzione registica porta Ridout a insistere sulla necessità di esporre, anche nell'analisi, i bordi "vergognosi" del teatro, i suoi accessori inammissibili, che lo studioso rinviene negli eventi marginali o non voluti del teatro: «gli imbarazzi, le paure in scena, gli animali, gli sghignazzi, i fallimenti in generale»³⁵. È una logica rischiosa poiché costitutivo le è il fallimento:

Che ci sia qualcosa di sbagliato a teatro è il segno che è teatro. Poiché questo fallimento si impenna in tutti quei momenti in cui l'intensità di interazione umana è allo stesso tempo offerta e trattenuta, questo errore viene vissuto non semplicemente come il manifestarsi delle operazioni discorsive e come capacità intellettuale di riconoscere, ad esempio, la chiusura della rappresentazione, ma come affetto.³⁶

L'affetto contro la chiusura della rappresentazione: è un invito da raccogliere perché anche nella scrittura penetri la grana, la materialità della scena, perché la scrittura raggiunga la decisiva soglia epistemologica del teatro di ricerca, ovvero di un campo sempre e ancora attraversato da tensioni di natura antropologica prima che storica.

Roland Barthes, da una prospettiva teorica che pare remota rispetto a quella qui presa in esame, sembra però aver intercettato con grande precisione i termini della questione: «Che cos'è la teatralità? È il teatro meno il testo, è uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto, è quella specie di percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, sostanze, luci, che sommerge il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore»³⁷. È, questa, una definizione tanto più valida oggi, in cui l'"argomento scrit-

³⁵ Ivi, p. 14 (tr. it. nostra).

³⁶ Ivi, p. 33 (tr. it. nostra).

³⁷ R. Barthes, "Il teatro di Baudelaire", in R. Barthes, *Saggi critici*, nuova edizione a cura di G. Marrone, tr. it. di L. Lonzi, M. Di Leo, S. Volpe, Einaudi, Torino 2002, p. 13. Per un'analisi del concetto di teatralità in Barthes si vedano J.-P. Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Circé, Belfort 2000 e M. De Marinis, "Barthes e il teatro: il dis-piacere della scena", in M. De Maeinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 64-91.

to” s’è inabissato e, nel perimetro del teatro postdrammatico, si staglia la pienezza, e lo spessore, del linguaggio esteriore.

Se all’alba del modernismo la problematizzazione della teatralità costituiva un motore essenziale tanto della teoresi quanto della pratica scenica (una pratica che lavorava comunque entro i bordi del teatro, forsennandoli, criticandoli, sovvertendoli, ma in quel movimento autoriflessivo di critica e di metateatralità di cui ho già detto), altrettanto non può dirsi della scena contemporanea, la quale registra, specie in campo francese e anglosassone, una decisa attenzione verso la “teatralità” essiccata da pregiudizi.

Sebbene posizioni quali quelle di Féral non siano isolate, è la teoresi poststrutturalista ad assumere il teatrale come fattore denotativo e campo privilegiato d’interesse per oggetti di studio i più diversi, individuando nella teatralità la macchina filosofica della rappresentazione, come ha fatto Foucault in un saggio magistrale, *Theatrum philosophicum*³⁸.

Così il poststrutturalismo, specie nella sua radice foucaultiana, ha comportato l’idea di una mimesi universale prodotta da quella teatralità decentrata che Foucault chiama il pensiero come mimo (ripetizione senza modello). Le vicissitudini di un mimo senza un modello, privo di un’essenza originaria, sono state analizzate nei lavori che descrivono la sessualità situando il mimo, il travestitismo e la performance come pratiche culturali che resistono alla politica dell’identità proposta dal fallologocentrismo e della norma eterosessuale. Lavori come quelli di Franz Fanon, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Julia Kristeva tra gli altri, e più in generale dei teorici dell’identità sessuata e di genere, hanno analizzato come adottare il potere della rappresentazione replicandone mimeticamente la struttura e volgendolo contro il potere stesso e contro i suoi luoghi istituzionali: il padre, la famiglia, il teatro,

³⁸ M. Foucault, “Theatrum philosophicum”, *Aut Aut*, 277-278, 1997.

l'università, lo stato. Teorici come Judith Ber, Ed Cohen, Jill Dolan e altri hanno utilizzato la figura del mimetismo teatrale nei loro studi sul drag e il camp nelle pratiche del queer e delle politiche identitarie. Altri, come Timothy Murray, Homi K. Bhabha, Kobena Mercer, Emily Apter hanno guardato alla figura della rappresentazione mimetica e di carattere teatrale per comprendere le pratiche postcoloniali.

In certi casi, il paradigma mimetico estratto del dispositivo teatrale si è dimostrato pervasivo a tal segno da mobilitare la critica, ad esempio, di Michael Taussig, il quale denuncia come, nello stretto giro di un secolo, il pregiudizio antiteatrale dovuto alla critica della mimesi si sia non solo capovolto all'interno del dominio teorico, ma sia in qualche modo divenuto normativo di un'idea di mimesi che rende esorbitante, assurdo e onnipresente, feticista, il concetto di Altro³⁹.

Per altri aspetti, la centralità del teatrale risulta evidente nella psicanalisi, dal prelievo nel dominio del tragico compiuto da Freud per l'Edipo e in quello del teatro col suo *Personaggi psicopatici sulla scena*⁴⁰ alle analisi di Jacques Lacan sul desiderio e sull'interpretazione del desiderio in Amleto, fino a Sarah Kofman, Jean Laplanche, Christine Buci-Glucksmann, Jean-Bertrand Pontalis, Mikkel Borch-Jacobsen, Guy Rosolato.

Né va trascurata l'incidenza del pensiero sulla rappresentazione – specie di marca brechtiana – sul pensiero politico dalle analisi di Hannah Arendt alle contemporanee ricerche di Fredric Jameson, Didi-Huberman⁴¹, Samuel Weber⁴², Jacques Rancière⁴³, Alain Badiou per non fare che i nomi più illustri, mentre nel perimetro degli studi teatrali la

³⁹ M. Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, Routledge, London-New York 1993.

⁴⁰ S. Freud, "Personaggi psicopatici sulla scena", in S. Freud, *Opere*, a cura di C. L. Musatti, vol. V, Bollati Boringhieri, Torino 1972, pp. 231-236.

⁴¹ G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire I*, Editions de Minuit, Paris 2009.

⁴² S. Weber, *Benjamin's abilities*, Harvard University Press, Cambridge 2008.

⁴³ J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris 2008.

questione della politicità del teatro viene affermata con forza sempre maggiore da teorici come Herbert Blau, Peggy Phelan, Rebecca Schneider, Nicholas Ridout, Hollis Huston, Erik Mac Donald, Jill Dolan, Freddie Rokem, Alexandra Jovicevic, Elinor Fuchs, Hans-Thies Lehmann.

A questo punto è allora possibile comprendere cosa sia in gioco nel decentramento contemporaneo del pregiudizio antiteatrale.

Il teatrale è infatti un padre eccessivo e difettivo della regia, poiché in certo qual modo è la resistenza al teatrale, la sua critica, la sua decostruzione e la sua rifondazione, a fondare il teatro di regia durante il modernismo, a fondare però precisamente un *teatro* e non, come vorrebbe Féral, una pratica performativa esterna e antagonista al teatro.

Se oggi ci troviamo di fronte all'istituzione di una regia in minore rispetto a quella del modernismo, ciò avviene anche grazie alla assunzione del fronte di minorazione che l'acquisizione del teatrale comporta. Negli incidenti della scena, nei bambini, negli animali, nella vergogna, nell'osceno, il teatro di regia oggi trova la sua necessità più profonda. È un teatro-teatro, che si confronta coi suoi accessori abietti, col suo fallimento, con la violenza, e col pregiudizio che continua a nutrire contro se stesso.

Infine, ribadire la materialità del teatro attraverso l'abiezione e la violenza è, secondo una logica paradossale che può manifestarsi solo sulla scena, un viatico per affermare il corpo: non solo il segno della sua resistenza ma, nell'implacabilità della determinazione che accomuna le visioni di Artaud coi corpi martoriati della Società Raffaello Sanzio, coi vecchi dietro ai banchi di Kantor, con l'ordalia di Ryszard Cieslak nel *Principe costante*, è testimonianza di un rispetto inviolabile. Il corpo che resiste è il soggetto del teatro di regia, lo è sempre stato dal momento che il teatro, con la regia, si è confrontato sistematicamente con l'altro suo estremo, la diaspora.

Il privilegio di essere ricordato è del teatro postdrammatico, a qualsiasi altezza cronologica esso si manifesti, l'orizzonte e la speranza, e il corpo che resiste e ribadisce la sua pesantezza e la sua materialità doppia in scena, e in parte esorcizza, la sparizione che la assedia. Tuttavia, se volessimo in conclusione definire un qualche discrimine essenziale tra la vocazione modernista al postdrammatico e la sua pratica contemporanea, lo potremmo intercettare nel mutato rapporto rispetto alla teatralità.

Ritengo che oggi assistiamo, forse per la prima volta, a un deciso superamento nel pregiudizio antiteatrale, essenzialmente per merito di quegli artisti della scena che ci permettono di guardare alla teatralità da una prospettiva nuova, ma anche grazie a quei teorici, da Freddie Rokem a Nicholas Ridout, da Andrea Wilson Nightingale a Philippe Lacoue-Labarthe a Marie José Mondzain⁴⁴ – solo per citarne una piccola rappresentanza – che sono stati capaci di tornare alle radici dell'antiteatralità, ovvero alla condanna platonica.

Come abbiamo visto, il problema della teatralità prende le mosse e in gran parte coincide con la natura (accusata di essere sussidiaria rispetto al reale) della rappresentazione scenica. Una simile teatralità, ben oltre il limitato perimetro dell'arte teatrale, porterebbe a contaminare con la sua degradata finzionalità gli altri domini dell'arte, conducendo in ultima analisi a una *teatrocrasia del mimo*, come recita la definizione di Nietzsche su Wagner.

Edward Gordon Craig aveva posto le basi per emancipare la scena dall'accusa di finzione invitando a riconsiderare l'origine stessa della parola da cui "teatro" deriva: *theātron*, il luogo della visione. A sua volta, *theātron* deriva dal verbo *theāsthai* che significa guardare, contem-

⁴⁴ Si vedano A. Wilson Nightingale, *Spectacles of truth in classical Greek philosophy: theoria in its cultural context*, Cambridge University Press, Cambridge 2004; F. Rokem, *Philosophers and Thespians Thinking Performance*, Stanford University Press, Stanford 2009; M.-J. Mondzain, *Homo Spectator*, Bayard Éditions, Paris 2007.

plare, vedere in quanto spettatori, in particolare spettatori teatrali. E qui Craig si era fermato, risolvendo tutto sommato la questione in una invettiva anti-testuale, trascurando di percorrere tutta intera la linea delle associazioni che, come molto tempo più tardi hanno dimostrato ad esempio Rokem, Lacoue-Labarthe e Wilson Nightingale, conducono di fatto a una diversa risoluzione del rapporto tra realtà, scena e teatralità.

Torniamo dunque a *theātron e theāsthai* per far emergere un altro termine a essi intimamente legato: “*theōriā*”, che tra gli altri significati annovera l’inviare il *theōroi*, l’ambasciatore dello Stato a consultare oracoli o ad assistere a spettacoli⁴⁵. Sofferamoci allora brevemente su questo viaggiatore, il *theōroi*, il soggetto estromesso nella disamina craighiana. Il primo a definire il ruolo della teoria nel pensiero filosofico è stato Platone che, ne *La Repubblica*, fornisce alcune delle definizioni più approfondite tra quelle presenti nel corpus del suo lavoro. Nel libro V Platone modella il lavoro del teorizzare sulla più antica pratica civica, che aveva nella *theōriā* uno dei suoi aspetti essenziali. In questo tipo di teoria, il *theōroi* era l’ambasciatore di una città inviato in viaggio ad assistere a uno spettacolo o a interrogare un oracolo, per tornare poi alla comunità portando con sé un messaggio o un racconto. Alla fine del suo viaggio, il *theōroi* forniva una descrizione di quello che aveva visto: nel caso dello spettacolo si trattava dunque di testimoniare di fronte alla comunità la sua esperienza di spettatore. L’azione del

⁴⁵ Cfr. Platone, *Leggi*, 950d-952d. Sul problema della *Theoria* e del *Theoros* si vedano, oltre a A. Wilson Nightingale, *Spectacles of truth in classical Greek philosophy: theoria in its cultural context*, cit. e F. Rokem, *Philosophers and Thespians Thinking Performance*, cit., almeno *Theoria, praxis and the contemplative life after Plato and Aristotle*, edited by Th. Bénatouil, M. Bonazzi, Brill, Boston 2012; *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality, and Pan-hellenism*, edited by I. Rutherford and R. Hunter, Cambridge University Press, Cambridge 2009; *Pilgrimage in Graeco-Roman and Early Christian Antiquity. Seeing the Gods*, edited by I. Rutherford and J. Elsner, Oxford University Press, Oxford 2005; I. Rutherford, “Theoria and Darshan: Pilgrimage as Gaze in Greece and India”, *Classical Quarterly*, 50, 2000, pp. 133-146; I. Rutherford “Theoric Crisis: The Dangers of Pilgrimage in Greek Religion and Society”, *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 61, 1995, pp. 276-292.

theōroi aveva una coloritura civica e si dispiegava come una missione unica, dalla partenza, alla visione dell'evento, al ritorno presso la comunità e alla conclusiva testimonianza. Da questa esperienza il *theōroi* veniva cambiato, e alla città ritornava come uno straniero, portando con sé una radicale alterità. Cosa era avvenuto? Di cosa era stato spettatore? Può la copia mortificata della realtà che il teatro presenterebbe (se ne assecondassimo il pregiudizio contrario, originato da Platone stesso) cambiare durevolmente il soggetto inviato dalla comunità a essere lo spettatore elettivo?

Lacoue-Labarthe fornisce una risposta efficace: nel suo bel saggio *Sur le "Théâtre des réalités"* egli fa notare come gli attori della tragedia greca, nel momento in cui rappresentavano – secondo le parole di Aristotele – «le azioni degli uomini», non si presentavano come delle copie finzionali dei soggetti rappresentati, ma rendevano presenti degli eroi mitici e delle divinità che nessuno, a cominciare da loro, aveva mai visto né sentito parlare. Gli attori, per rappresentare i personaggi tragici dovevano immaginarli, ovvero, figurarsene e restituirne l'immagine.

In questo senso presentare non vuol dire necessariamente produrre quello che non esiste (una simile interpretazione è ancora contaminata dalla nozione empirica di assenza) ma più precisamente: fare in modo che ciò che è presente sia realmente presente, rendere presente il presente che, altrimenti, non avrebbe lo statuto della presenza. La funzione dell'arte non è di riprodurre il reale o di produrre l'irreale; essa è destinata ad attestare l'essere-presente di ciò che è presente.⁴⁶

Non dunque a riprodurre il visibile, ma a rendere visibile, a creare le condizioni per la venuta dell'immagine che sono le stesse, cambiate di segno, per cui il teatro è per suo statuto il luogo della sparizione, dell'effimero, dell'impermanente. Di questo il *theōroi* era testimone: questo poteva, nella esibizione massima della sua efficacia, mutarlo durevolmente.

⁴⁶ P. Lacoue-Labarthe, "Sur le "Théâtre des réalités"", in P. Lacoue-Labarthe, *Ecrits sur l'art*, Les presses du réel, Dijon 2009, p. 152 (tr. it. nostra).

Oggi, torniamo allora a sapere non solo che teatro è il luogo in cui “si va a vedere”, ma che la teatralità è ciò che ci permette di vedere. Grazie ai registi che producono nuovi modi di intendere la (rap)presentazione, che creano le condizioni per rendere visibile. È qui che si colloca anche la più fertile interpretazione dell’assioma aristotelico secondo cui la mimesi dispone al vero vedere, al *théorein*, che non è né il puro teorizzare né semplicemente il guardare, ma il vedere in quanto tale. Senza il teatro, in altre parole, senza la facoltà della rappresentazione, non potremmo vedere niente, quello che è presente non si presenterebbe, saremmo sopraffatti dall’indistinto, né potremmo scorgere l’alone dell’assente, la traccia del fantasma che assedia la scena.

Si potrebbe dire che più il teatro diventa consapevole di se stesso, dei suoi mezzi e dei suoi procedimenti, più il problema della mimesi in quanto copia degradata è considerato laterale, ozioso, inattuale, più la teatralità torna a essere quello che è sempre stata: un modo di venire al mondo, e di venire al mondo come al mondo l’essere umano viene: nella fragilità, nel sangue, nell’abiezione e nella bellezza, ancora.

Questo il teatro può, e questo resta il suo miracolo nel sistema dell’arte. Questo il teatro oggi può più che mai, nel momento in cui il teatro si è compiutamente realizzato come lo spettacolo della realtà, lo spettacolo della verità.

Riflettendo sull’esibita finzionalità dei suoi elementi, Claudia Castellucci ha sostenuto⁴⁷ che il teatro rappresenta oggi una forma di resistenza rispetto alla consegna del visibile alle strategie – dittatoriali – della persuasione e del consenso attraverso l’immagine (che poi è precisamente l’attacco che muove Debord alla società dello spettacolo). Se lo spettacolo è diventato un mezzo di comunicazione diffuso, e dunque

⁴⁷ Si veda “A conversation about dramaturgy”, in J. Kelleher, N. Ridout, C. Castellucci, C. Guidi, R. Castellucci, *The theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, London and New York 2007, pp. 117-118.

l'elemento alla base del consenso politico, la società dello spettacolo coincide automaticamente con la società di una verità secondaria, degradata, se non completamente obliata. Dunque il teatro, che ha sempre ambito a essere lo spettacolo della realtà, adesso che, in un certo senso, è la realtà dello spettacolo, mostra, denuncia e svela lo spettacolo, e torna a far vedere la verità originale.

Se il proprio dell'arte è presentare e portare a visibilità questa verità, allora la teatralità può essere detta come la risoluzione del visibile sulla scena della visione, ovvero nel *theatron*. E di questa scena lo spettatore è l'ultimo protagonista e definitivo, è lui il *theōroi* in viaggio verso il futuro⁴⁸.

⁴⁸ Sullo statuto dello spettatore nel teatro contemporaneo si vedano i miei "Spettatore modello e spettatore qualsiasi. Per una politica dell'anonimato nel teatro di regia contemporaneo", *Biblioteca Teatrale*, 91-92, 2009; e "La spettatrice imperfetta", *Prove di Drammaturgia*, 2, 2010.