



FATA MORGANA

Estratto dell'incontro con Richard Schechner: dall'azione alla performance

di ALESSIA CERVINI*

●●●● *La teoria della performance nasce dalla convinzione che andasse colmata quella distanza fra dramma e azione, che ha caratterizzato progressivamente il teatro occidentale moderno. La performance si è così proposta, per certi versi, come recupero dell'idea aristotelica del teatro, per cui il teatro era ancora mimesis (rappresentazione contro cui l'idea di performance si scaglia apertamente), ma era già mimesis praxeos (ovvero riproduzione di azioni).*

Ho pensato molto a questa questione. Penso che Aristotele si sia occupato soprattutto del dramma, del testo. Nelle sei parti che compongono la Poetica, numerate in ordine di importanza, le prime tre hanno a che fare con il testo. Non si arriva alla performance vera e propria fino alle ultime tre parti: spettacolo, musica e danza. E queste, proprio perché sono le ultime, non sono così importanti. Inoltre Aristotele scriveva cento anni dopo il grande periodo della tragedia e della commedia greca. Aveva contatto, quindi, più con i testi che con la loro reale rappresentazione:

probabilmente non aveva neppure mai visto le tragedie di Sofocle ed Euripide, ma le aveva solo lette. Non abbiamo nessuna testimonianza a proposito. Si può dire quindi che il concetto aristotelico di mimesis praxeos sia ancora legato al concetto platonico di Idea. Platone pone il concetto di idea e forma in una realtà che è altrove; accade così che noi, seduti all'interno della caverna e rivolti verso il muro, possiamo vedere soltanto le ombre delle idee e delle forme proiettate dal fuoco. Proprio come con le ombre cinesi, non vediamo mai le figure, ma le loro ombre che sono la proiezione delle figure ideali che sono altrove. Aristotele non era d'accordo con quella definizione di arte o realtà, specialmente perché Platone, se non «puritano» in senso moderno, era sicuramente anti-teatrale. Voleva i poeti esclusi dalla Repubblica; non usava per loro l'aggettivo «dionisiaci», ma sentiva che erano troppo indipendenti. Platone era un autoritario e pensava che tutto il buono fosse già esistente e che lo scopo ultimo dell'uomo fosse semplicemente conoscerlo e poi limitarsi a metterlo in pratica. Se i filosofi fossero stati dei sovrani, ci avrebbero detto cosa fare e cosa non fare. Un sistema di governo terribile: perché Platone avesse la pretesa di chiamarlo «repubblica» non saprei dirlo. Io mi sento molto più vicino ad Aristotele che a Platone. Egli riteneva, infatti, che la forma ideale fosse ousia. E cosa intendeva dire con questo? Non conosco l'etimologia precisa della parola greca, ma direi che essa indica qualcosa di analogo a quello che è per noi il codice genetico: la nostra fisiologia e la nostra forma psicologica innata. Ognuno ne ha uno proprio; è questo che determina la morfologia del corpo, la struttura del cervello e attraverso di esso l'espressione. La nostra forma ideale è dentro noi stessi e abbiamo il compito di scoprirla per poi lavorarci sopra. La nozione aristotelica di praxis come mimesis di un'azione è molto più fluida di quella di Platone, perché non dice che questa forma è già data e deve essere solo conosciuta, ma che deve

FATA MORGANA

In uscita il nuovo numero dedicato ad «Azione»

Il quadrimestrale di cinema e visioni «Fata Morgana», n.23, diretto da Roberto De Gaetano e pubblicato da Pellegrini Editore è dedicato ad «Azione». Il volume, in uscita il 7 ottobre, comprende, tra gli altri, saggi di Pietro Montani (Il lutto inelaborabile di Shutter Island), Roy Menarini (Azione e trasformazione nel cinema americano contemporaneo), Michele Guerra (La teoria americana degli anni dieci: «action, action, ACTION!»), Adriano D'Aloia (Dal film interattivo al film enattivo), Francesco Parisi (Black Mirror e l'(en)azione mediale), Federico Pierotti (Attesa, azione e memoria in Tabu di Miguel Gomes), Alice Cati (The Act of Killing. L'impunità e la performatività della memoria), Francesco Zucconi (Sui limiti di un «poema d'azione» cinematografico), Alessandro Canadè (L'azione celibe: Dillinger è morto) e Gian Paolo Caprettini (Succede ora ma davvero? Paradossi della sincronicità).

essere indagata e fatta emergere. Il modo in cui ciò può accadere è attraverso la praxis e l'imitazione della praxis, intendendo quest'ultima non come una forma, ma come un processo, un movimento, un'azione. Aristotele intende l'imitazione non nel senso passivo in cui un pittore riproduce esattamente qualcosa su una tela, ma come imitazione «interpretativa».

● *È proprio questa componente di attività che fa di ogni imitazione un'interpretazione che avvicina l'imitazione stessa all'azione.* Ciò che sostieni, Aristotele lo dice a proposito del lavoro del poeta tragico poiché egli scoprirebbe, appunto, la forma innata. L'esempio classico è quello di Edipo re, in cui Sofocle scopre la forma innata della narrazione. La prima caratteristica della tragedia, secondo Aristotele, è infatti l'intreccio. La storia contiene in sé il modo in cui si struttura l'azione; per cui se la storia è un insieme di puntini, l'azione è ciò che li unisce e il modo specifico in cui li unisce. Si tratta quindi di un sistema molto dinamico. Se riusciamo ad andare oltre Aristotele e arriviamo alla performance vera e propria – non solo alle categorie aristoteliche di spettacolo, musica e danza, ma alla performance dal vivo in generale – ci troveremo di fronte a un sistema doppio perché la trama, il personaggio e la dizione, ovvero le prime tre categorie aristoteliche (la storia, il personaggio all'interno della storia e il modo in cui egli

Platone voleva i poeti esclusi dalla Repubblica; non usava l'aggettivo «dionisiaci», ma sentiva che erano troppo indipendenti

si esprime) sono una cosa, ma l'attore introduce dal canto suo il proprio modo di raccontare la storia, la propria dizione, e non può che fare suo il personaggio. Questo però rappresentava un problema per i Greci. Per questa ragione essi indossavano delle maschere: non solo per la ragione tecnica di riuscire ad amplificare la voce, ma anche per cercare di negare l'individualità dell'attore e dare alla performance una sorta di obiettività, che sarebbe andata perduta mostrando la vera faccia dell'attore, attraverso la quale sarebbero emersi i suoi pensieri personali. La maschera invece copre qualsiasi cosa l'attore faccia dietro di essa, impedendoci di vedere. Io credo che Aristotele sarebbe stato addirittura più interessato dalla possibilità di osservare il volto dell'attore. Esiste, dunque, una tensione dialettica fra la praxis del personaggio e la praxis dell'attore: è la cosa che da sempre mi interessa.

● *Che ne è di questo tipo di praxis nel modo di funzionamento proprio del cinema?*

Passando al cinema, a questi due livelli se ne aggiungono un terzo e forse addirittura un quarto. Il terzo livello è costituito dall'angolazione della macchina da presa e dunque dell'inquadratura, il quarto dal modo in cui il materiale filmato viene montato. In un film c'è la storia, così come c'è l'attore, ma costui non è indipendente, benché non indossi una maschera. Il regista e l'operatore decidono come filmarlo, in un modo piuttosto che in un altro. Magari realizzano quattro diverse inquadrature e poi in sala di montaggio decidono quale utilizzare. Dal canto loro cercano cioè di ottenere la «loro» praxis personale. Al cinema, cioè, si parte dalla praxis della sceneggiatura, si passa poi per la praxis dell'attore, per arrivare a quella del regista e infine del montatore. Non è un caso che si parli di cinema d'autore quando al regista è affidato il ruolo centrale, che arriva fino al controllo del montaggio.

* Estratto dalla conversazione con Richard Schechner, regista e teorico teatrale statunitense, a cura di Alessia Cervini, contenuta nel n. 23 di «Fata Morgana»