

La dissoluzione della forma: instabile equilibrio tra *póiesis* e *práxis* nel teatro d'avanguardia

Luca Borgia

Omnes creature sunt unum purum nihil.
Non dico, quod sint quid modicum vel aliquid,
sed quod sint unum purum nihil.

Meister Eckhart

1. La “via negativa” della forma

Nel 1925, in un periodo segnato da tormenti personali che lo accompagneranno fino agli ultimi anni della sua vita, Luigi Pirandello scrive *Diana e la Tuda*. L'argomento del dramma è singolarmente affine a una novella di Edgar A. Poe¹. Lo sviluppo degli avvenimenti è trattato in modo da consentire la formulazione di alcune considerazioni sulle idee dell'Agrigentino in merito alla “forma” dell'opera d'arte.

Per restituire una breve sintesi del dramma se ne possono toccare i punti fondamentali: un giovane artista, Sirio Dossi, intraprende la realizzazione di una statua della dea Diana, che costituirà il suo capolavoro. A prestare opera di modella è la Tuda, segretamente innamorata di Sirio. Mano a mano che l'opera giunge a termine la Tuda è espropriata delle energie vitali, come se la scultura le avesse assorbite nel corso del processo di costruzione. Ad ostacolare i piani di Sirio è Nono Giuncano. Artista vecchio e disilluso, Nono Giuncano (Pirandello ce lo presenta come “doppio” problematico di Sirio) uccide Sirio Dossi poco prima che la statua sia completata e che, di conseguenza, la Tuda muoia, assimilata dalla forma della Diana.

Secondo un procedimento usuale per Pirandello, *Diana e la Tuda*, in cui sono adombrate tematiche direttamente in dialogo con alcuni episodi delicati del rapporto del drammaturgo con l'attrice Marta Abba, viene puntellato di segni che de-

1. La novella cui mi riferisco è *Il ritratto ovale*.

terminano la consistenza di un sottotesto occultato. Tralasciando le determinazioni simboliche che è possibile rinvenire nel dramma, un passaggio appare tanto esplicito quanto significativo in relazione alle opinioni di Pirandello sulle caratteristiche e la portata “vitale” della “forma” nell’opera d’arte. Nel corso del dialogo riportato, Tuda è “in posa” per Sirio:

TUDA. Sono bella?

GIUNCANO. Sì, cara – (*Pausa*) – Morta.

TUDA. Come, morta?

SIRIO (*con un urlo*). Ferma!

TUDA. Eh, dice morta...

GIUNCANO. Appunto perché ti vuole ferma così. (*Altra pausa*)

[...]

GIUNCANO. Anche di questo ti vendicherò. Ma non trovo ancora la pasta.

TUDA. Che pasta?

GIUNCANO. Ardente, ardente: una pasta ardente da calare dentro a tutte le statue per scomporle dai loro atteggiamenti.

[...]

TUDA. [...] ho immaginato che faccia farebbero le statue [...] senza finire d’essere statue, e pur senza potere esser vive...

GIUNCANO. No, vive, vive! E allora sì. Mi metterei di nuovo a scolpire!²

Nono Giuncano ha smesso di scolpire a causa della convinzione che la staticità formale, anche nel raggiungimento di un’anelata perfezione, produca una freddezza non più in dialogo con la vita. Identifica, cioè, la forma con la “morte”. Lo tormenta l’idea di realizzare una «pasta ardente» in grado di dissolvere le forme e di reimmetterle nel flusso della vita. Non la vita impigliata nella contingenza del quotidiano, ma una vita incanalata nello scorrere energetico di una “realtà altra”.

È curioso – e solo questo interessa qui segnalare – che il drammaturgo del rigore formale, anche laddove sia giustamente considerato il drammaturgo della violazione delle forme tradizionali, rifletta con tanta attenzione sui rapporti che intercorrono tra una forma “dissolta”, pronta ad appropriarsi di una vita depurata dalle scorie terrene del tempo e dello spazio (lo scorrere del tempo e i limiti, appunto, della forma), e la fredda rigidità di una forma compiuta, coincidente con una stasi mortuaria. E la questione sembra incentrarsi, per Pirandello, sulla possibilità che la forma resti in dialogo con la vita pur aprendosi al disvelamento del “non-contingente”.

La problematicità della forma è un motivo costante nell’opera pirandelliana. Essa si riverbera su motivi e immagini ricorrenti della drammaturgia e della narrativa, sugli accorgimenti stilistici e sui procedimenti strutturali. L’atmosfera di *gnósis*, il simbolismo di alcune immagini, la risonanza della costruzione simbolica del dramma che trapelano da *Diana e la Tuda* non restano lettera incapace di entrare

2. L. Pirandello, *Diana e la Tuda*, in Id., *Maschere nude*, Newton, Roma 1993, p. 195.

in dialogo con il proprio tempo. Al contrario, essi mettono in rilievo il problema che impegna la riflessione filosofica sulla qualità e le caratteristiche della *forma* nell'arte del Novecento.

Fra tutte le "teorie estetiche" prodotte nel Novecento, più o meno dichiarate, costruite sopra e sotto i proclami, i manifesti e al centro o ai margini delle riflessioni sul reale, tra decostruzionismo ed ermeneutica, quella più formalmente compiuta, nonostante la sua anagrafica incompiutezza, è la *Teoria estetica* di Theodor W. Adorno. Il filosofo ebreo-tedesco compone la sua ultima opera costruendo per frammenti e aforismi un'estetica negativa. Uno dei motivi ultimi del lavoro di Adorno potrebbe essere sintetizzato nel seguente modo:

Ciò che i nemici della nuova arte chiamano sua negatività, con istinto migliore dei suoi trepidi apologeti, è la quintessenza di ciò che la cultura stabilita ha rimosso. È in quella direzione che ci si sente attratti. Gioendo del rimosso l'arte recepisce contemporaneamente la sventura, il principio rimovente, invece di limitarsi a protestare inutilmente contro di esso. Il suo dar voce alla sventura mediante identificazione anticipa il disarmo della sventura; ciò, e non la fotografia della sventura né una falsa beatitudine, delinea la posizione dell'arte autentica del presente nei confronti dell'oscurata oggettività; di ogni altra arte la sdolcinatezza fa una rea convinta di falsità³.

La teoria adorniana, chiara negli intenti critici rivolti contro la «cultura stabilita», si avvale dell'applicazione *sistematica* della "dialettica negativa", elaborata qualche anno prima dallo stesso Adorno. È noto che la teoria estetica della negazione avvalorata, come "arte autentica", una limitata fenomenologia di opere del Novecento. È esclusa dal novero delle "autenticità" qualsiasi manifestazione avanguardista, mentre episodi parzialmente esemplari di un'arte negativa sono riconosciuti nelle opere di Arnold Schönberg, Samuel Beckett, Franz Kafka.

La teoria di Adorno, basata su un solido formalismo "tecnicistico" che mira esplicitamente a colpire le rappresentazioni "di comodo" della realtà, possiede due caratteristiche di rilievo. La prima consiste nell'aver segnalato l'importanza e la ricaduta sul piano pratico del reale di quelle operazioni che, nell'annosa questione dei rapporti tra *forma* e *contenuto*, mirano a determinare nuove soluzioni formali nell'opera d'arte. Per questo motivo, nell'ottica di Adorno, l'unica possibilità per l'arte di porsi in senso critico e libero *dentro* la realtà risiede in un peculiare formalismo che ha in Schönberg un esempio e nella "negazione" una teoresi. La seconda caratteristica consiste nel merito di aver aggredito le forme di *rappresentazione* del reale, ritenendole inadeguate a veicolare un senso critico in grado di sfuggire al sistema amministrato. Nell'ottica delle teoresi teatrali del Novecento, ciò equivale al riconoscimento degli esiziali inganni, elaborati in «varietà di soluzioni (dall'operazione di servile *maquillage* alla ricostruzione più o meno criticamente distaccata)», con cui «estetica e tecnica di ogni moderno "realismo" scenico hanno elaborato strategie intese a trasfigurare in immagini spettacolari lo spettacolo di

3. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1977, p. 33.

parvenze sedicenti “vive”»⁴. È significativo che il disvelamento della realtà, su un piano inequivocabilmente storico e socio-politico, si verifichi per Adorno solo attraverso il rifiuto delle rappresentazioni, letificanti o meno, di una presunta “vita reale”. E altrettanto significativo è che tale rifiuto avvenga all’insegna della dissoluzione delle forme tradizionali e realizzi una forma basata sulla negazione, in atto, di materiali e *téknaí* predisposti alla costruzione dell’opera.

La teoria di Adorno è il risultato di uno sforzo, e propriamente quello di mettere in scacco l’aspetto ottimistico della dialettica hegeliana. Negando il momento di conciliazione tra rappresentazione e realtà, il filosofo risale tutti i livelli della negazione artistica della vita amministrata. In questo procedimento si può facilmente riconoscere la formulazione filosofica di un motivo che agisce sistematicamente per corrodere le forme della vita sociale. Si tratta in ogni caso di un motivo che mostra un’estensione insospettata – se osservata dal punto di vista della *Teoria estetica* – e che travalica i limiti imposti da Adorno al concetto di “negazione”.

Per tutti gli anni Cinquanta e parte dei Sessanta, Ad Reinhardt elabora una pittura del “buio” e del “nulla” che Enrico Pedrini descrive in questi termini:

I quadri «neri» di Ad Reinhardt ottenuti mediante un processo riduttivo, tramite la sottrazione o sospensione di tutti gli elementi del quadro, quali: la forma, il contenuto, lo spazio, il tempo, il colore, la superficie, l’espressione, la narrazione, apre quella grande rivoluzione di uscita dal quadro e dalla tela, che prenderà corpo e definizione qualche anno più tardi. La stessa opera di Ad Reinhardt costituisce una sorta di architettura di fondo del minimalismo e dell’area concettuale. Essa rappresenta il tendere dell’arte verso la catarsi reputata necessaria e verso la ridefinizione di sé da se stessa. «La sola evoluzione delle forme d’arte è una evoluzione che si svolge secondo una linea logica, retta da azioni negative...» e in altra parte egli aggiunge: «L’arte pura si può definire come esclusiva, negativa, assoluta ed eterna». La «pittura nera» non suggerisce altro che una definizione estrema del quadro ed una coincidenza non casuale tra il concetto di antimateria e l’azzeramento⁵.

La “negazione” di Reinhardt è evidentemente tanto distante dal rendere una nitida “fotografia della sventura” quanto dal “dar voce alla sventura” su cui riposa un sistema amministrato. È quindi molto distante dalla “negazione” di Adorno. Essa si colloca, piuttosto, all’estremità del territorio, non inesplorato, in cui si staglia la serie di figure geometriche astratte (croci comprese) di un Malevič, e che la matrice espressionista dell’opera di Reinhardt non riesce ad eludere. Non a caso si può opporre un ragionevole dubbio a che il pittore di origine tedesca sia da annoverare a tutti gli effetti tra i precursori della fredda arte concettuale, se, come sottolinea Menna, Reinhardt:

4. R. Tessari, *Castrum Doloris-Castrum Artis: note sul teatro della morte*, in Kantor. *Protagonismo registico e spazio memoriale*, a cura di L. Gedda, Liberoscambio, Firenze 1984, pp. 68-9.

5. E. Pedrini, *La riformulazione quantica*, dal Catalogo *John Cage Happening & Fluxus*, Galleria Vivita, Firenze 1988, disponibile sul sito internet www.fluxusgenova.org/pedind.html

aveva già detto che tutto, nel procedimento artistico, può essere portato a compimento dentro una pura dimensione mentale, concettuale, al di qua dell'intervento manuale-pittorico; come pure aveva già respinto (con non minore determinazione) ogni rapporto della texture, della casualità, dell'automatismo e della calligrafia. Era pure convinto che metafisica, misticismo e simbologia non hanno niente a che fare con la pittura. Ma la sua opera contiene in sé un principio di contraddizione, smentendo in parte l'esigenza teorica di sistematicità con la ricchezza di sensi metaforici e di nutrimenti atinti dalla spiritualità estremo-orientale⁶.

Se, quindi, da un lato Reinhardt va verso una pittura compiuta nella sua autoreferenzialità, impegnata a celebrare in se stessa la qualità essenziale del proprio strumentario linguistico, dall'altro realizza una «non-pittura»⁷ in cui la negazione diventa referente culturale di matrice mistico-orientale. Reinhardt descrive i tratti di una *derealizzazione* definitiva della forma, la sua irrilevanza cromatica e la sua conseguente dissoluzione nel buio privo di consistenza di un'«antimateria».

L'esempio fornito da Reinhardt è importante perché permette di estendere e delimitare il movimento di un concetto. Da un lato, la negazione si configura, nel pensiero di Adorno, come il segno – formale – che si accolla il peso di una «sventura» per provocarne la dissoluzione. O, detto esplicitamente, l'estetica negativa si esprime nell'adozione lucida dei segni linguistici forniti dal sistema amministrato mistificante per illuminarne la carica rovinosa. Dall'altro lato, agli antipodi ma partendo dalla comune essenza di una tensione al disvelamento, la negazione è espressione di un segno che si annulla nell'atarassia del *mare magnum* del vuoto.

La «via negativa» alla conoscenza, come nell'impiego che ne effettua Adorno «strutturata» ad ottenere un «disvelamento», conosce un'origine sapienziale anagogica. L'*apóphasis* intesa come negazione degli attributi di un Assoluto non-nominabile, finalizzata ad indicarne l'essenza irrealizzabile, ha le sue radici nel neoplatonismo pagano e cristiano. Gli sviluppi maturi di questo approccio alla conoscenza si hanno con il *Corpus dionysianum* dello pseudo-Dionigi e con le ramificazioni cristiane, che lambiscono la modernità, di Giovanni Scoto Eriugena e Meister Eckhart. A voler osservare la «via negativa» sotto il profilo di un «processo» di conoscenza, ci troveremmo davanti a una penetrazione della Realtà attraverso la sistematica negazione degli attributi positivi o negativi della contingenza reale. Il risultato definitivo di questo modo di procedere conduce al paradosso estremo di costruire un discorso (valga anche se formulato *in negativo*) su ciò che si rivela impossibile per il discorso stesso: la logica del paradosso è il segnale di approdo del «metodo negativo».

Seppure chiara nei termini generali e accolta nella sua dimensione teologica, non possiamo non riconoscere incompleta l'affermazione secondo cui:

Il metodo negativo si fonda sul seguente principio: essendo Dio «al di là di tutto», ra-

6. F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975, p. 98.

7. Ivi, p. 82.

dicalmente «altro» e trascendente, nessuna intelligenza finita può concepirlo così come egli è, nessun enunciato del linguaggio (immagine o concetto che sia) è adeguato per designare la sua «essenza»⁸.

Nella prospettiva teologica la via apofatica si manifesterebbe quindi come attacco alla tenuta “rappresentativa” del linguaggio. L'impossibilità del “dire” di cogliere positivamente, attraverso una forma concettuale o metaforica, il «radicalmente altro» sembrerebbe la prima preoccupazione dei maestri dell'*apóphasis*. La seconda si concentrerebbe, invece, sullo sforzo implicito di «designare» un'ineffabile essenza.

Il «metodo negativo» possiede un retaggio più antico e culturalmente “altro” rispetto a quello individuato dalla sua definizione teologica cristiana che pure mostra di intrattenere con quest'ultima un legame saldo. È possibile sostenere che «una fonte celebrata del paradigma “non così, non così” sia il Brhadaranyaka Upanishad (IV, v, 15), che appartiene al periodo immediatamente precedente al tempo di Gautama Buddha [e che recita]: “Il Sé (Atman), non è così, non è così (neti, neti). Esso è incommensurabile, poiché non può essere misurato; indistruttibile, perché non può essere distrutto; non intaccato, perché esso non può attaccare se stesso”»⁹. Il nitore della “via negativa” della Brhadaranyaka Upanishad, che risale al v-IV sec. a.C., potrebbe spingere ad aprire il discorso sul motivo della negazione al versante orientale, alla molteplicità delle dottrine soteriologiche e scuole hinduiste e buddhiste che ne hanno espresso chiaramente i termini, riferendosi a esempi di rilievo quali il Madhyamika di Nagarjuna e il Kevaladvaitavada di Sriharsa.

Le dottrine appena citate, differenti come possono esserlo un sistema a-teologico e uno teologico, hanno un punto di contatto nel voler forzare, o meglio, “disintegrare” le forme del pensiero logico-realistico. Ma non semplicemente per metterne in luce la fallacia o sostituirle con altre “forme” ritenute più adeguate ad esprimere il reale. La posta in gioco è più alta e riguarda la possibilità di ottenere una conoscenza diretta, non mediata, della Realtà:

Quello della critica delle ingenue certezze dei realisti è un terreno d'incontro privilegiato per gli approcci all'Assoluto insegnati da questi maestri, ben più preoccupati di salvare l'esigenza – posta al centro delle loro rispettive soteriologie – di un'esperienza diretta della Realtà che trascende pensiero e linguaggio, che non di rinsaldarne i fondamenti, vacillanti sotto i loro attacchi ripetuti¹⁰.

La “via negativa” acquista, in tale definizione, un tono poco compromesso con una sorta di “formalità” – giocata solo entro il «pensiero e il linguaggio» – alterna-

8. G. Zuanazzi, *Pensare l'Assente. Alle origini della teologia negativa*, Città Nuova, Roma 2005, p. 5.

9. A. Wayman, *The Buddhist “Not this, Not this”*, in “Philosophy East and West”, vol. 11, n. 3, 1961, p. 101; traduzione mia.

10. M. Piantelli, *Hinduismo e Buddismo. Due Assoluti allo specchio*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1996, p. 3.

tiva a quella della via affermativa. Come sostiene Piantelli, si tratta di «salvare l'esigenza» di un'esperienza, al di là di ogni formalizzazione astratta di un concetto o di un'immagine. E infatti, per riconoscere su quale piano di incidenza *effettiva* si ponga il legame tra l'*apóphasis* cristiana e il *neti, neti* orientale, basterebbe ricordare una certa affabulazione *mistica* del Maestro Eckhart. Un'affabulazione che certamente non si esaurisce nel rifiuto di un "enunciato del linguaggio" o in qualche astratto problema di "designazione".

Nel caso delle dottrine del subcontinente indiano, nel caso della teologia occidentale, laddove entrambe elaborano una via negativa alla conoscenza, ci si trova davanti a un attacco sistematico alle forme, siano esse quelle del pensiero (le forme della logica tradizionale) o quelle della rappresentazione del reale.

Osservandolo da questo punto di vista, ci si potrebbe arrischiare a sostenere che il lacerante "disagio" della forma espresso da Pirandello, non solo in *Diana e la Tudà*, raccolga delle tensioni che inseguono una qualche «esperienza diretta della Realtà». In effetti, sembra che in alcuni momenti del teatro del Novecento campeggino degli spazi enigmatici aperti al tentativo di dissolvere la *forma* dell'opera. All'interno di questi spazi o si verifica la ricerca dell'esperienza estrema del disvelamento, l'esperienza di una Realtà che insinua un'impossibile "logica del paradosso", o si attua il rifluire dell'azione performativa nei solchi di un atto che si diffonde nel reale e ne sollecita il cambiamento (sociale, politico, culturale) effettivo. In entrambi i casi, nonostante la loro distanza, si tratta dell'accostamento a un'esperienza del "negativo".

saggi

III

2. L'irruzione della *realtà* nello spazio dell'arte: gli *exempla* di Dada e Duchamp

Sul versante degli eventi che Roselee Goldberg individua tra i progenitori della *performance* contemporanea¹¹, troviamo i significativi episodi di Dada e di Marcel Duchamp. Per quanto riguarda Tristan Tzara, Hans Arp e Hugo Ball, il progetto dadaista si manifesta con i tratti di un'azione distruttrice che mira ad attaccare convenzioni linguistiche, stereotipi artistici e tutto l'«arsenale delle apparizioni» formali della "storia in atto", e a porsi in libero e anarchico antagonismo nei confronti di una esecrata "borghesia". Rileva finemente Tessari:

È appunto di contro ai «banditi che si straziano e distruggono i secoli» (nonché ai loro «agenti di polizia [...] putridi ratti di cui la borghesia ha ingombra la pancia») che, secondo i dadaisti, occorre scegliere e abbracciare senza riserve l'assoluto «negativo». Ma si tratta di una *negazione* che non può limitarsi né a un immobilismo disgustato né a mere petizioni di principio. Deve farsi *opus magnum*, «lavoro distruttivo», «follia» aggressiva e indomabile finalizzata solo al repulisti completo della storia in atto¹².

11. R. Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson SARL, Paris 2001.

12. R. Tessari, *Teatro e avanguardie storiche*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 165-6.

Dada ci si offre quindi come *exemplum* di una dissoluzione formale, di uno scavo nel cuore della forma compiuto per estrarne le parti nocive da trasformare, attraverso operazioni violente e distruttrici, nel distillato in grado di “accendere” la coscienza degli spettatori. Esso è una delle possibili *descensio* ad *interiora terrae* grazie alla quale recuperare «un accumulo di rifiuti residuali»¹³ che saranno sottoposti alla disgregazione, alla corrosione del solvente apofatico.

Lungi dall'esprimersi contro le forme costituite scegliendo la quieta diluizione negativa in un nero inconsistente e vuoto, la negazione di Dada è ugualmente renitente ai travagli formali della dialettica adorniana. Essa si manifesta piuttosto come forma flessibile e “aperta”, realizzata con l'esercizio delle più moderne tecniche performative vincolate al rovesciamento delle modalità espressive tradizionali: rifiuto delle distinzioni di genere; *non-sense* e uso fisico del suono; *collage*; annullamento delle convenzioni drammatico-recitative; ridefinizione del ruolo dell'attore, da interprete a libero creatore di forme¹⁴.

In merito alle operazioni di Tristan Tzara e compagni, più che di vero e proprio rovesciamento formale è forse auspicabile parlare di un indebolimento della forma a partire da una sistematica negazione dei segni linguistici della rappresentazione. Il tradizionale piano di una *póiesis* tendente alla realizzazione di una forma-*éidos* attraverso l'affermazione di specifiche *téknaí* risulta sbilanciato verso un atto provocatorio, aperto a qualsiasi “interferenza”. I segni forti che compongono l'evento spettacolare (la *mimesis* recitativa, la referenzialità scenografica, il modello di riferimento costituito dal testo) vengono indeboliti o sostituiti con un'inedita organizzazione di segni. Il codice linguistico elaborato in Dada sposta la finalità dell'allestimento da un piano illustrativo, referenziale, esemplificativo, didattico a uno esteticamente impressivo, impiegato per attivare negli spettatori un meccanismo di conoscenza. Il testo drammaturgico resta una matrice che va complicando la propria organizzazione e si sfalda in una sequenza di episodi spettacolari che ne indeboliscono l'autorevolezza. I gesti acquistano peso per la loro alogicità e violenza provocatoria. I corpi accedono al “privilegio” di diventare “oggetti”¹⁵.

L'interesse estetico del Dada europeo è concentrato sulle possibilità di “impatto” dell'evento performativo. Tanto esso elegge a motivo lo scardinamento delle forme e a finalità l'insorgenza di una conoscenza depurata dai germi paralizzanti dell'arte “istituzionale”, quanto, sul piano plastico, in terra d'oltreoceano, le operazioni di Duchamp sui *ready-made* hanno come motivo l'*a-semantizzazione* dell'oggetto e come fine la sua *presentificazione* nei tempi della fruizione. *A-semantizzazione* intesa come espropriazione del senso straficato dell'oggetto (le sue funzioni, i suoi riferimenti contestuali, la sua traccia di prodotto industriale); *presentifi-*

13. Ivi, p. 173.

14. Cfr. *Teatro Dada*, a cura di G. R. Morteo, I. Simonis, Einaudi, Torino 1988, pp. 21-2.

15. Per un'interessante analisi sull'evoluzione delle teoresi teatrali relative ai rapporti tra attore e personaggio, dal non-personaggio del teatro d'avanguardia al particolare statuto attorico del “teatro di scrittura”, cfr. L. Mango, *La scena della perdita. Il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Kappa, Roma 1987.

cazione, conseguenza dell'azzeramento semantico, intesa come manifestazione immediata dell'oggetto, di una materia formata priva di senso. Con lo *Scolabottiglie* e la *Fontana-Orinatoio* Duchamp, cui Maurizio Calvesi ha dedicato una monografia che mette in luce i riferimenti alchemici presenti nel *Grande vetro*¹⁶, si esercita in un processo di *solve et coagula*, di dissoluzione della convenzionale referenzialità del segno-oggetto e di un suo rovesciamento e ricomposizione in un segno "purificato".

L'imposizione tecnica che Duchamp esercita sull'oggetto trovato è la semplice collocazione in esposizione: una collocazione estranea all'oggetto e che innesci un processo di *reversio*, la sua depurazione dai significati d'uso comune che ne stratificano la referenzialità. È così che, rinnovato nelle sue qualità essenziali, l'oggetto si *rovescia* sullo spettatore. L'oggetto non è rappresentazione di una funzione (non "racconta" le modalità del suo utilizzo) e a ben vedere si sottrae, per quanto possibile, alla sua natura di segno. Nella resa in *presenza* che ne provoca Duchamp, l'oggetto è materiale formato che esplode nella realtà dell'osservatore con la forza di una rimozione che affiora a coscienza. L'oggetto non è concetto e le sue qualità sono estetiche al minimo di una vibrazione plastica e cromatica. Con il *ready-made* Duchamp dissolve i referenti stratificati dell'oggetto (radicati in molteplici contesti culturali) e cristallizza l'irrompere del *non-sense* della materia inerte; in breve, congela il processo di semiosi e neutralizza i valori estetici della forma.

La collocazione (messa in presenza) dell'oggetto nel Salone degli Indipendenti di New York è il doppio movimento negativo – la cornice sedicente artistica nega la rappresentazione funzionale dell'oggetto tanto quanto l'oggetto nega l'"artisticità" della cornice ospite – che scatena contro il pubblico il flusso di una percezione inattesa. Un'intuizione simile risale alle teorie di Kandinski:

Se rileggiamo, dunque, il testo kandinskiano [*Sulla questione della forma*] da questa angolazione e ci chiediamo quando, secondo l'artista, un segno visivo (un punto, una linea) o anche un oggetto rivelano se stessi così come sono, fanno sentire cioè il loro suono interiore, ci accorgiamo che il segno e l'oggetto assolvono questo compito nel momento in cui risultano spiazzati dal loro contesto abituale, allontanati dalle loro relazioni consuete¹⁷.

Un procedimento, questo di Duchamp, che sembra coincidere perfettamente con il processo di riduzione dell'esperienza praticato nell'hinduismo Advaita shankariano

[...] il bicchiere che abbiamo dinanzi citato e presentato, questo oggetto ha un nome, bicchiere, una forma, un *ubi consistam* cade sotto i nostri sensi, e al tempo stesso vi è in questo oggetto l'Essere [...]. Ebbene l'Essere Universale di questo bicchiere è l'Essere stesso del Brahman, noi dobbiamo vedere la Presenza dell'Essere del Brahman, astraen-

16. Mi riferisco a M. Calvesi, *Duchamp invisibile*, Officina, Roma 1975.

17. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, cit., p. 101.

do dal nome, astraendo dalla forma [...]. Dunque si tratta di risalire attraverso un processo di disidentificazione dai nomi dalle forme dagli eventi [...]¹⁸.

Far sentire il «suono interiore» o rivelare «l'Essere del Brahman», in questo caso, sono espressioni diverse di una radice comune. Emerge, evidentemente, l'idea forte di un disvelamento sia nelle formulazioni di Kandinski che nella sintesi, riportata sopra, di un tema tanto importante per l'Advaita Vedanta.

Con Duchamp – il Duchamp del *ready-made* che anticipa di qualche anno l'esordio dei cugini europei – ci troviamo alla confluenza di alcune linee di tensione dell'arte del Novecento. Esse proseguiranno come action-painting, pop-art e arte concettuale. In questa zona di intersezione la rappresentazione dell'oggetto, del “segno visivo”, viene rifiutata e sostituita con l'oggetto stesso, con il segno, senza altre mediazioni. Questo rifiuto a rappresentare è l'ambito della più sottile trasformazione che, secondo Mango, inaugura l'arte della modernità: la trasformazione della forma dell'opera d'arte¹⁹.

La trasformazione agisce in primo luogo sul linguaggio e sulle finalità della realizzazione dell'opera, poiché la «dimensione metariflessiva, l'attenzione concentrata sui meccanismi interni di funzionamento del linguaggio, spingono a valorizzare soprattutto le dinamiche di costruzione dell'opera, relegando la produzione del manufatto, dell'oggetto, in secondo piano»²⁰. Poi agisce sul manufatto poiché l'«opera, in quanto prodotto, non sarebbe che il retaggio di un atteggiamento borghese che vuole ricondurre anche quello estetico tra i lavori “produttivi”»²¹. Infine agisce sull'opera come fenomeno e come segno provvisorio di un percorso di ricerca compiuto dall'artista, contraddistinto da una dimensione storica che ne garantisce la comunicabilità.

L'opera d'arte si trasforma poiché rivela da un lato quella che Mango chiama «impermanenza», che è anche non-irreversibilità, disponibilità al dialogo non solo con il *suo* tempo ma con il tempo di ogni fruizione. L'impermanenza è per Mango il gioco di quel circolo ermeneutico gadameriano che rende provvisorio ogni incontro del fruitore con l'opera d'arte, l'incessante rinascere a nuove interpretazioni della forma. Dall'altro lato, l'opera rivela l'autoreferenzialità della forma che si nega alla rappresentazione e che si dà in *presenza*. Una presenza che, sempre secondo Mango con esplicito riferimento ad Heidegger, è tecnica costruttiva in atto, risolta nella forma produttrice di quel ritmo che attiva l'*enérghēia* («pre-semantica», «pre-linguistica»: l'aura²²). L'opera è, in questa prospettiva, una “superficie”

18. Cito dal testo di una conferenza di Mario Piantelli del 15 novembre 1997, “L'Esperienza dell'Assoluto secondo Sri Sankaracarya”, la cui trascrizione è disponibile sul sito internet www.gianfrancobertagni.it/materiali/vedanta/piantelli.htm

19. La riflessione sulle caratteristiche dell'opera d'arte moderna si trova in L. Mango, *L'aura, la forma, la tecnica*, Guerini e Associati, Milano 2000, in particolare alle pp. 26-30.

20. Ivi, p. 26.

21. Ivi, p. 27.

22. Ivi, pp. 76, 77.

altamente espressiva (germinale) attraversata da vettori di energia che si stratificano in ritmi sovrapposti e che circuitano investendo incidentalmente il fruitore. Una “superficie” che ha il compito di «rendere visibili delle forze che non lo sono»²³.

Vediamo subito come l'operazione sviluppata da Duchamp con il *ready-made* si disponga su coordinate simmetriche a quelle individuate poc'anzi. Simmetriche ma non coincidenti, poiché forma e costruzione, presenza e *póiesis*, in Duchamp, sono ridotte al minimo dell'artisticità. È nell'ottica di una simmetria di questo tipo, sugli assi della *presenza* e dell'*enérgeia*, che va letta l'affermazione di Menna, tesa a sottolineare la ridefinizione novecentesca delle «leggi dell'oggettività», proprio a partire da Duchamp:

possiamo declinare le due leggi conclusive del famoso saggio kandinskiano [*Sulla questione della forma*] dicendo che nel *Quadrato nero* di Malevich «l'elemento oggettivo ridotto al minimo dev'essere riconosciuto come l'elemento reale più efficace», e, specularmente, nello *Scolabottiglie* di Duchamp «l'elemento artistico ridotto al minimo dev'essere riconosciuto come l'elemento astratto più efficace»²⁴.

«Elemento astratto» sembra significare “purificato” dagli attributi contingenti dell'oggetto, dai rapporti funzionali, per essere restituito al disvelamento della sua *realtà*. Di qui scaturisce la corrente sconcertante del processo di disvelamento che investe il fruitore. Questa riduzione al minimo dell'«elemento artistico» è un modo particolare di mettere fuori gioco la rappresentazione diluendo la portata della forma: nei *ready-made* di Duchamp la realizzazione dell'opera è limitata alle azioni di prelievo e spostamento.

La tendenza a sfuggire alla rappresentazione negando l'opera alla referenzialità è caratteristica della “messa in cornice” di alcunché di estraneo per qualsiasi cornice artistica. Così lo *Scolabottiglie* campeggia nella sala come il piano reale in cui si offre all'astante il disvelamento della sua presenza. L'artista ha ottenuto l'immediatezza di questa presenza rendendo l'oggetto autoreferenziale. L'oggetto trovato di Duchamp viene strappato al rinvio al senso e aperto alla sua *presenza* nella realtà. In fondo, i sei dadaisti che il 26 maggio 1920 si esposero alla Salle Gaveau di Parigi col viso coperto da cilindri bianchi compiendo «lugubri evoluzioni»²⁵ non costituiscono una testimonianza tanto diversa di un *oggettivo* incombente simile allo *Scolabottiglie* o alla *Fontana-Orinatoio*. La cancellazione dei tratti espressivi primari (quelli della mimica facciale) e la furia meccanica delle «lugubri evoluzioni» sono infatti riduzione del corpo a – insensato – oggetto. Così come *non-sense*, glosolalie, alterazioni foniche costituiscono, nei primi del Novecento, tecniche di esposizione paradossale dei meccanismi razionali e semiotici. Quindi, più che di «rifiuto del mondo a vantaggio di una indicazione di *arte come realtà*»²⁶ forse in

23. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 117.

24. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, cit., p. 67.

25. Morteo, Simonis (a cura di), *Teatro Dada*, cit., p. 11.

26. Mango, *La scena della perdita*, cit., p. 12.

questo caso si potrebbe parlare di esposizione scenica, non referenziale e paradossale, dei luoghi-segni originari da cui scaturisce ogni accadere, per attingere un piano di realtà che rifiuta il mondo come rappresentazione.

3. La *póiesis* dell'immediatezza di Pollock e l'anomalia formale dello happening

Il concetto di *póiesis*, che si pone alla base di una “presenza” che vibra di vettori energetici rilasciati dalla complessione formale dell'opera, indica una costruzione definita rigidamente, organizzata secondo un'armonia fatta di ripetizioni e simmetrie, una costruzione che adotta gli espedienti del calcolo e che produce l'armonia complessa di un “arabesco”²⁷. È un arabesco armonico quello che rinvia a se stesso a partire dal rigore combinatorio della *póiesis*, e una costruzione a tal punto autoreferenziale, incline all'autocompiacimento per la propria “introflessione”, da condurre agli esiti più avanzati della mescolanza tra logica matematica e arte:

La tautologia rappresenta tuttavia solo un momento, il primo, il grado zero, della processualità logica con cui gli artisti concettuali affrontano le questioni dell'arte; il secondo momento consiste nella identificazione dell'opera con un enunciato analitico, in senso [...] propriamente logico: ma entrambi questi momenti rispondono a una medesima finalità, di sottrarre l'arte (il significato dell'arte) alle tradizionali ipoteche del referenzialismo²⁸.

La *póiesis* è una costruzione organizzata per sistemazione armonica complessa le cui diramazioni capillari (le combinazioni di un *costruire* aritmeticamente infallibile, celato dentro un caos apparente, in un intarsio di cui si perdono le estremità) non sopportano la casualità dell'atto e l'estroflessione verso un pubblico che partecipi della sua “riuscita”. Detto in breve, la *póiesis*, nella definizione indicata da Aldo Trione, non si apre alla vita – «nega il mondo»²⁹ – che per concedersi o alla temporalità storica dell'interpretazione o a una «logica della sensazione» che si scarica nell'universo della fruizione. Solo l'esperienza ermeneutica rimette nel gioco complesso del dialogo col tempo e con la storia, per quanto possibile, l'opera fondata su una *póiesis* forte.

L'operazione di Duchamp si pone al crocevia oltre il quale o la costruzione dell'opera si rafforza fino a trovare nella propria elaborazione «poietica» (il progettare e il fare) le ragioni ultime della propria presenza – la nuova pittura, l'arte concettuale – o si indebolisce fino a dissolversi nell'incontro con il motivo del caso come nell'action-painting, fino quindi al paradosso della sua negazione³⁰.

27. La ricognizione del concetto di *póiesis* all'interno delle teorie estetiche a cavallo tra Ottocento e Novecento, così come è ripresa anche da Lorenzo Mango, cui qui ci riferiamo, si trova in A. Trione, *L'ostinata armonia. Filosofia ed estetica tra '800 e '900*, Laterza, Roma-Bari 1991.

28. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, cit., p. 89.

29. Trione, *L'ostinata armonia*, cit., p. 58.

30. Sulla problematicità della “forma” nell'arte del Novecento cfr. M. Francioli, L. Trucchi, *Da Kandinsky a Pollock. La vertigine della non-forma*, Federico Motta, Milano 2001.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta la linea che conduce i valori poietici dell'opera d'arte al loro indebolimento, cioè la linea lungo la quale vengono sottratti all'opera i valori del definire una forma, porta direttamente all'action-painting e allo happening. Ancora in Dada il momento costruttivo, anche solo a livello programmatico, è tutto sommato forte, e allo spettatore, termine ultimo di un processo creativo, tocca affrontare un più essenziale o differente aspetto del reale. Se l'operazione di Duchamp implica l'"ascolto" di un'energia trattenuta nell'oggetto-segno autoreferenziale, scatenata dal suo paradossale essere im-posto a una cornice estranea; se Dada crea azioni vorticanti in cui l'attrito di *non-sense* e inversione dei valori espressivi dello spettacolo produce un'onda d'urto che investe il pubblico; se, in breve, la forza di un "gesto" negativo costringe il fruitore ad affacciarsi su un diverso piano di conoscenza, allora l'action-painting è la drammatizzazione individualistica di tutte queste tensioni.

Filiberto Menna focalizza con acutezza e nitore il carattere generale dell'action-painting:

Il fare pittura si colloca [...] sul versante opposto rispetto all'action-painting, la cui gestualità si svolge invece sotto il segno del continuo, del rapporto diretto e immediato tra interno ed esterno, tra la corporeità totale del soggetto agente e il supporto dell'opera. Il gesto conferisce estensione e forma all'impulso fisico che lo sorregge, ma non è mai stabilito e analizzato in anticipo. [...] il gesto dell'action-painter vuole avere, ha un suo valore specifico, è già comportamento estetico, in quanto per il suo tramite si attua (o dovrebbe attuarsi) la liberazione-strutturazione degli impulsi profondi³¹.

La "pittura dell'atto" è propriamente il trasferimento dell'energia creativa dal piano di esposizione dell'opera (l'opera compiuta) a quello del gesto dell'artista che la realizza. I vettori energetici che costituiscono l'affiorare a presenza dell'opera attraverso la forma si trasferiscono nell'atto performativo, compiuto dall'artista, che è atto vitale vibrante di tensioni emotive, fisiche, calato in uno spazio e in un tempo che non sono quelli scanditi dal "programma" di costruzione dell'opera ma neanche quelli non-essenziali della quotidianità. Almeno nella prospettiva di un Pollock, la cui opera sia per motivi tecnico-pittorici sia per motivi biografici può essere considerata action-painting nella purezza della sua realizzazione, il gesto creativo è un atto definitivo non programmato e irreversibile. Esso risponde unicamente alle leggi di una *non-casualità* aperta alla dimensione del *mysterium* dell'inconscio. Ovviamente si tratta di un'azione che entra in partita con la materialità degli strumenti utilizzati (nel caso di Pollock, bastoni, pennelli, coltelli, spatole), con il segno cromatico e la materia colorante, con la tecnica adottata (nella fat-tispecie, lo sgocciolamento). Ma le *téknaí* dispiegate per la realizzazione della tela smettono di seguire le tracce di una *póiesis* rigorosa per partecipare della vitalità,

31. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, cit., pp. 83, 84.

unicità, definitività del gesto creativo. La forma è la traccia residua di una “performance”, ovvero la testimonianza immobile di una creazione già consumata:

La mia pittura non nasce sul cavalletto. Non tendo praticamente mai la tela prima di dipingerla. Preferisco fissarla non tesa sul muro o per terra. Ho bisogno della resistenza di una superficie dura. Sul pavimento mi sento più a mio agio. Mi sento più vicino, più parte del quadro, perché, in questo modo, posso camminarci intorno, lavorare sui quattro lati, ed essere letteralmente *nel* quadro. [...]. Quando sono *nel* mio quadro, non sono cosciente di quello che faccio. [...]. Non ho paura di fare dei cambiamenti, di distruggere l'immagine, ecc. perché un quadro ha una vita propria. [...]. Solo quando perdo il contatto col quadro il risultato è caotico. Altrimenti c'è armonia totale, un rapporto naturale di dare e avere e il quadro riesce³².

Pollock non prepara la pittura, non anticipa né programma una struttura. Agisce sulla tela, si immerge in un paesaggio di tre metri per cinque che accoglie la tensione creativa scaricata dai suoi gesti e la restituisce in un rapporto di osmosi energetica. Pollock vive letteralmente *nel* quadro. E l'unico supporto costruttivo che utilizza tecnicamente sono gli oggetti che veicolano i colori (come utensili che gli permettano di sentirsi a proprio agio *nella* pittura). Siffatta tecnica possiede determinazioni diverse da quelle poietiche in cui si manifesta come «Her-stellen e Dar-stellen (produrre, presentare) che – nel senso della ποίησις – fa avanzare nella disvelatezza ciò che è presente»³³. La circuitazione energetica, che avviene a scapito di una elaborazione poietica forte, è realizzata nella messa in comunicazione, grazie a tecniche specifiche, del gesto e del suo “specchio” (la tela), ed è esaurita nel gesto stesso che mette in circolazione i tensori creativi, dal pittore alla tela e ritorno.

L'atto di affrontare la tela, l'insieme dei movimenti che compie il pittore per “entrare” nella pittura: sono l'insieme degli apparati non-rituali che «fanno avanzare nella disvelatezza», non «nel senso della *póiesis*» ma nel senso di un'azione immediata e irreversibile. Il gesto di Pollock è irreversibile e carico di tensione creativa ma non è funzionale, non è pre-ordinato e non è improvvisato, non è casuale. Esso frangeva la tela come ci si affaccia su un vuoto profondo che da un lato incanta e in cui, dall'altro, si è sempre sul punto di precipitare. Questa operazione sembra si possa accostare, solo in quanto espressione di gesti “a-pittorici” in tensione tra caso e necessità, alla tecnica di cancellazione della figura di Francis Bacon:

Bisognerà eseguire prontamente dei «segni liberi» all'interno dell'immagine dipinta, per distruggere in essa la nascente figurazione e dare una possibilità alla Figura, che è *l'improbabile stesso*. Questi segni sono accidentali [...]. L'accidente, il caso inteso in questo secondo senso, sarà da cima a fondo atto, scelta, un certo tipo di atto o di scelta. Per

32. Jackson Pollock. *Lettere, riflessioni, testimonianze*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1991, p. 70.

33. Lo stato dell'arte. *L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, a cura di M. Carboni, P. Montani, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 47.

Bacon il caso è inseparabile da una possibilità di utilizzazione. È il *caso* manipolato, differente dalle *probabilità ammesse o viste*³⁴.

Tanto per Bacon i “tratti manuali liberi”³⁵ sono inseriti in una strategia pittorica ben costruita, quanto per Pollock essi *sono* l’opera.

A fronte dei numerosi legami, anche legittimi, segnalati a progenitura della nuova forma spettacolare degli anni Sessanta, per Michael Kirby lo happening sembra manifestare caratteristiche formali in diretta discendenza dall’action-painting. In realtà, se è vero che lo happening – come sostenuto anche da Kirby e Allan Kaprow – è riconoscibile come evoluzione in chiave performativa dell’“aggressione” pittorico-gestuale degli *action-painters*, dovrebbe risultare altrettanto evidente che esso si situa nelle guide di una lineare riforma dell’evento spettacolare che ha le sue radici in Dada. Non si tratta di determinare filiazioni dirette da cui far emergere i tratti di affinità tecniche. Piuttosto sembra importante mettere in luce il riverberarsi di un principio che all’inizio vibra nelle operazioni e nelle elaborazioni teoriche di Dada (e si può includere qui anche il primo Duchamp); risuona in seguito nelle performance di Cage³⁶ e si scarica, quindi, nelle operazioni dell’action-painting e dello happening, assumendo ogni volta determinazioni e obiettivi differenti. Questo principio è quello della negazione di una forma costituita e stabile e della conseguente apertura dell’operare creativo alla vitalità di un’azione non predefinita che *avviene*. Del resto, potrà essere utile ricordare che tra i possibili precursori dello happening, Michael Kirby non tralascia di ricordare Kurt Schwitters.

Dadaista *sui generis*, Schwitters crea intorno agli anni Venti un *environment* basato sul *collage*, sull’«arte dell’immondizia», cioè sull’assorbimento degli scarti del consumo commerciale. Prende il nome di Merz, da Kommerz, un procedimento artistico che prevede l’uso di una

autentica pattumiera stracolma di materie residuali, di piccoli frantumi derelitti e di rifiuti: informe ammasso di cose ormai deprivate del senso e delle funzioni cui un tempo erano state connesse – è immagine perfetta del *caos* (tanto compiutamente «idiota», quanto ineludibilmente oggettivo) verso il quale il gesto dadaista intende ricondurre a forza tutti i fattori della struttura e delle sovrastrutture assemblate per sostenere l’ordine vigente³⁷.

Tessari vede giustamente una tensione comune dietro gli esperimenti di Duchamp e dietro l’autonomo Dada di Schwitters. Tratti generali comuni sono individuabili anche tra la formulazione, solo teorica, del “teatro Merz” e lo happening: trattamento oggettivo non-referenziale dei materiali (compresi gli attori), giustap-

34. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., pp. 162, 163.

35. Ivi, p. 165.

36. A Cage viene attribuita la realizzazione di un evento anticipatore degli happening, *Theatre piece n. 1*, al Black Mountain College, North Carolina, nel 1952.

37. Tessari, *Teatro e avanguardie storiche*, cit., pp. 162, 168.

posizione di quadri, alogicità dell'azione, privilegio dell'immediatezza scenica rispetto ai programmi preordinati. Il campionario dispiegato, insomma, delle soluzioni utili a sfuggire al livello rappresentativo dell'azione ma anche a un'alta formalizzazione dell'opera.

Riprendendo le riflessioni di Kantor sugli happening, sembra corretto sostenere che nell'espressione «crisi della forma», ad essi associata, sia implicita una crisi «di quel valore che esige che l'opera d'arte sia il *risultato* supremo delle *attività* dell'artista, come: formazione, costruzione, impasto della forma, applicazione di un'impronta»³⁸. Come sostiene Mango, si verifica attraverso lo happening non tanto la realizzazione di una scrittura scenica quanto la declinazione dei segni di azioni immediate, articolati in una «scrittura del momento»³⁹. Lo happening è teatro senza matrici, teatro della deliberata organizzazione a compartimenti di gruppi di «elementi alogici»⁴⁰ e di azioni compiute da attori-funzione. Va tenuto presente che, nella definizione di Kirby, la «matrice» individua l'interrelazione di spazio, tempo, interpretazione di un personaggio, coordinate teatrali, cioè, che *costruiscono* la forma della rappresentazione.

Una definizione sintetica ma illuminante per comprendere l'essenza dello happening la fornisce Allan Kaprow:

Happenings are events that, put simply, happen. [...] they appear to go nowhere and do not make any particular literary point. In contrast to the arts of the past, they have no structured beginning, middle, or end. Their form is open-ended and fluid; nothing obvious is sought and therefore nothing is won, except the certainty of a number of occurrences to which we are more than normally attentive. They exist for a single performance, or only a few, and are gone forever as new ones take their place⁴¹.

A dispetto di quanto sostiene Kirby, secondo il quale lo happening sarebbe un «teatro di effetti»⁴² che ha lo scopo, attraverso l'impatto di immagini alogiche e surreali, di stimolare la percezione inconscia dello spettatore, la definizione di Kaprow ci sembra, nella sua semplicità, più lucidamente vicina alle qualità di base dello happening. Se il piano della sollecitazione emotiva appare accessorio allo happening non lo è l'evidenza del suo darsi come «evento che avviene», ed è privo di finalità se non quella di isolare e mostrare degli atti.

L'azione dello happening, priva di progettazione a priori, esposta, costretta a venire a presenza davanti agli spettatori, è inoltre sottoposta all'irruzione del «possibile», del caso. È la condizione di rischio della «possibilità» a fornire adeguata «cornice» all'azione. In questo modo l'azione happening mantiene una tensione vi-

38. T. Kantor, *Il teatro della morte*, Ubulibri, Milano 2003, p. 126.

39. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, p. 100.

40. *Happening*, a cura di M. Kirby, De Donato, Bari 1968, p. 28.

41. A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Los Angeles-London 2003, pp. 16, 17.

42. Kirby (a cura di), *Happening*, cit., p. 26.

tale di cui la sua connaturata «insignificanza» potrebbe privarla, se pensiamo che «la possibilità poi, meglio della spontaneità, è un termine chiave [per lo happening] poiché implica rischio e timore»⁴³.

Il piano di intersezione arte-realtà sembrerebbe del tutto compiuto e lo happening potrebbe apparire come l'evoluzione performativa del *ready-made* duchampiano filtrato dall'esperienza dell'action-painting. In effetti, questa intersezione contraddistingue una qualità saliente dello happening che apre chiaramente al problema dell'«estetizzazione della realtà»:

Il modello è dato dall'attività artistica recuperata come procedimento che trova in se stesso motivazioni e finalità e che assume, appunto per questo, il significato di un lavoro in cui le facoltà creative del soggetto trovano un libero e pieno dispiegamento. La condizione, necessaria anche se non automaticamente sufficiente, è che l'arte superi la separatezza dell'opera finita e si trasformi in esteticità diffusa e, per il tramite di questa, in un diverso esercizio della vita quotidiana⁴⁴.

Menna esplicita il problema di una intersezione di piani. Azioni non referenziali che sono ancora segni estetici (per l'impossibilità di coincidere *essenzialmente* con la contingenza non sintetica del gesto reale) ma sono anche elementi selezionati, estrapolati dalla realtà, costituiscono la negazione della forma. Così l'azione-happening sembra divisa tra vocazione al disvelamento (come nel caso del *ready-made*) e indicazione di un livello estetico esteso alla realtà.

Paradise now del Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina è probabilmente uno degli esempi estremi di spinta verso «un diverso esercizio della vita quotidiana». Si tratta di uno happening basato su una matrice rappresentativa. La storia dei suoi allestimenti è significativa per ciò che concerne la fluidità, l'irripetibilità e l'impatto provocatorio dell'evento. Casi esemplari della tensione esercitata da *Paradise now* sul piano della realtà sociale e politica restano le cronache degli allestimenti di Avignone del luglio 1968 e di Torino del 20 ottobre 1969 al teatro Alfieri. In entrambi i casi, la linea che separa la performance dall'intervento politico di impronta anarchica antagonista viene superata. La cornice dell'azione, basata su una struttura formale ancora resistente, si apre non solo allo happening ma a un accadere del tutto compromesso con la realtà. Non ci troviamo di fronte a un teatro di scrittura scenica, né all'inedita e aperta articolazione di un codice che faccia uso di segni della realtà in cui la sintesi artistica sia ridotta al minimo. La forma teatrale è qui un viatico caduco che rivela l'immediatezza di un'azione guidata dall'unica finalità dell'impatto sociale, della «rivelazione» politica di una diversa possibilità esistenziale. Siamo lontani da qualsiasi ipotesi di *póiesis* che costituisca una costruzione formale forte. Al contrario, ci troviamo nel punto esatto in cui l'azione costruttiva si rovescia in *práxis*⁴⁵. In quanto residuo formale elaborato come

43. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, cit., p. 19; traduzione mia.

44. F. Menna, *Il progetto moderno dell'arte*, Giancarlo Politi, Milano 1991, p. 7.

45. Utilizziamo il termine *práxis* come concetto mutuato nella sua originaria definizione aristoteli-

happening, *Paradise now* rivela una tendenza implicita che va esplicitandosi nel corso della sperimentazione di certa neoavanguardia: la propensione, cioè, a erodere la forma fino al suo annullamento definitivo.

4. Tra performance e “via negativa”: Schechner e Grotowski

L'analisi dell'atto, la sua declinazione in una dinamica di ricerca, reintegrazione del soggetto-attore e infine disvelamento è alla base delle teorizzazioni sulla performance di Richard Schechner e del lavoro di Jerzy Grotowski. I termini in cui queste pratiche pongono l'atto, l'azione immediata e irrevocabile dell'attore, vanno dall'idea di un atto inteso come possibilità di socializzazione – l'attraversamento temporaneo collettivo di una dimensione «iniziatica» (Schechner) – fino alla ricerca di un'azione efficacemente orientata all'evoluzione interiore dell'attore e al risveglio coscienziale del pubblico (il primo Grotowski). Entrambi i percorsi ripensano tecniche e forme del teatro tradizionale, dai rapporti tra testo drammaturgico ed evento scenico alla ricomposizione dei ruoli e delle caratteristiche dei codici scenotecnici. Essi, inoltre, sono contraddistinti da una forte messa in discussione delle finalità illusionistico-rappresentative dell'azione, mantenendo (solo in parte e in modi diversi) alla recitazione una concretezza non referenziale e al materiale di scena un'intensità percettiva.

Nella sua opera teorica più importante, *La teoria della performance*, in cui vengono raccolti studi composti nell'arco di una decina d'anni (1970-1983), Schechner fornisce elaborazioni sistematiche e riflessioni più generali che concorrono ad individuare e definire i referenti culturali della performance. Tanto per cominciare la performance è, secondo Schechner, un evento teatrale tanto distante dal teatro, inteso come insieme coordinato di tecniche finalizzate ad articolare un linguaggio della *mimesis* e dell'illusione, quanto dal rito. La performance si serve delle componenti fondamentali della drammatizzazione (resa espressiva dello spazio scenico, determinazione di una situazione in cui si compiano delle azioni che sono segni, uso simbolico degli oggetti) ma le trasferisce sul piano di una vocazione alla trasformazione temporanea di pubblico e attori. La definizione fornita dal regista, secondo il quale «un tentativo di definizione della performance potrebbe essere: *comportamento ritualizzato condizionato/permeato dal gioco*»⁴⁶, isola il punto in cui la performance, in quanto evento formalizzato, viene a dividersi tra il gioco spettacolare (sottoposto a convenzioni prestabilite) e la dinamica trasformativa del rito. In linea generale, la performance si manifesta come azione teatrale inserita in uno spazio omogeneo ma non uniforme, in cui lo spettatore è stimolato alla ricerca di una personale prospettiva (il punto di vista) e a compiere una scelta, e in cui

ca: «per Aristotele [...] “Prassi”, invece, è l'attuazione esistenziale e l'autorealizzazione dell'uomo tramite l'agire nello spazio delimitato del mondo umano», in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino 2006.

46. R. Schechner, *La teoria della performance. 1970-1983*, Bulzoni, Roma 1984, p. 100.

l'attore è disponibile ad accogliere i diversi stimoli provenienti dall'intromissione di contingenze casuali. Essa può prendere avvio dall'elaborazione libera di un testo drammaturgico forte o può "interagire" con uno *script* che è un modello invariabile di codificazione delle azioni e che può essere trasmesso da una figura di maestro-istruttore.

L'*actual* è matrice di riferimento della performance in quanto evento che congloba l'interazione delle *téknai* teatrali, del modello *script* e del dramma come tipologia particolare e testuale dello *script*. Anche nella definizione degli *actuals* Schechner affronta il modello rituale e sostiene che «*actualizing* è rendere presente un tempo o un evento passato»⁴⁷: nell'ottica di un esame antropologico del rito ciò equivale a far avvenire nel tempo presente l'evento mitico fondativo, che ha il potere di rigenerare la comunità. Ricondotto all'utilizzo teatrale, l'*actual* diventa una struttura utile a normalizzare la sistematica scansione di fasi performative:

Un *actual* ha cinque qualità basilari e ognuna si ritrova sia nei nostri che negli *actual* dei popoli primitivi. 1) *processo*, qualche cosa che accade qui ed ora; 2) *atti, scambi e situazioni consequenziali*: irrimediabili ed irrevocabili; 3) *confronto*: qualcosa che è in gioco per gli attori e spesso per gli spettatori; 4) *iniziazione*: un cambiamento di stato per i partecipanti; 5) *spazio*: è usato concretamente e organicamente⁴⁸.

Le fasi che pertengono all'azione in senso stretto, e che più compromettono il rapporto tra sistema teatrale codificato e performance, sono le tre centrali. Un'azione irrevocabile che negli esiti estremi è definita come azione violenta, irreversibile, non metaforica, ed esercitata sugli oggetti di scena. Quando un'azione simile diventa possibilità diffusa che qualcosa di definitivo, non integrato in un sistema drammatico preordinato, accada agli attori e al pubblico (ad esempio l'interruzione della performance provocata dall'intervento degli spettatori) si verifica la condizione di rischio. L'iniziazione corrisponde alla trasformazione che avviene sul piano emotivo negli spettatori e negli attori a causa dell'irrevocabilità di un'azione che genera una situazione di rischio. La performance, quindi, si muove in un ambito che va dal tentativo di instaurare un rapporto "compartecipativo" con il pubblico, dal rifiuto della dimensione metaforica e illusiva (rappresentazione), laddove essa non sia veicolo di una *realtà* da condividere con gli spettatori, all'apertura dell'evento al pericolo dell'imprevisto. Schechner definisce, nelle performance tanto quanto negli scritti teorici, un teatro aperto ad ogni compromissione con la vita. Un teatro in cui una forma, costruita su presupposti saldi, può subire le modificazioni che l'ambiente, *latu sensu*, le imprime, fino a raggiungere una sorta di incompiutezza.

Nel 1965 e nel 1969 Jerzy Grotowski realizza i suoi due ultimi allestimenti, prima di abbandonare il teatro inteso come macchina produttrice di eventi spettacolo-

47. Ivi, p. 50.

48. Ivi, p. 59.

lari. Negli anni successivi si dedicherà a una modalità di ricerca parateatrale che muove dall'interesse per un'evoluzione individuale dell'attore, creando gruppi di lavoro settari in un regime quasi monastico, senza preoccuparsi di presentare al pubblico i risultati delle sue ricerche.

I due allestimenti sono *Il Principe Costante* di Calderón-Slowacki del '65 e *Apocalypsis cum figuris* del '69. Del primo resta la trascrizione integrale della partitura dei movimenti di scena correlati alla scansione del testo drammaturgico di Calderón, così come utilizzato da Grotowski, nella riduzione in polacco di Slowacki; restano anche un breve accenno all'essenziale schema illuminotecnico e bozzetti di scena, tutto a cura di Serge Ouknine; prodotto dall'Università di Roma nel 2006, a cura di Ferruccio Marotti, è inoltre disponibile all'esame degli studiosi un DVD che presenta la versione integrale dello spettacolo ripresa negli anni Settanta, sincronizzata con una colonna audio la cui registrazione risale al 1968. Di *Apocalypsis cum figuris* sono disponibili la ripresa integrale curata da Ermanno Olmi per la RAI nel 1981 e una testimonianza dello stesso Grotowski, inserita in volume nella raccolta di testimonianze sul Teatr Laboratorium curata dalla Fondazione Pontedera Teatro, che ripercorre sinteticamente le fasi di elaborazione della performance. Riporto questi riferimenti alla documentazione disponibile perché, a fronte di una pratica scenica la cui notorietà si è consolidata nella seconda metà del Novecento, il materiale audiovisivo relativo al periodo del "teatro povero" è limitato. Ma alle giuste necessità dell'indagine critico-filologica sembra lecito opporre il dubbio, apparentemente paradossale, che una migliore composizione di materiale video-documentario sulla forma spettacolare, per quanto propizia e auspicabile, non sarebbe poi di grande supporto a un'ermeneutica dell'approccio di Grotowski al teatro.

Nel complesso sviluppo di un metodo di lavoro e creazione organici, Grotowski pone involontariamente il problema teorico della spaccatura tra preparazione e presentazione dello spettacolo. Se questo problema tocca il nervo scoperto dell'approccio critico al teatro avanguardista del secondo Novecento, con Grotowski diventa vera e propria debolezza interpretativa. Essa è soprattutto determinata da una inedita *incompiutezza* formale connaturata al lavoro del regista polacco.

In un testo del 1972⁴⁹, Vanda Monaco, con procedimento dialettico negativo, mette in luce implicitamente proprio la succitata incompiutezza che, osservata in filigrana, è l'impossibilità di accostarsi al "testo spettacolare" di Grotowski senza rischiare di praticarvi una dissezione compromettente. Il lavoro di Grotowski è infatti un organismo esteso che non sopporta incisioni atte a separare il momento della formulazione teorica generale, la fase creativa delle "prove", il risultato dello spettacolo. L'unico modello che si adatti al lavoro del regista polacco è quello organico arborescente, per cui l'evento teatrale risulta come efflorescenza di un più profondo e radicale meccanismo di sintesi di cui è necessario conoscere reagenti e sostanze nutritive, da cui non può essere reciso, a meno di condannarlo a una perdita di colore e di vigore. In un quadro simile lo spettacolo assume il rilievo di un

49. V. Monaco, *Grotowski o della negazione*, Samonà e Savelli, Roma 1972.

momento parziale. Esso può rendere ragione di una disposizione formale provvisoria e illustrare i caratteri generali del lavoro pregresso.

In correlazione con l'attore, nel teatro di Grotowski assume rilievo formale la dimensione spaziale. Lo spazio organico negli spettacoli del regista polacco è, come sostiene Mango, la visualizzazione scenica del rapporto – integrato, di condivisione dell'esperienza – tra attori e spettatori. È altrettanto vero che esso è *realizzato* e guidato da continue pulsazioni⁵⁰. Queste pulsazioni – ben esemplificate dal ritmo di contrazione-dilatazione nei rapporti tra Simpleton e il gruppo di Simon Pietro in *Apocalypsis cum figuris* – sono il diagramma di un insieme di linee di tensione, di flussi di energia in dispersione. In realtà si tratta di una dispersione apparente. Le azioni compiute da Cieslak, ad esempio (il suo continuo sostare, lasciarsi attraversare da tensori che spingono dalla base della colonna vertebrale⁵¹ e si scaricano sull'articolazione delle spalle e in impulsi motori, per poi crollare sul pavimento, vigile ma non esausto, in situazione di inerzia e moto potenziale, in posizione fetale), entrano in osmosi con le azioni degli altri attori. Lo spazio subisce continue compressioni ed esplosioni, ma sono le azioni le linee di forza che producono la contrazione e l'espansione della dimensione spaziale e quindi conducono al doppio movimento che mette in circolazione la tensione.

L'oscillazione rigeneratrice di energie, che è residuo formale, trae origine dal procedimento creativo attoriale concentrato sull'atto:

Il compimento dell'atto in questione (auto-penetrazione, denudamento) comporta la mobilitazione di tutte le energie fisiche e spirituali dell'attore che si trova in un atteggiamento di risoluzione indolente, una disponibilità passiva che consente di realizzare una partitura attiva. [...] non *voler fare* una data cosa, ma *rinunziare* a non farla⁵².

e dall'impostazione registica:

Elaboravo [chi scrive è Grotowski] formule astratte che potessero racchiudere due processi opposti. Ma queste formule astratte peccavano di realismo; elaboravo graziose definizioni che davano l'impressione che tutto fosse logico. Ciò era falso, e decisi di farla finita. Quando non so la ragione non tento di inventare formule. Spesso, tuttavia, si tratta di sistemi logici differenti. Nella vita incontriamo sia la logica formale che la logica paradossale. Il sistema logico paradossale è estraneo alla nostra civiltà, ma è del tutto familiare al pensiero orientale e a quello medievale⁵³.

50. Lorenzo Mango rileva una funzione coreografica dell'azione attorica proprio in relazione alla sua astrattezza autoreferenziale e allo spazio scenico: cfr. Mango, *La scrittura scenica*, cit., pp. 298-312.

51. Osservando le immagini che descrivono alcuni esercizi del training di Grotowski e prendendo in considerazione la ripresa televisiva di *Apocalypsis cum figuris*, si ha l'impressione che l'origine dell'impulso motorio sia ricercata da Grotowski a partire dalla zona che va dal bacino al plesso solare.

52. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, p. 46.

53. Ivi, p. 285. Non è difficile individuare la provenienza di questa «logica paradossale», se teniamo conto che in direzione di una *coincidentia oppositorum* «si muove ad esempio Rudolf Otto nella sua indagine fenomenologica sulla mistica, allorché afferma che la mistica ha una sua logica particola-

Entrambe le posizioni sono rivolte al rovesciamento di una con-sequenzialità corrente. Da un lato il regista “ascolta” il movimento interiore degli attori, si propone di accompagnarne il processo di crescita guidandone gli stimoli, ma senza alimentarne forzatamente impulsi e suggestioni. È un procedimento che si avvale di proposte germogliate nel terreno di una “logica del paradosso” i cui “impossibili” frutti saranno sottoposti a un processo di *sintesi e concentrazione* che renda una immediata essenzialità energetica. Avviene così che un’ultima prova filata di ventiquattro ore possa ridursi a uno spettacolo di circa un’ora⁵⁴. Dall’altro lato gli attori, con un procedimento che segue una logica altrettanto paradossale, si mettono “in ascolto” dell’azione con un atteggiamento di “disponibilità passiva” che si rovescia in una “partitura attiva”. In Grotowski lo spazio assume anche questa funzione di “luogo dell’ascolto” insieme alla funzione di “luogo della trasmissione”. Entrambe le funzioni coincidono, tanto che l’evento “trasmesso” e condiviso con il pubblico deve amalgamarsi con l’evento dell’“ascolto”. Quindi la circuitazione dell’*enérgeia* non può verificarsi in presenza di una cristallizzazione formale.

La “via negativa” di Grotowski non risiede tanto nella rimozione delle scorie, dei blocchi e degli ostacoli psicofisici che impediscono una piena circolazione del flusso di energia. Essa non risiede neanche nella riduzione delle sovrastrutture psicologiche per innescare un «processo di autorivelazione che si estenda fino all’inconscio, e per ottenere, una volta canalizzati gli impulsi, la reazione voluta»⁵⁵.

Lo scritto *Per un teatro povero* è incentrato su due termini che sono fondamentali nel lessico di Grotowski e che racchiudono i processi di sottrazione sopra citati: *distillazione* e *contraddizione*⁵⁶. Sono i termini di un’azione incrociata che descrive le linee creative di una pulsazione. Il limite di oscillazione tra una *descensio* (discesa all’essenziale) e una *reversio* (ritorno, inversione, trasformazione) è nell’essere entrambi movimenti formalizzati di un nucleo che non sopporta alcuna forma rigida, stabile, compiuta e *affermativa*. Un’andata e ritorno, una pulsazione che descrive il tracciato dello scorrere di un’energia creativa. Il motivo apofatico, che si offre quale unica possibilità di *apprendere* il reale, sembra corrispondere a un movimento di questo tipo:

In questo quadro che salda una noetica rigorosamente negativa all’analisi metafisica [...] dell’intera realtà, l’*affirmatio* e la *negatio* assumono una portata più vasta rispetto alla prospettiva dionisiana. Non sono soltanto due procedure altamente formalizzate [...], ma diventano gli elementi cooperanti di una logica universale, nella quale è in gioco la stessa apertura «trascendentale» della ragione umana, della sua capacità di rappresentarsi la vera natura delle cose. Si ha qui una radicalizzazione dell’istanza apofatica, che

re che non accetta i principi di non contraddizione e del terzo escluso della logica naturale», P. De Vitiis, *Estetica teologica e questione dell’essere: Balthasar e Heidegger*, in AA.VV., *Esperienza estetica e teologia. Annuario di filosofia e teologia*, Morcelliana, Brescia 2003, p. 139.

54. Cfr. *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen, C. Pollastrelli, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, p. 219.

55. Schechner, *La teoria della performance*, cit., p. 144.

56. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 24.

contesta ogni pretesa da parte di un'intelligenza finita di adeguare conoscitivamente la realtà. [...] il fondamento stesso degli enti si configura come il nulla «al di là di tutte le cose che sono e di quelle che non sono»⁵⁷.

In altri termini, la “via negativa”, così come l'avvicina Grotowski, appare come il movimento di una “noetica” che cerca di attingere l’“intera realtà”. E allora “mettersi in ascolto” può assumere il significato di “andare oltre l’ossimoro” dell’opposizione *affirmatio-negatio*, verso una logica antinomica, la “logica del paradosso”:

In un passo molto celebre del Periphyseon [di Giovanni Scoto Eriugena] la rivelazione teofanica è descritta come «apparizione di ciò che non appare, manifestazione di ciò che è nascosto, affermazione di ciò che è negato [...] forma di ciò che è informe [...]»⁵⁸.

La “via negativa” di Scoto Eriugena, più vicina a un “esercizio” spirituale che a una teologia, definisce una massima dilatazione del procedimento della negazione. La realtà, la dimensione spaziale, temporale, logica, emotiva diventano altrettanti sistemi di misura per una prassi del paradosso e della dissoluzione, verso *unum purum nihil*.

Grotowski allontana l'ipotesi di compiere un'affermazione formale, di esprimersi attraverso il teatro nella compiutezza di qualsivoglia perfezione della forma. Se, come sostiene lo stesso Grotowski, «le contraddizioni sono logiche» e sono la base dell’«atto reale»⁵⁹ in cui si concentra il percorso evolutivo dell'attore, queste contraddizioni non possono esistere all'interno di una forma chiusa basata sull'azione. È significativo quanto avviene durante la preparazione di *Apocalypsis*: «quando ciò che era esistito prima cominciava a funzionare solo sul piano della forma. Non ero più in grado di farlo rivivere»⁶⁰. Le *téknai* dispiegate nel corso delle prove sono quelle che precludono alla forma costituita l'appropriazione dell'evento. Al contrario, sono tecniche che mirano indirettamente ad interrompere il processo di formalizzazione.

Limitatamente al periodo del “teatro povero”, sembra si possa sostenere che, a partire da un percorso di *descensio* e *reversio*, Grotowski apra il procedimento di costruzione a una *práxis* apofatica. In questo senso, avvicinarsi a uno spettacolo per il quale se «si ritiene che esista un che di prossimo all'ideale [...], vuol dire che è arrivato il momento di togliere lo spettacolo dal cartellone»⁶¹ significa rivelarne l'incompiutezza formale. Un'incompiutezza determinata dall'avvicendamento di un principio costruttivo con uno immediatamente pratico. La nota metafora di Ryszard Cieslak, che paragona la partitura dello spettacolo a un bicchiere in cui si agi-

57. Zuanazzi, *Pensare l'Assente*, cit., p. 121.

58. Ivi, p. 122.

59. Flaszen, Pollastrelli (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski*, cit., p. 147.

60. Ivi, p. 218.

61. Ivi, p. 220.

ti, sempre rinnovata, la fiamma dell'azione, va al di là del motivo riconosciuto che uno spettacolo non possa ripetersi, sera dopo sera, uguale a se stesso. Ma allo stesso modo essa non si posiziona sul piano di una performance in cui sia il caso (anche sotto forma di pubblico) a condizionare l'unicità irripetibile di ogni allestimento. Il rifiuto radicale di una forma rigida, ancorché tendente a un ideale *éidos*, è il segno di un'incompiutezza che riceve il suo fondamento e la sua illuminazione da una prassi apofatica del disvelamento. Una prassi che precede e si riverbera sull'evento. La scrittura scenica di Grotowski sembra essere, in questo senso, una "scrittura dell'esperienza".