

Struttura non-matrixed e teatro delle immagini

L'esplorazione del linguaggio nella performance art
e nel Nuovo Teatro

Marilena Borriello

Negli ultimi decenni la parola *performance* è stata utilizzata in modo vasto, tanto da essere applicata a varie attività relative, ad esempio, alle scienze sociali o all'antropologia. In questi ambiti il termine fa riferimento a particolari prestazioni che, oltre a presupporre un pubblico, richiedono la messa in campo di varie abilità o competenze. Un'ulteriore accezione è quella di *riti sociali moderni*, da intendere come luogo di manifestazione del comportamento umano, dove le azioni sono pensate in termini di teatralità. Con entrambi i significati la parola *performance* è usata attualmente per indicare un'area specificatamente estetica comprendente in egual misura azioni sperimentali sia artistiche sia teatrali; due ambiti per tradizione diversi, ma determinati da elementi comuni che ne rendono difficile la collocazione in un genere piuttosto che in un altro. La presenza di un'audience, l'integrazione di modalità espressive diverse e l'uso del linguaggio del corpo sono aspetti che ricorrono in entrambe le aree espressive. A partire dagli anni sessanta, infatti, risultano in stretta relazione a causa di un'evidente convergenza di obiettivi e interessi. Questo rapporto, però, non può dirsi lineare, in quanto non dipende dalla conversione dell'arte al teatro o, al contrario, del teatro all'arte.¹ È più opportuno parlare, invece, di contaminazione reciproca agevolata da una comune resistenza alle regole imposte dalla tradizione a cui appartengono.

L'apertura a espedienti teatrali, inaugurata all'inizio del secolo scorso dai futuristi e dadaisti, ha trovato infatti la propria giustificazione non nella necessità di nuove forme stilistiche, ma nella volontà di individuare modalità espressive più dirette, dunque funzionali a costruire dimensioni estetiche totali e interattive, in grado inoltre di rendere visibili concetti e principi altrimenti difficili da esplicitare. Ne consegue che le azioni sia artistiche sia teatrali sono accomunate dal tentativo dichiarato di superare le rispettive specificità linguistiche. In altri termini teatro e arti visive, incontrandosi e mettendo in discussione le norme che definiscono la

¹Nick Kaye, *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1998, p. 2.

tradizione a cui appartengono, hanno inaugurato un territorio estetico sperimentale e rivoluzionario. Se da un lato il Nuovo Teatro, a discapito della propria radice *teatrale*, si apriva a nuovi espedienti comunicativi – assimilando anche aspetti artistici, pittorici o scultorei –, gli happening, dall'altro, introducevano nell'arte il controverso concetto di *teatralità*, comportando l'apertura a vari generi estetici e, di conseguenza, l'abbandono delle modalità espressive tradizionali. In quest'ottica l'atto performativo si qualificava come *non-arte* perché, preferendo realizzare situazioni di natura effimera piuttosto che oggetti rispondenti a precisi criteri compositivi e stilistici, contravveniva alla consolidata idea di creazione.

La principale prerogativa delle prime azioni artistiche era, infatti, una tenace resistenza all'*oggettualità dell'arte*, una tendenza condivisa da molti artisti che, soprattutto durante gli anni sessanta, manifestarono una certa disaffezione per *l'oggetto simulacro*, contribuendo a ridefinire il concetto di arte. È possibile, infatti, intendere il linguaggio performativo come un *fenomeno postmodernista*,² vale a dire come un approccio estetico particolarmente attento a fattori e circostanze di natura contingente, quali, ad esempio, il comportamento dell'osservatore e la relazione con l'ambiente, contribuendo a erodere l'integrità e l'autonomia del prodotto artistico e partecipando così al processo di smaterializzazione e demistificazione dell'opera d'arte. L'uso dell'aggettivo postmoderno rimanda, infatti, all'Arte Minimalista la cui colpa, come si vedrà più avanti, è stata quella di introdurre nei propri lavori i principi di *teatralità* e *performatività*, aprendo la scultura al tempo e all'ambiente circostante, e riconoscendo allo spettatore un ruolo sempre più importante.

In altri termini il teatro iniziò gradualmente a essere accettato come una componente processuale dell'arte. Esso lentamente venne inteso come un approccio creativo dinamico che implicava la *spazializzazione* e *temporalizzazione* del lavoro artistico, permettendo di spostare la propria attenzione dal manufatto al processo creativo e percettivo. Da questo momento gli interrogativi intorno allo statuto dell'opera d'arte iniziarono a intensificarsi, comportando la progressiva delegittimazione dell'autorità del prodotto estetico modernista.

Nel teatro, invece, è stato determinante il superamento dei principi di *mimesi* e *catarsi*, da cui era dipeso un rapporto con la realtà esclusivamente rappresentativo. L'introduzione di posizioni anti-aristoteliche e anti-realistiche, prefigurate da Antonin Artaud nel manifesto *Il Teatro e il suo Doppio* (1938) e da Bertolt Brecht nel *Teatro Epico* (1939), aveva rappresentato, infatti, l'inizio di una resistenza attiva a qualsiasi forma di significazione logica e razionale. Dalla fine degli anni cinquanta la nuova generazione teatrale assimilò tali principi attuando una serie di cambiamenti radicali che hanno riguardato la recitazione, l'organizzazione dello spazio, la concezione del tempo e la relazione con il pubblico. Questo genere di

²N. Kaye, *Postmodernism and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 1994, p.183.

teatro, definito *post-drammatico*, perché nato dall'abolizione del testo e dal superamento del dramma,³ è andato aprendosi a influenze extra-teatrali – quali la danza, il cinema, la cultura popolare –, come pure all'estetica di John Cage e agli allora recenti esempi di happening di Allan Kaprow. Ma in questo processo di riscrittura anche la scultura e la pittura hanno offerto stimoli significativi, contribuendo a superare la fissità del testo.⁴ Lo spazio scenico infatti, non dovendo più rispondere a esigenze rappresentative, si era trasformato in un unico ambiente in grado di accogliere senza alcuna gerarchizzazione sia il pubblico sia il performer; era diventato dunque uno *spazio pittorico* in cui tutti gli elementi dell'evento teatrale funzionavano come immagini dal medesimo potere comunicativo. Il gruppo sperimentale newyorkese *The Performance Group (TPG)*, fondato da Richard Schechner nel 1967, è un significativo esempio; molti dei suoi eventi performativi ebbero luogo con regolarità presso il *Performing Garage*, un vecchio magazzino che finì con l'aver un ruolo di punta nella avanguardia teatrale di Manhattan. Al suo interno non esisteva né uno spazio scenico né una platea, ma solo una larga sala dove lo spettatore poteva muoversi liberamente e vivere lo spazio con disinvoltura, instaurando anche con esso un rapporto fisico e sensoriale.⁵

Il concetto di *environmental theatre* di Schechner prospettava dunque l'ambiente non come contenitore, ma come agente capace di azionare, insieme a tutti gli altri elementi, una serie di cortocircuiti emotivi e percettivi, necessari all'osservatore per elaborare una rinnovata conoscenza di sé.

Se dalla fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta il teatro aveva intrapreso un nuovo percorso, diventando un fenomeno espressivo interdisciplinare e determinato da implicazioni artistiche, gli happening, a quella data, erano considerati già un'area estetica dalle ormai dichiarate relazioni con il teatro. Durante il lungo percorso inscritto tra il manifesto futurista *Teatro di Varietà* (1913) e *18 Happenings in 6 Parts* (1959) di Kaprow, tale rapporto era andato consolidandosi sino al punto di acquisire il teatro come parte del processo creativo. In quegli stessi anni, il critico d'arte statunitense Michael Fried in *Art and Objecthood* (1967),

³ In *Postdramatic Theatre*, Hans-Thies Lehmann con il termine “teatro post-drammatico” si riferisce alle nuove estetiche teatrali che, a dispetto della loro diversità, condividono una qualità essenziale: non si focalizzano più sul testo drammatico. Piuttosto hanno in comune alcuni tratti, come l'assenza di sintesi; l'avversione alla compiutezza, l'inclinazione all'estremo, alla deformazione, al disorientamento e al paradosso; la non-gerarchizzazione dei segni teatrali e la loro simultaneità; l'affermazione della presenza corporea e l'irruzione in scena.

⁴ Bonnie Marranca, *The Theatre of Images*, Drama Book Specialists (Publishers), New York 1977, p. xi.

⁵ Rispetto questo punto Richard Schechner afferma che «L'intero spazio è a servizio del performer e dello spettatore. [...]L'evento teatrale può aver luogo sia in un ambiente totalmente modificato e trasformato sia in uno spazio “di fortuna”, il cui centro è flessibile e variabile». Richard Schechner, *6 Axioms for Environmental Theater*, (1968) Hawthorn Books, New York 1973, p.45.

seguendo la linea teorica tracciata da Clement Greenberg in *Modernist Painting* (1961), si schierò contro questa intrusione perché individuava nell'introduzione delle coordinate spaziali e temporali un ostacolo al conseguimento dell'ideale di opera autodeterminata. Per il critico la *teatralità* era infatti un aspetto incompatibile all'arte perché ne destabilizzava l'autorità e ne metteva in discussione i valori assoluti. L'opera sconfinando nel reale avrebbe infatti perso la propria autonomia perché il suo valore estetico sarebbe dipeso dall'osservatore e dalla sua personale esperienza rispetto all'oggetto. In realtà, inconsapevolmente Fried aveva colto uno degli aspetti più decisivi di questo nuovo approccio estetico, tant'è che il suo celebre saggio potrebbe essere considerato una prima analisi critica della performance art, intesa come risultato della relazione tra arti visive e teatro. In effetti quando Fried affermava con veemenza che l'arte degenera quando si avvicina al teatro, intendeva sottolineare una progressiva apertura all'osservatore. In altri termini perdendo la propria autosufficienza, l'oggetto d'arte diveniva incompleto perché per esistere necessitava dell'interazione e dell'esperienza di chi lo guardava. La distanza tra osservatore e opera d'arte veniva di fatto ridotta e il loro rapporto diventava continuo e imprevedibile.⁶

La difesa di Greenberg per una pittura indipendente da qualsiasi esperienza che non fosse insita nella essenziale natura del suo mezzo e la posizione critica di Fried vennero dunque tradite da quegli artisti che, al contrario, in questa forma di contaminazione individuavano un approccio artistico in grado di indagare nuovi territori estetici; da quegli artisti che – come Claes Oldenburg e Robert Morris –, negli anni sessanta, vennero coinvolti nelle attività del Judson Dance Theatre, un luogo di sperimentazioni interdisciplinari – tutt'oggi considerato una tappa essenziale nell'evoluzione del linguaggio performativo – che del superamento dell'autorità dell'arte aveva fatto il principale obiettivo.

Seguendo questa prospettiva critica, è possibile affermare che le azioni artistiche condividono con il Nuovo Teatro non aspetti formali – essendo la performance art un genere effimero e sfuggente a qualsiasi parametro stilistico e canone compositivo –, ma linguistici ed espressivi. Entrambi infatti, agendo nel breve spazio che intercorre tra vita e arte, aspirano a fare del reale un'esperienza diretta e non filtrata, e di dissolvere la distanza tra spettatore e performer/attore ricorrendo a una grammatica espressiva pressoché simile, determinata dal rifiuto di qualsiasi tecnica illusoria o strategia teatrale. In effetti, sia nelle azioni artistiche sia nelle performance teatrali di matrice sperimentale, è possibile rintracciare un ulteriore aspetto in comune, vale a dire lo spostamento di interesse dalla *rappresentazione* alla *presentazione*: l'obiettivo non è più emulare o riprodurre l'esistente ma,

⁶Henry M. Sayre, *The Object of Performance, The American Avant - Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago 1989, p. 6..

al contrario, lasciare emergere ed evocare una porzione di realtà. In quest'ottica *presentare* vuol dire esibire e lasciare emergere qualcosa dell'esistenza umana,⁷ di *ripetere* i movimenti della vita stessa,⁸ di produrre senza intenzione la più alta intensità di ciò che esiste, di ciò che è là.⁹

Verso questi evidenti elementi di tangenza, studiosi dell'arte come del teatro hanno orientato, nel corso degli anni, i propri studi, preferendo alla limitatezza delle definizioni la valutazione delle possibili congruenze tra le due aree. Per molti di loro, infatti, scadere nella rete delle categorie si sarebbe rivelato un approccio infruttuoso perché inadatto a restituire la complessità di un territorio estetico, vale a dire quello performativo, particolarmente scivoloso, soprattutto a causa della sua eterogeneità e interdisciplinarietà.¹⁰ Gli studiosi pertanto non hanno individuato in questa sovrapposizione un'ingenua semplificazione critica, ma al contrario una lente particolare attraverso cui restituire le sfaccettature di due universi estetici che da un certo momento in poi hanno condiviso esperienze, luoghi, linguaggi e finalità. Il fatto che non si sia trattato di un approccio azzardato è dimostrato dall'istituzione nel 1980, presso la New York University, del primo dipartimento di Performance (Graduate Department of Performance Studies),¹¹ di cui Richard Schechner è stato uno dei fondatori.

I corsi, allora come oggi, erano infatti incentrati sia sull'Avanguardia artistica e sugli happening - poiché considerati le prime esperienze a essersi interrogate sullo sconfinamento dei generi, dei linguaggi e delle tradizioni culturali - sia in generale sullo studio della performance, intesa come fenomeno estetico cruciale, che di fatto aveva ridotto la distanza tra illusione e realtà preferendo ai prodotti culturali l'azione.¹²

Michael Kirby è stato tra i primi critici a individuare nel genere performativo una modalità espressiva dalla doppia natura perché riconducibile sia alla nuova identità teatrale sia alle azioni artistiche. Nel saggio *Happening; An Introduction*, pubblicato per la prima volta nel 1965, Kirby ha prosposto questa ipotesi di lettura concentrando la propria attenzione su un arco di tempo compreso tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta e suggerendo le azioni di John Cage e Allan Kaprow quali premesse cruciali al Nuovo Teatro (o Teatro Radicale). L'autore, infatti, all'interno del testo, non ha risolto la propria teoria critica in una puntuale comparazione tra gli happening e la nuova stagione del teatro, ma ha preferito

⁷ Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Circé, Belfort 1997.

⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, Paris 1968.

⁹ Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Union générale d'éditions, Paris 1973.

¹⁰ Sally Banes, *Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York 1976-85*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1998, pp.1-7.

¹¹ Simon Shepherd and Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, New York 2004, p. 102.

¹² Ivi, p. 103-105.

piuttosto prospettare gli elementi comuni indicando le azioni artistiche come un genere espressivo con già evidenti implicazioni teatrali. Per gli eventi che dal 1959 articolavano la programmazione alla Reuben Gallery il critico, ad esempio, è ricorso al termine «teatro visivo»¹³ come possibile definizione.

Kirby ha mostrato, dunque, in filigrana le convergenze tra le due aree estetiche, ricorrendo al teatro tradizionale come termine di paragone negativo. È opportuno precisare, però, che lo studioso tenne conto anche di altri spunti critici, come ad esempio quello offerto dalla *teoria del collage* di William Seitz perché in grado di giustificare la natura anarchica e iconoclasta delle prime azioni artistiche.¹⁴

Secondo lo studioso a fare di un happening un evento prossimo alle nuove forme teatrali era soprattutto una struttura *non-matrixed* (privo di un testo base), un termine con cui intendeva riferirsi alla modalità di organizzare azioni e gesti in totale assenza di una matrice testuale. In altri termini, tale approccio presupponeva l'eliminazione di logiche linguistiche in favore di forme comunicative non verbali, che al valore semantico della parola preferivano altri aspetti, come quelli fonetici. Ne è un esempio *18 Happenings in 6 Parts*. Kaprow, infatti, incluse tra le varie azioni del 1959 alcuni monologhi le cui frasi scombinare erano state scelte in modo casuale con l'intenzione di sfruttarne l'entità vocale, piuttosto che l'eventuale significato. Questa scelta operativa, i cui antecedenti sono rintracciabili nelle *serate futuriste* e nelle *poesie fonetiche* dadaiste al *Cabaret Voltaire*, considerava il suono alla stregua di un *materiale preverbale* che, consentendo associazioni immediate e dunque non logiche, avrebbe permesso di liberarsi dall'autorità di un unico significato. Accettare il termine *non-matrixed* come una costante nel genere performativo comporta, però, considerarne altri possibili risvolti, senza accontentarsi di tradurlo semplicemente nell'abolizione di un testo o dell'uso convenzionale della parola. In

¹³ Michael Kirby, *Happenings; an introduction*, in Mariellen R. Sandford, *Happenings and other acts*, Routledge, London 1995, p. 3..

¹⁴ Ivi, p.11. William Seitz nel 1961 organizzò la mostra *The Art of Assemblage*, presso il Museum of Modern Art di New York, con il fine di prospettare il collage come una fase artistica anticipatrice delle implicazioni concettuali degli happening. Pur ammettendone la genericità, Seitz vedeva nella teoria del collage la possibilità di spiegare l'esordio del nuovo rapporto tra arte e spazio, dunque l'estensione nell'ambiente di azioni artistiche. Secondo il critico la rivoluzionaria introduzione in pittura di materiali di scarto aveva determinato un approccio estetico anarchico che, di fatto, aveva minato la proverbiale aurea dell'arte. A conferma del peso e dell'autorità che questa ipotesi trovò nell'ambito critico, vi è il contributo di studiosi come Harriet Janis e Rudi Blesh, le cui teorizzazioni, riportate in *Collage: Personalities, Concepts [and] Techniques* del 1967, seguirono questa direzione. Inoltre già in un articolo del 1948, relativo a una mostra retrospettiva del collage tenutasi presso il Museum of Modern Art di New York, la curatrice Margaret Miller evidenziò le premesse concettuali del collage affermando che «[esso] non può essere definito semplicemente una tecnica di copia e incolla, poiché il suo significato non è legato all'eccentricità della tecnica semmai all'importanza di due questioni basilari che verranno sollevate nel ventesimo secolo: l'introduzione del quotidiano nell'arte e il rapporto con lo spazio».

modo più ampio dunque l'intuizione dello studioso può essere intesa come totale assenza di logica narrativa, dal momento che lo scopo di un'azione non è fornire informazioni, ma creare le condizioni ideali affinché si realizzi una particolare esperienza della realtà, senza l'intromissione di filtri o di elementi deformanti. Lo sviluppo lineare degli eventi si rivelerebbe infatti un ostacolo al conseguimento di tale fine, pertanto in una performance il rapporto tra le varie unità si configura in una struttura definibile *a compartimento*, avviene cioè in modo *sequenziale* e *simultaneo*, preservando una certa autonomia delle singole azioni.¹⁵ Anche questo aspetto è individuabile in *18 Happenings in 6 Parts* dove l'organizzazione spaziale della galleria in tre aree separate enfatizzava l'isolamento delle varie unità dell'happening, anche se realizzate nello stesso momento, e l'organizzazione in sei parti ne sottolineava la continuità.¹⁶ Questo tipo di esperienza è rintracciabile in altri linguaggi artistici, come ad esempio nei *combine painting* di Robert Rauschenberg,¹⁷ i cui frammenti di immagini e oggetti, ognuno con una propria storia e carico d'informazione, non stanno in relazione tra loro in maniera coerente e razionale, ma esistono simultaneamente, dimostrando che una unità può venire a crearsi nonostante una sostanziale differenza tra le parti che la formano.

In una struttura *non-matrixed*, intesa come rinuncia a qualsiasi impostazione narrativa o descrittiva, il ruolo del performer risulta decisivo. Nell'arte e nel teatro tradizionale l'attività dell'artista o dell'attore era finalizzata a creare una rappresentazione della realtà che richiedeva all'osservatore un impegno minimo alla comprensione poiché la sua esperienza estetica si sarebbe costruita tramite la lettura di norme e regole ampiamente assimilate da cui, il più delle volte, non poteva che derivare un'interpretazione indotta e controllata.

Il performer, invece, non si muove in uno spazio illusorio e i suoi gesti non sono riconducibili alla narrazione di una storia o all'interpretazione di un personaggio, sebbene il principale materiale estetico di cui si serva sia la propria presenza.¹⁸ L'atto creativo consiste, al contrario, nel progettare una particolare situazione che verrà espressa e concretizzata attraverso una serie di azioni. Per il performer dunque il *processo* è uno strumento fondamentale perché consente di sviluppare gli

¹⁵ Ivi, p.5.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ I *combine painting* di Rauschenberg nascono per il teatro: il primo venne infatti realizzato nel 1954 per una messa in scena di *Minutiae* da parte della compagnia di Merce Cunningham. Si trattava di una struttura costituita da tre pannelli che, uniti tra loro in modo articolato, si estendevano fisicamente e visivamente nello spazio. Materiali di recupero, quali ritagli di giornali, frammenti di poster e di vetro, vecchie foto, plastica, legno e colature di pittura rendevano le superfici vivaci e irregolari, contribuendo a integrare lo spazio pittorico a quello performativo. *Minutiae* venne pensato, infatti, come un elemento di raccordo tra azione, spazio e visione, qualificandosi come una struttura ambientale predisposta per essere vissuta, piuttosto che osservata superficialmente.

¹⁸ Hans Thies Lehmann, *Postdramatic Theater*, Routledge, New York 2006, p. 137.

eventi in un dato tempo e in un preciso spazio, rendendo l'azione artistica un fatto reale, autentico, irripetibile e contingente.¹⁹ Una simile impostazione del lavoro pone la performance alla stregua di un rituale il cui obiettivo è conseguire una trasformazione dell'osservatore o meglio della sua coscienza, stimolando in lui sentimenti vari, quali ad esempio paura, disgusto o spavento. La dimensione partecipativa ha dunque un'importanza cruciale, ma il fatto di non poter essere totalmente controllata aumenta il margine di illogicità e imprevedibilità della performance. Per tale motivo la casualità può essere considerata un'ulteriore proprietà di una struttura *non-matrixed* perché lo sviluppo processuale degli eventi presuppone una certa apertura a condizionamenti esterni che possono essere determinati tanto dal pubblico, quanto da imprevisti di varia natura. Ne consegue che il performer può organizzare in modo generale la distribuzione degli eventi, senza per questo averne il pieno controllo. Gli happening di Allan Kaprow, ad esempio, si configuravano come situazioni imprevedibili, anche se è noto che l'artista procedeva partendo da una bozza iniziale necessaria per organizzare il proprio lavoro e illustrare ai partecipanti casuali il grado di coinvolgimento richiesto. La stessa indeterminazione e disponibilità ad accogliere eventi fortuiti aveva caratterizzato la storica performance di John Cage, *Theatre Piece N.1* (1954); l'inaspettato ingresso di un cane, durante l'esibizione di Cunningham, venne accolta come un felice imprevisto e raccontata successivamente come parte del progetto. Sulla base di questi elementi è possibile affermare che una struttura *non-matrixed* presuppone l'uso di una forma comunicativa semplificata, riportata cioè a un livello intuitivo e istintivo, accettando di conseguenza tutte le implicazioni che questo comporta. In una performance artistica o teatrale regredire a un linguaggio preverbale significa dunque liberarsi da qualsiasi sovrastruttura logica al fine di agevolare un'immediata interazione comunicativa. In altri termini questo significa che il performer, per parlare della vita e per rinnovarne l'esperienza, può ricorrere a qualsiasi espediente, prendendo in prestito dalla realtà, se necessario, tutti quegli elementi che la costituiscono e sono in grado di riferirsi a essa in modo diretto. Espedienti tecnologici, particolari effetti cromatici, ma soprattutto oggetti di uso comune, possono essere integrati in una performance e prospettati come elementi concreti e non astratti. Tali materiali, infatti, non sono scelti per alludere a qualcosa di diverso dalla loro semplice presenza, ma al contrario sono selezionati per le loro specifiche proprietà e perché in grado di creare nell'osservatore stimoli emotivi inconsci, oltre che un libero flusso di esperienze. L'inclusione di oggetti banali potrebbe essere definita come *estetica naturale* il cui primo fondamento è ripetere il disordine della vita. *Naturale* è infatti l'aggettivo più appropriato per un tipo di esperienza costruita non sull'artificio, sulla finzione o sull'elaborazione arbitraria del reale, ma sull'autenticità dei

¹⁹ Ivi, p. 138.

fatti e delle cose. In merito a questo aspetto Tadeusz Kantor, che nel suo teatro ha sfruttato le capacità evocative degli *avanzi riscattati dall'oblio*, ha dichiarato che «l'oggetto-simulacro deve essere preso nella sua povertà, quasi nel momento in cui viene gettato in pattumiera, quando mostra la sua anima».²⁰ Il riferimento all'attività dell'artista e uomo di teatro polacco è qui particolarmente d'aiuto: sia il suo *corpus* teorico sia la sua attività teatrale testimoniano la problematicità del rapporto tra parola e immagine nel linguaggio performativo, consentendo di proseguire le riflessioni di Kirby. Come è ben noto, l'estetica kantoriana, sia che si parli di happening sia di performance teatrali, si è sempre avvalsa dell'uso di immagini, nello specifico di manichini, oggetti di fortuna ed eccentrici meccanismi creati dall'autore stesso. È opportuno precisare, però, che nonostante l'evidente impostazione *iconica*, Kantor non ha mai rinunciato totalmente al testo, semmai ne ha fatto un uso differente rispetto alla tradizione perché lo ha utilizzato alla stregua di qualsiasi altro elemento implicato nella realizzazione di una performance: il suono, la luce, la gestualità, come pure il ruolo dell'attore. In altre parole, il teatro di Kantor può essere definito *non-matrixed* perché esso si libera dalla mera pretesa di tradurre visivamente il testo, di illustrarlo, rinuncia cioè a una impostazione narrativa e mimetica della realtà. Si tratta di un aspetto cruciale che l'autore ha ben espresso nei vari manifesti pubblicati nel corso della sua carriera, nei quali è possibile individuare l'idea di una pratica teatrale che, mettendo in questione la propria tradizione, elabora un linguaggio autonomo. Nel «teatro zero», ad esempio, Kantor ha prospettato il Teatro Cricot 2 come una forma teatrale indipendente che riconosce solo le proprie regole. Esso di fatto si oppone a un teatro assoggettato alla letteratura il cui limite è riprodurre la vita perdendo di conseguenza l'istinto teatrale, il senso di libertà.²¹ Il concetto di *mimesis*, pertanto, è totalmente obliterato, col fine di pervenire a una forma espressiva in grado di affrancarsi dal consueto rapporto logico e analogico con il canovaccio, dunque di spezzare la superfiricie aneddotica del dramma, mettendo di conseguenza in crisi la distinzione tra mondo della vita e mondo della rappresentazione. Avanza qui l'idea di un *teatro senza il teatro*, vale a dire di un teatro che portato a un livello zero, liberato cioè dai suoi meccanismi consueti, si riappropria del suo potere espressivo e della capacità di parlare della vita lasciandola emergere nella sua complessità, senza scendere nella trappola della rappresentazione falsificante. Si tratta di un approccio radicale che invalida la sacralità del testo teatrale, o meglio ne sfrutta le potenzialità ricorrendo a un linguaggio ibrido, eterogeneo e complesso in cui happening, installazioni artistiche e *pièce* teatrali si incontrano divenendo la medesima cosa. Secondo Kantor, infatti,

²⁰ Tadeusz Kantor, *Il Teatro della Morte*, Ubulibri, Milano 1979, p. 67.

²¹ Ivi, pp. 47- 55.

il testo deve essere utilizzato come una sorta di carica esplosiva;²² solo scegliendo di confrontarsi criticamente con esso e di deformarlo, il teatro diviene produttivo perché in grado di far emergere aspetti e concetti presenti solo in potenza nel copione. Il fine non è dunque riflettere il visibile, ma al contrario mostrare l'invisibile, far affiorare immagini mnemistiche innescando così processi di memoria e conoscenza dell'esistenza nei quali sia il performer sia lo spettatore sono coinvolti. Da questo approccio creativo non può che derivarne una deflagrazione. L'evento performativo, o teatrale, diviene una costellazione di scene atomistiche e frammentarie sovrapposte e in rapporto tra loro non secondo una direttrice narrativa ma appunto iconica; la relazione che le unisce funziona «soltanto in immagini e per immagini».²³

In questi termini l'atto performativo potrebbe essere inteso come un processo di trasformazione alchemico, tramite il quale la consistenza della realtà, del gesto o la materialità dell'oggetto vengono sublimati in una dimensione metafisica, intangibile e immaginaria, ma non per questo illusoria.

Per tutti questi aspetti, l'estetica kantoriana sembra trovare evidenti elementi di tangenza con il teatro visivo di Kirby, vale a dire con una pratica teatrale e performativa determinata da un'evidente impostazione visiva dunque da un linguaggio ibrido in grado di agevolare la libera osservazione dell'evento e di accrescere la consapevolezza dell'essere qui ed ora. Il fine è destabilizzare l'approccio consueto dello spettatore che di fatto non è più invitato a ricorrere al proprio bagaglio di conoscenze intellettuali, piuttosto a utilizzare i propri sensi per realizzare un'esperienza personale di quanto sta vedendo e vivendo.

Tali elementi coincidono inoltre con il *Teatro delle Immagini* (1977) teorizzato da Bonnie Marranca.²⁴ Nel celebre testo, nato come introduzione al lavoro di Lee Breuer, Richard Foreman e Robert Wilson, la studiosa ha prospettato il linguaggio performativo come una disciplina sperimentale che, attraversando teatro e arti visive, si prefigge di accrescere le capacità intuitive dell'osservatore ricorrendo a una nuova grammatica espressiva basata su sofisticati codici percettivi²⁵. In altri termini quello della performance viene restituito come un linguaggio in grado di presentare la realtà attraverso sequenze di azioni e immagini sovrapposte, di risolvere in modo compiuto la distanza tra visivo e teatrale. In quest'ottica il vedere e non il guardare, si pone come esperienza inglobante in grado di creare un rapporto totale con il mondo. Infatti l'evento performativo chiede a chi vi prende parte di liberarsi dal mero ruolo di spettatore perché esso non va semplicemente visto, ma

²² Pietro Conte, *Un mulino che macina il testo. Parola e immagine nel teatro di Tadeusz Kantor*, «Itinera», 3, 2012, p. 18.

²³ Ivi, p. 16.

²⁴ Bonnie Marranca, *The Theatre of Images*, Drama Book Specialists (Publishers), New York 1977.

²⁵ Ivi, p. xv.

vissuto. Il pubblico non può limitarsi a *spectare*, a guardare, a emettere verdetti, ad apprendere una morale finale, al contrario deve essere e sentirsi coinvolto a un livello più intimo, deve capire che è di lui che si sta parlando, della sua stessa esistenza.²⁶ Prendendo spunto dalle osservazioni della studiosa americana è possibile affermare dunque che un evento artistico o teatrale si serve di immagini per produrre immagini, mira cioè all'immediatezza di senso affinché la percezione rimanga un'esperienza emotiva e sensibile – ma non per questo superficiale – prima ancora che intellettuale. Per tale motivo la definizione coniata da Marranca è di particolare aiuto a restituire la complessità di un linguaggio che difficilmente trova collocazione in un genere specifico. Più volte in questo testo è stato messo in evidenza l'aspetto pluridisciplinare e trasversale di quest'area espressiva. Eppure non va dimenticato che il carattere ibrido non ne inficia l'autonomia. Il termine *teatro delle immagini* dunque può avere funzionalità solo se in grado di ricordare che dall'incontro di due ambiti artistici così differenti, dalla messa in discussione delle loro rispettive tradizioni, sia nato un territorio estetico che tutt'oggi dimostra di porsi una sfida importante, quella di aprire a nuove forme di esperienza. In quest'ottica il genere performativo non può essere liquidato soltanto come un nuovo linguaggio. Al contrario deve essere riconosciuto come una nuova area estetica il cui merito principale è senza dubbio quello di aver riportato l'attenzione sul *valore dell'esperienza*, di aver ridotto la distanza tra creatore e osservatore, di aver ristabilito un legame tra *l'estetica della creazione* e quella *della percezione*.

²⁶ P. Conte, op. cit., p. 23.