

DON JUAN ARCHIV WIEN

SPECULA SPECTACULA

1

Reihe herausgegeben von

HANS ERNST WEIDINGER • MICHAEL HÜTTLER



CORPS DU THÉÂTRE
organicité, contemporanéité, interculturalité

IL CORPO DEL TEATRO
organicità, contemporaneità, interculturalità

sous la direction de / a cura di

ULF BIRBAUMER · MICHAEL HÜTTLER · GUIDO DI PALMA

HOLLITZER
WISSENSCHAFTSVERLAG



en coopération / in cooperazione:

Groupe de Recherche Spectacle vivant et sciences de l'homme –
Maison des Sciences de l'Homme, Paris
Institut für Theater,- Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
Don Juan Archiv Wien

Assistenz der Herausgeber: Caroline Herfert (Wien, Österreich)
Englisches Lektorat: Heather Evans (Kingston, Kanada)
Französisches Lektorat: Claudette Trudeau (Kingston, Kanada),
Fabienne Durand-Bogaert (Paris, Frankreich)
Italienisches Lektorat: Stefano Cavallerin (Perugia, Italien)
Cover-Design: Loys Egg (Wien, Österreich)
Druck und Bindung: Interpress (Budapest, Ungarn)

Die Drucklegung erfolgte mit Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft
und Forschung, Wien, und der Kulturabteilung der Stadt Wien, Wissenschafts- und
Forschungsförderung.

Impressum:
Gemeinsame Ausgabe
Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien
Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges.m.b.H., Wien

© der Texte Don Juan Archiv Wien, 2010
Alle Rechte vorbehalten
ISBN 978-3-901749-90-2 Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges.m.b.H., Wien
ISBN 978-3-99012-000-2 Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien
ISBN 978-3-99012-001-9 Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien, e-book edition

ACCOMPAGNAMENTI

CLAUDIO MELDOLESI

Da sempre il teatro collega particolari disposizioni della memoria, più o meno coltivate, al piacere della mimesi, connaturato con l'essere stati bambini. Suo nucleo originario può essere quindi supposto il corpo che, rimanifestandosi, attribuisce forme compiute ad azioni ulteriori, anche di pubblico interesse, fino ad istituire un tempo proprio. S'incontrano passato e futuro sulle scene d'arte relativizzando il determinismo della quotidianità, grazie ai corpi addestrati degli attori; e anche le distanze geografiche possono rinascere alla vista così, sotto ogni cielo, pur senza dimenticare la realtà ancora in divenire portata in teatro dagli spettatori. Di questi fisici incontri, lungo il Novecento, si sono finanche nutrite la psicoanalisi, l'antropologia e la sociologia in cerca di rinnovate strumentazioni investigative. Tendono a far mondo i corpi capaci di 'giuocare' in sintonia artistica con la vita comune, tramite silenziose intese con i 'propri' spettatori, e possono rimanifestarsi anche partiture verbali entrando in quel circolo, nei più diversi modi. Sono stati in genere i costumi e il 'decoro' a datare in scena le dinamiche rappresentative.

Del tutto ragionevole è stato quindi l'incontro di cui questa pubblicazione testimonia: in quanto animato da un gruppo di studiosi di nazionalità e competenze così varie, riunito perché il tema restasse aperto e la sua argomentazione in divenire; tanto che Ulf Birbaumer, il suo coordinatore, ha potuto scegliere questa volta una posta non strettamente definita, in vista di più sostanziali convergenze dei saperi messi in campo: quasi fossimo un'assortita compagnia di attori invogliati agli sconfinamenti di ruolo. Tanto che la presenza di un proteiforme uomo di teatro, qual è Marco Baliani, non ha richiesto di essere mediata per arricchire il lavoro comune; che a sua volta, alla maniera delle 'prove', ha conosciuto disorientamenti topici, misti a rivelazioni in vari interventi. Ma la diversità stessa degli approcci, legata alle difformità delle lingue-culture e delle esperienze di studio, si è fatta più interessante, così.

Di conseguenza, è sembrato superfluo riferire qui di ciascun intervento, stante la consuetudine di ricercare orientamenti corali, magari con l'ausilio delle riunioni trascorse – dopo che l'ipotesi di questi accompagnamenti a titolo semi-personale era parsa in questo caso inevitabile, per aiutare il lettore a districarsi fra le spinte e le contropunte dei lavori svolti, del cumulo che hanno infine costituito; e dovendosi stanislavskianamente dividere il 'pollo' in parti, non è parso esserci metodo migliore di quello distintivo dei tipi di approccio. Cominceremo quindi da due contributi di aperto orizzonte teorico e termineremo su altri due studi storico-tematici, dopo essere

passati per altrettanti ‘ritratti’: per bruschi passaggi dal particolare al generale, e viceversa, sono anche fermentate le modalità transitive di questo incontro.

Opportunamente i nostri lavori sono stati sempre coordinati in forma induttiva, non avendo mirato tanto a negare le determinazioni nazionali quanto a far crescere prospettive in vari modi condivise, privilegiando ogni volta dinamiche a due facce, nuove e, al contempo, volte a una ulteriore decantazione di motivi già affrontati.

Con gli attraversamenti a tutto campo di Jean-Marie Pradier, si è visto quanto questa logica fosse aperta ai ricongiungimenti teorici; sicché ne è venuta una forma di ulteriore messa a punto investigativa, che ha fatto ripensare insieme, prolungando l’orizzonte dei precedenti richiami, i saperi storico e metodologico; e in modo tale che, a volte, le stesse differenziazioni della geografia culturale degli spettacoli potessero ricongiungersi nel corpo recitante, dando seguiti di pensiero alle sperimentazioni dell’antropologia teatrale. Mentre, da enciclopedista, Patrice Pavis ha poi teorizzato delle esperienze novecentesche previste dall’intitolazione « Decroux et la tradition du théâtre gestuel de Meyerhold au Théâtre du mouvement », ma senza rinunciare ai viaggi di ritorno. E se qualche connesso debordamento, per la scelta di ricorrere solo a riscontri di poetica, avrebbe richiesto supplementi di discussione, preziosa comunque risultava la sua capacità di ricomprendere su un piano d’incondizionata complessità, mettendole a confronto, posizioni di registi e inventori delle arti corporee. Infatti di continuo dal suo testo emergono accertabili prospettive di ricerca, specie sui nessi corpo-inconscio, esteriorità-interiorità, fino a consentire incontri freddi fra il cuore dell’atletismo e il bios espressivo delle cadute interrotte. ‘Equivalenti universali’ si dischiudono, così, dalla confrontabilità dei corrispondenti artisti di riferimento: fonti di un circolo virtuoso che sarebbe concresciuto con il maggiore Novecento teatrale. D’altro canto, mirando i nostri incontri alla realizzazione di una comune mappa di problemi, essenziale e, al contempo, disposta ad articolate, personali trattazioni, piace ripensare il contributo di Pavis in buona compagnia con la necessità di non chiudere gli ‘specifici’ affermata da Philippe Ivernel e con il richiamo di Pradier all’urgenza di sviluppare il transculturalismo.

Ciò, d’altro canto, induce significativamente a cambiare stadio analitico, con approdi molto mirati come « La trasmissione dei saperi del corpo », che Guido Di Palma ha dedicato all’Opera dei pupi di area palermitana, ma più ancora con quello di Gabriele C. Pfeiffer, « Superare il corpo attoriale. *Riccardo III* di Carmelo Bene ». Infatti, Pfeiffer, partita dall’alto del giudizio deleuziano su Bene, più degli stessi studiosi connazionali si è trovata a dover svolgere dettagliate notomizzazioni di base, per ricongiungersi a quel *prius*, alla teoria della ‘sottrazione’ del ‘potere teatrale’ e, di qui, all’organicità di questo attore-filosofo del corpo. D’immediato incontro è la perlustrazione di Ulf Birbaumer, « Le corps concentrationnaire – Essai sur le travail spectaculaire d’Armand Gatti »; ma altra qui è la presenza corporea: frutto – si direbbe –

di una ricca, consapevole uscita dall'universo della *Theaterwissenschaft*. Infatti, vi si assiste come a un ritrovamento, di cui i dubbiosi circa la tenuta storica dell'autore studiato dovranno tener conto, senza dimenticare la definizione che Birbaumer dà del suo soggetto, in quanto 'generalizzatore' in sintonia con l'indole metaforica del corpo che si esprime nonché promotore di procedure poi distintive del Nuovo teatro, non solo alla Augusto Boal (1931–2009). Anche il Gatti che abbandonava l'aura istituzionale di 'autore' in vista di un teatro 'sintetico', dichiarabile 'senza spettatori' più di quello del Bertolt Brecht (1898–1956) didattico in senso laboratoriale, ha donato prospettive transculturali all'esercizio per negazione della scena, pur a distanza da quelle del Bene evocato dalla Pfeiffer.

Va quindi affiancato, ora, a questo e ad alcuni altri contributi austriaci l'invito di Piergiorgio Giacchè a non fermarsi ai confronti per somiglianza. Il nostro stesso terzo stadio analitico sembra richiederlo, essendo volto al disoccultamento di somiglianze poco visibili su piccola scala: non manifestando soluzioni forti di continuità con lo stadio precedente né con l'intervento di Klemens Gruber, soffermatosi sui richiami dei *collages* cubisti agli slogan delle manifestazioni urbane.

Del resto – ha chiarito Giacchè con Brecht – distingue il teatro la natura trasformatrice che vi assume la percezione; e particolarizzandosi questa ogni volta, si rendono necessari approcci di storia inversamente ricostruita, come quello di Cesare Molinari. A cui, però, converrà riferirsi in generale, perché è venuta al momento giusto per dimostrare, in rovesciata sintonia con lo scavo di Birbaumer e alcuni altri, che federativa è ormai l'identità del nostro gruppo, non solo inter-nazionale. Può sorprendere la capacità di questo storico di passare dallo stadio del dettaglio alla ricostruzione d'insieme, dall'apertura utopica allo sguardo congiunturale; ma trattandosi di emergenze di un continuo lavoro documentario, solo al piano metodologico le diversità eventuali possono essere ricondotte. Ma è parso opportuno chiudere sul contributo rigoroso, maturato a Parigi, di Bruna Filippi. E' nato da un'imponente, pur selezionata, mole di dettagli esteriormente simili, col far dialogare riscontri socio-culturali e procedure pedagogico-rappresentative, questo « Corpo glorioso: il martire sulla scena gesuitica (XVII secolo) ». Qui pure è stata una specificazione degli studi storici odierni a prospettare una lettura antropologica delle rappresentazioni, soprattutto 'di conversione', al collegio romano della Compagnia di Gesù. E se il tema della gloria divina era stato costitutivo del teatro medioevale, potendo una primitiva arte del corpo manifestarlo con fede, non solo lontani ne erano i precedenti: ogni invenzione drammatica ha bisogno di rifarsi a un assoluto, per essere da questo consacrata.

Sarebbe stato poi Antonin Artaud (1896–1948) a prospettare novecentesche coniugazioni della scena con il destino, stimolato dalla lontananza dei vincoli rappresentativi come dalla *quête* rigenerativa della regia storica, in quanto nata per onorare nella scena il corpo assoluto del teatro, capace d'innunerevoli e organiche messe in forma fra

l'acculturato e l'oscuro. Ma di ciò si è discusso meno del dovuto fra noi, forse perché saltuario è stato il passaggio per due connessi crocevia.

Possono produrre i corpi degli attori anche l'assenza, che si rende necessaria al giuoco scenico quanto più esso si eleva, per dare vita all'invisibile. Il nostro gruppo ne parlerà presto, ma qui ne è stato già istruito un primo codice in merito.

La sua eloquente capacità d'interazione è stata valorizzata da tutti i maestri contemporanei della scena, anche se a manifestarla erano stati attori in cerca, prima che nascesse il Teatro d'arte di Konstantin Stanislavskij (1863–1938) e di Vsevolod Meyerhold (1874–1940) esploratore della meccanica del bios. Ma senza l'acculturazione di questi e poi del Mimo contemporaneo, il magma primario di energia e assenza sarebbe restato segreto, passibile di rimozione: il corpo è divenuto *in primis* il 'dentro' che in incognito nutre l'azione scenica novecentesca, finanche per artisti diversi come Peter Brook e Eugenio Barba. Verso nuove invenzioni, quindi, esso può sempre muovere, senza dover dimostrare superati Eleonora Duse e Ettore Petrolini, i loro corpi 'energetici', come già quello di Francesco Andreini rimanifestato da Ferdinando Taviani, e, poi, quello di Totò (Antonio De Curtis 1898–1967), per limitarci a portenti italiani. E ciò, riportandoci all'infinitudine propria a quest'arte, rivela che l'assenza è compagna dell'espressivismo, ad esso necessaria più che la pagina bianca alla poesia.

Resta da discutere della prossimità dell'esibizione alla vendita del corpo, al di là della condanna dei Padri della chiesa e delle ragioni delle epoche di crisi. Un essenziale equilibrio sembra legare l'indisponibilità della scena agli sviluppi di forme pure – come già osservava Edward Gordon Craig (1872–1966) con sentire inverso, lamentandosene – e la resistenza di ogni corpo alla totale alienazione. Perciò, forse, corporeo è il fondamento della vita scenica; e resta tale perché refrattario alle distinzioni aprioristiche, mentre la conseguente (relativizzabile) estraneità alle mediazioni sociali l'ha disposto ad estremi destini, pur al di qua del paradigmatico incontro della rozzezza e del sublime rilevato da Jan Kott (1914–2001) nel teatro shakespeariano. Contigue sono state così dall'età barocca, lungo la storia professionale degli attori, le cadute nella prostituzione (variamente esercitata) e le dinamiche inverse, come le sottrazioni ai destini famigliari di Edmund Kean (1789–1833) e Sarah Bernhardt (1844–1923). Fino alla 'santità', non solo nell'accezione grotowskiana, il corpo dell'attore è stato disposto dall'inclinazione ad approssimare le esperienze concrete della vita e della scena.

La quale, lungo il mezzo millennio della sua organizzazione professionale, non ha cessato di arricchire l'altra, mentre ne era nutrita; e anche se vari sono stati i veicoli di trasmissione al riguardo, quello corporeo è rimasto fondativo. Fin nei secoli della microsocietà del teatro la presenza fisica degli attori guida si faceva più che individuale, essendo dilatata sia dal giuoco dei compagni di scena che dal richiamo degli

ACCOMPAGNAMENTI

spettatori. E in tal senso dovremo tornare sulla stessa cultura della memoria, sulle sue divaricate incarnazioni da parte della mente e del corpo, col tempo: non pochi fra noi hanno dato in materia già dei contributi; e per fortuna questo gruppo gode di buona salute ed è ricco di giovani intelligenze.