

«Comunicazioni sociali», 2010, n. 2, 119-122
© 2010 Vita e Pensiero / Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore

PREMESSA

Il filo ininterrotto tessuto dai rapporti fra teatro e arti visive attraversa la storia del teatro in Occidente: lo scambio di forme, modelli, tecniche, pratiche, visioni; la transizione di artisti fra i due ambiti; il depositarsi di frammenti più o meno ampi della memoria del teatro nei monumenti figurativi. Nel Novecento si è però determinata una discontinuità che Taviani colloca fra le «ovvietà» del teatro del XX secolo: se è vero che il teatro è sempre stato un campo di intersezioni, solo nel Novecento si è manifestata con chiarezza «la coscienza delle intersezioni e del loro valore come oggetto di scienza e di sperimentazione»¹. Insomma, nel XX secolo la questione delle intersezioni fra le arti nell'esperienza del teatro è stata consapevolmente messa a tema e affrontata sia dagli artisti, sia dagli uomini di studio. D'altro canto anche le arti visive, in diversi momenti storici, hanno attinto suggestioni e forme dalle arti della scena. Una tappa nodale di questi incroci è sicuramente rappresentata dalle avanguardie storiche e dal parallelo moto di rifondazione della scena compiuto dai riteatralizzatori del teatro. In quel contesto storico si determinarono numerose esperienze come le serate futuriste e dadaiste che forzarono i perimetri assestati e si collocarono in aree di transizione fra le arti visive e l'arte teatrale. Tali esperienze inaugurarono una linea di pratiche artistiche connotate dall'intreccio di linguaggi e materiali, dalla carica provocatoria dell'esibizione dei comportamenti, dall'apertura all'intervento del caso, che, nel secondo dopoguerra, si rinnovò con la nascita dell'*happening*².

In particolare, nel Novecento si è verificato un doppio movimento del teatro e delle arti visive, che si configura come un reciproco sconfinamento. Per un verso il teatro, anche sotto la spinta della definitiva affermazione della regia, si è orientato a concepire lo spettacolo come opera autonoma e coerente³. Per l'altro verso le arti visive e plastiche si sono indirizzate verso la fuoriuscita dai confini della produzione di opere compiute e hanno orientato la loro ricerca verso l'azione. Il territorio della *performance* in cui teatro

¹ F. TAVIANI, *Teatro Novecento: ovvietà*, «Teatro e Storia», Annali 7, 15 (2000), pp. 293-327: p. 293.

² S. SINISI, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Bulzoni, Roma 1995, in particolare pp. 11-33.

³ R. GUARINO, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 38-39: «Il Novecento ha fissato la rilevanza dello spettacolo-opera, ripetibile e astratto dalle relazioni contingenti, dello spettacolo come coerente concezione d'autore, ascrivibile al repertorio delle grandi creazioni prevalentemente connesse con l'operare e l'identità dei registi». Prima di tale svolta novecentesca, Guarino propone di concepire l'evento teatrale in termini di «spettacolo-congiuntura» riprendendo la definizione di Taviani. Taviani osserva (*Teatro Novecento*, pp. 296-297) che, prima di essere concepito come opera (quindi come oggetto culturale caratterizzato da una capacità di durare, al di là della sua intrinseca o meglio ontologica condizione effimera) sotto la spinta del cinematografo, il teatro in età moderna era pensato come una forma di «organizzazione artistica del tempo».

e arti visive hanno sviluppato, nel secondo Novecento, importanti forme espressive è fondato sull'azione e frequentemente sulla presenza immediata dell'artista.

Entro il dinamismo di un orizzonte artistico connotato dai cambiamenti di cui abbiamo ricordato solo alcuni snodi essenziali, si collocano le esperienze studiate dai saggi qui raccolti che aprono una ricerca più ampia sul tema della *performance*. Un'indagine di questo tipo richiede l'incrocio di competenze e metodi di diverse aree disciplinari: in questa sede, gli studi di taglio storico-teatrale si intersecano con gli studi di tradizione storico-artistica. L'ordine di presentazione dei saggi è disposto secondo la sequenza cronologica. Nella consapevolezza dell'ovvia parzialità della ricognizione proposta che si estende in un arco temporale di più di quattro decenni, dal 1965 al primo decennio del Duemila, l'ordinamento cronologico dei fenomeni studiati costringe a mettere in secondo piano le differenze di approccio disciplinare e offre elementi di evidenza agli incroci fra le aree artistiche nello scorrere degli anni. Se il saggio di Francesco Tedeschi traccia un panorama di artisti visivi che si aprono alla contaminazione con la teatralità negli anni Sessanta e Settanta, il saggio di Alessandra Comi approfondisce l'esperienza plastica di Juan Muñoz che, negli anni Ottanta e nei primi anni Novanta, definì le sue sculture e installazioni in una fitta rete di relazioni col mondo del teatro e in particolare con drammaturghi come Samuel Beckett e Harold Pinter. Il 1991 è un anno capitale poiché scompare Tadeusz Kantor, la cui ultima opera *Oggi è il mio compleanno* è analizzata nel lavoro di Luca Fumagalli. Kantor, sia per la sua biografia d'artista che attraversa tanto il teatro quanto la pittura, sia per l'eminente sensibilità visiva e plastica, è autore di una drammaturgia posta sotto il segno dello sguardo e plasmata di corpi e di oggetti. Ad un altro maestro della regia teatrale del nostro tempo, Peter Brook, è dedicato il lavoro di Ilaria Gomasasca che analizza *Sizwe Banzi est mort*, cogliendo in particolare i nessi fra la genesi del testo, avvenuta lungo un processo creativo dominato dall'oralità, e la centralità del corpo dell'attore nelle scelte della regia: un corpo che si configura come perno nel quale si manifesta l'intersezione fra le arti nella visività e plasticità dell'azione fisica e nella sonorità dell'azione vocale.

Infine, osservando il corpo dell'attore, del *performer* e dello spettatore dal punto di vista opposto all'*hic et nunc* del teatro, cioè dal punto di vista dell'arte mediale, Elena Di Raddo esamina alcune tendenze della videoarte contemporanea nell'incontro col teatro.

L'attraversamento dei saggi qui raccolti mette a fuoco alcuni nodi che legano, secondo reti mutevoli, le esperienze e le figure artistiche trattate ed evidenziano le intersezioni fra teatro e arti visive. Cambiamenti e sperimentazioni investono anzitutto lo statuto del fruitore/spettatore che, nell'incontro con le opere d'arte visiva, è spinto ad assumere un ruolo sempre più attivo, come accade, in parallelo, anche in ambito teatrale. Dagli *happening* newyorkesi dei primi anni Sessanta, in cui i fruitori diventano spettatori e protagonisti di azioni, fino agli interventi di natura performativo-teatrale di artisti di area italiana, come Michelangelo Pistoletto, che cercano una partecipazione più larga, al visitatore non si chiede più solo di guardare, bensì di agire lungo traiettorie di esperienza previste o predisposte dall'artista. L'opera d'arte è pensata nei termini dell'esperienza che essa genera: in altre parole, l'arte non può andare disgiunta dai contesti esperienziali in cui incontra lo sguardo e gli altri sensi del suo interlocutore, e in questo mostra stretti legami con la dinamica della rappresentazione teatrale. Tale trasformazione spiega anche i cambiamenti nelle modalità di presentazione delle opere visive e plastiche e la scelta della forma delle installazioni. È anche il caso di Juan Muñoz, i cui lavori propongono continue sollecitazioni ai fruitori/spettatori. Nelle sue opere, pensabili come «teatro di figura», è evidente il ruolo dell'artista nello strutturare l'esperienza visiva dello spettatore che è spesso

attratto dentro l'opera e diventa oggetto dell'apparente attenzione delle componenti plastiche. Mentre rende impossibile l'immedesimazione nelle figure presentate, il lavoro di Muñoz chiede al visitatore/spettatore di agire, per esempio di attraversare uno spazio per avvicinarsi ad un particolare che gli permetta di capire ciò che vede; d'altro canto queste installazioni rinviano anche a una dimensione uditiva alla quale i segni visivi sembrano alludere, ma che è in realtà assente e perciò inafferrabile dalla percezione del visitatore. Lo spettatore è così indotto a muoversi e a cercare di ascoltare ma il suo tentativo è destinato a fallire. Dunque, nel contatto con l'opera d'arte, il visitatore si trasforma in spettatore e, come spettatore, è spinto ad abbandonare la condizione passiva e a impegnarsi nell'azione e nel movimento. L'importanza delle reazioni degli spettatori e la loro inclusione nella dinamica espressiva è un elemento che connota anche la pratica performativa di Guillermo Gómez-Peña. In questo caso il *performer* mette a frutto l'effetto sorpresa suscitato dai suoi lavori e la risposta dello spettatore costituisce il segmento conclusivo del montaggio di azioni che compone la *performance*. Infine, la reattività degli spettatori e il loro dialogo diretto con gli attori sono componenti che hanno condizionato il processo genetico del teatro delle *townships*, fondato sull'oralità e solo in una seconda fase giunto alla scrittura, a cui attinge Peter Brook per allestire *Sizwe Banzi est mort*. In questo caso lo spettatore interviene non di fronte all'opera finita come comunemente la intendiamo, ma nella delicata fase in cui il testo è messo alla prova sul palcoscenico e muta sotto la spinta delle risposte ottenute, secondo un processo che accoglie i frutti delle improvvisazioni degli attori. L'inclusione dello spettatore, infine, è anche sollecitata nella videoarte contemporanea che stimola il rapporto fisico tra corpo del fruitore e immagini. Il mezzo video nell'ambito artistico non è assunto come diaframma che implica distanza, ma al contrario riporta al centro il tema della corporeità sia dei fruitori/spettatori sia dell'artista/*performer*.

La questione dello statuto del fruitore/spettatore si intreccia con il tema correlato del dispositivo spaziale che l'artista immagina e realizza come parte integrante della sua opera e che prevede anche la posizione e gli eventuali spostamenti del soggetto che guarda. Le forme di esposizione di opere visive sono profondamente ripensate, come mostrano le esperienze artistiche degli anni fra i Sessanta e gli Ottanta qui studiate: si sedimentano le modalità di carattere installativo, caratterizzate da un alto tasso di teatralità intrinseca. E, d'altro canto, è proprio nel teatro del Novecento che si compie, nelle traiettorie dei maestri della scena, una doppia trasformazione: per un verso il passaggio che De Marinis ha efficacemente definito «dallo spazio della drammaturgia alla drammaturgia dello spazio», sottolineando l'assunzione dello spazio come soggetto attivo della drammaturgia ed evidenziando la consapevolezza che lo spazio del teatro non è un dato di partenza acquisito⁴; per l'altro, una crescente attenzione nell'includere lo spettatore fra gli elementi della composizione drammaturgica (in una linea storica che individua tappe essenziali in Artaud, Ejzenštejn, e sale verso i maestri della ricerca della seconda metà del secolo).

Il tema delle forme espositive si intreccia con la questione dei formati che sono sviluppati nell'ambito delle pratiche della *performance* artistica. Nel caso di Gómez-Peña la *photo-performance* e i *living dioramas* mostrano come le combinazioni e le ibridazioni linguistiche e formali accompagnino il lavoro sugli stereotipi culturali e la mescolanza di frammenti, immagini, temi provenienti da diversi ambiti.

⁴ M. DE MARINIS, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 29-38.

Un ulteriore nodo che i saggi qui presentati evidenziano riguarda lo sviluppo, da parte del teatro e delle arti visive, di qualità reciprocamente attinte dalle due aree. Nelle arti visive e plastiche l'uscita dalla condizione statica e la messa in gioco della condizione del tempo hanno implicato l'ingresso della narratività nell'opera; viceversa nel teatro le arti visive ma anche il cinema e i nuovi media sono diventati modello per la scrittura scenica sia per le forme dell'azione, sia per la complessiva composizione di corpi, luci, oggetti, suoni. Il caso di Kantor è sicuramente emblematico poiché il nesso inestricabile che lega pittura-teatro-vita agisce nei processi di invenzione drammaturgica, plasma le immagini in scena ed è anche messo a tema nella *pièce Oggi è il mio compleanno*.

Lo statuto e il ruolo del fruitore/spettatore; la dimensione esperienziale dell'arte; la creazione dello spazio come elemento necessario dell'arte visiva e dell'arte della scena; la corporeità dell'artista, del *performer*, dell'attore e del fruitore/spettatore; le possibilità di innesto e di significazione dell'immagine mediale; le modalità di declinare le ibridazioni linguistiche; la dimensione temporale dell'opera d'arte e l'apertura alla valenza narrativa: sono alcune delle possibili piste che si prospettano per una ricerca che si disponga a interpretare il dinamismo e le intersezioni fra le arti visive e le arti sceniche dell'ultimo Novecento e dei primi anni del XXI secolo.

Roberta Carpani