

A cura di
Carlo Fanelli

Valentina Valentini, *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Carocci Editore 2020 (pp. 195).

In *Mondi Corpi Materie. Teatri del secondo Novecento* (Bruno Mondadori Editore, 2007), Valentina Valentini, studiosa delle interferenze fra teatro, arte e nuovi media, si era soffermata a indagare le forme del teatro che si sono fatte carico di riverberare le relazioni tra la contemporaneità e le sue rappresentazioni, all'interno di trasformazioni epocali del ruolo dell'attore, nella produzione e fruizione di uno spettacolo e nel dialogo ormai aperto e fertile con le arti visive e i nuovi media. Questa importante ricerca ora prosegue con *Teatro contemporaneo 1989-2019* (Carocci Editore, 2020). Uno studio che prende posizione critica e destituisce il termine "teatro" a favore della definizione più aperta e mobile di "arti performative" (*performing arts*) che mette in crisi le categorie assodate nel panorama degli studi, di "rappresentazione" e "performativo", destituendo validità alla tendenza documentaria e al mandato politico sino ad ora riconosciuti al teatro. Lo studio indaga i processi che hanno condotto a tale trasformazione, nella quale il teatro prende le distanze dal modello drammatico, divenendo altro, estendendo il campo di indagine ai «nuovi media, le drammaturgie sonore, le pratiche installative e performative».

Insieme con altri *medium*, come il cinema e la musica, il teatro ha ripensato le sue forme e la sua relazione col reale, facendo decadere le specificità disciplinari a favore di forme performative trasversali; passaggio fruttuoso tanto da iniziare a contaminare anche i relativi ambiti di studio accademici. Il percorso analitico offerto dal volume è agile e impervio allo stesso tempo, poiché problematizza con duttilità e immediatezza ambiti e costruzioni concettuali di non semplice fruizione, rendendosi, per tale motivo, anche un prezioso strumento didattico. Il libro scavalca alcuni limiti temporali e metodologici degli studi teatrali, offrendo uno sguardo (spesso frutto della: «visione diretta di spettacoli» e «l'interazione e il confronto con gli autori viventi»), sui passaggi epocali compiuti dal teatro non soltanto in ambito occidentale, raggiungendo in modo significativo i nostri giorni. Ciò è compiuto attraverso un campione analitico ampio e internazionale di

spettacoli, dei quali si tracciano percorsi critici e analitici sino a questo momento inediti negli studi di settore. Fatte oggetto di studio sono, infatti, realtà interculturali che hanno influenzato pratiche performative che si sono concentrate su temi transculturali, percorsi importanti che ha condotto a ripensare la relazione con il reale e la sua rifrazione sulla scena, rinnovando il dialogo tra la sfera artistica e le categorie del politico. Le interferenze tra performance, installazione e teatro, il ripensamento del rito e del gioco come atto per ripensare la costruzione di uno spettacolo, il *reenactment* che ha incrinato la coriacea iconoclastia delle avanguardie. Il processo viene invertito da una prassi di conservazione che prende il posto dell'atto iconoclasta che a suo tempo presiedeva il concepimento della performance. «Potremmo chiamare questo procedimento *remixage* del proprio mondo-teatro, il cui intento non è quello del restauro filologico, né di *reenactment* di uno spettacolo del proprio repertorio». Tuttavia: «la pratica di riallestire a distanza di tempo un proprio spettacolo da parte dello stesso regista che l'ha realizzato si è diffusa in campo internazionale»; un'«archeologia del sapere teatrale» (Pavis) che ha interessato anche performer come Marina Abramović.

Il libro: «ci mostra un paesaggio in cui eclatanti sono i crolli di impalcature estetiche con le quali fino a oggi ci siamo confrontati che mettono a rischio radicalmente la forma teatro, il formato spettacolo, il ruolo dell'autore e quello dello spettatore», il *divenire altro* del teatro, processo condiviso con il cinema, le arti visive, la musica e la danza: «il teatro è diventato un *live set*; i musei delle sale per proiettare immagini, per accogliere la *performance art* e la danza; la musica digitalizzata fa a meno dei supporti materiali nel momento in cui non produce concretamente il suono attraverso uno strumento, ma recupera la presenza live del musicista come performer».

Le modificazioni epocali in ambito artistico riverberano quelle politiche, sociali e antropologiche. Ripensare le dialettiche della modernità ha significato rivedere in modo globale le pratiche di documentazione e rappresentazione affidate alle arti, anche in vista dell'espansione delle tecnologie digitali, laddove il termine “rappresentazione” «come atto del rappresentare» viene messo in crisi già dalla seconda metà del Novecento nel paradigma artaudiano teatro-vita, insieme al mandato mimetico del teatro. «Defigurazione, scomposizione e montaggio, simultaneità, separazione e autonomia delle materie espressive, dominanza corpo-gesto-movimento, spazio plastico sonoro, magnificazione della dimensione percettiva, materica, cromatica e luminosa, sono i tratti più rilevanti di una rappresentazione non mimetica che riesce a restituire le disconnessioni e l'opacità del mondo, in cui lo spazio diventa tangibile, si carica di proprietà temporali e tattili,

eliminando la relazione fra sfondo e figura. Il paradigma dell'*irrappresentabile* che in Italia va da Carmelo Bene a Romeo Castellucci, come luogo delle "occasioni", per nutrire la scena con altre funzioni e "domande" restituendo «il disordine del mondo». Il rifiuto della rappresentazione coincide con l'affermazione della "presenza", evidenzia l'autrice, come: «dilatazione in scena della presenza del corpo umano, la sua mutazione antropologica che ha prodotto un'antropomorfizzazione degli animali e un'animalizzazione degli uomini». Il campione cui fa ricorso l'autrice è significativo: Robert Wilson, Società Raffaello Sanzio, Jan Fabre, ma anche Cecilia Bengolea, François Chaignaud e Marlene Monteiro Freitas, asserendo con Hans This Lheman che: «Attraverso la deformazione e la mostrificazione, l'autismo e i disturbi della parola, i corpi umani si avvicinano al regno animale».

Questo è anche il passo compiuto nella riconsiderazione dell'immagine del mondo, ricondotta alla sfera della soggettività, del privato, della quotidianità. L'autrice rileva come, memorie biografiche e personali affiorino dalle forme di comunicazione attuali, chat, blog irrompendo ovunque sulla scena come nuovi documenti, insieme a reportage giornalistici, testimonianze orali, fotografie e video. «*Il teatro della realtà* (detto anche *teatro documentario* e *reality trend*) è diventato la forma teatrale più diffusa a livello internazionale: collega pratiche che fondano la propria drammaturgia su procedimenti giornalistici, radunando articoli di giornale, atti di processi, statistiche, testimonianze, fonti estranee al repertorio letterario». Valentini dimostra anche che la «tendenza realistica-documentaria del *reality trend*» riconfigura la relazione tra il soggetto e la «dimensione politica» nel teatro del nuovo millennio. Dalla «minorazione» elaborata nelle pratiche del Nuovo Teatro, conseguenza del decostruzionismo degli anni Settanta del Novecento, si è passati a una «prospettiva antropologica» in cui l'arte «passa dal regime dell'estetica a quello dell'antropologia e gli artisti si coinvolgono nella produzione di mappature sociologiche». A modificarsi sono anche le forme della spettatorialità che, dalla struttura interscambiabile autore-spettatore avanzata per tutto il Novecento, giungono a essere riconfigurate in seno al «moltiplicarsi delle forme di spettatorialità», alle trasformazioni insite nella sfera dei rapporti umani che nel teatro del nuovo millennio provoca la «caduta delle differenze tra fruizione e partecipazione». «Sostituire alla funzione di ricezione quella di partecipazione, ovvero, istituire la ricezione come un mettersi in relazione, un agire, assottiglia la dimensione simbolica e interpretativa, in quanto interrompe la dinamica soggetto-opera. Si tende cioè ad annullare la dualità del soggetto-spettatore (ricezione) e del soggetto-

autore (produzione), invalidando di conseguenza anche il rapporto fra soggetto che osserva e oggetto osservato, ovvero la dinamica io-altro. Questa dualità (storica, estetica, artistica, filosofica ecc.) è valutata come obsoleta, dal momento che la produzione artistica contemporanea tende a fare a meno di opere d'arte, termine anch'esso in disuso».

Tempo e spazio hanno subito revisioni significative nella nuova modellizzazione che installazione e performance impongono alle forme del teatro contemporaneo. La relazione fra tempo e narrazione di matrice aristotelica viene disintegrata, così come la configurazione dello spazio subisce consistenti ripensamenti. L'organicità, manomessa dal principio del montaggio, è destituita dal teatro epico novecentesco che introduce il «discontinuo» come criterio euristico. La storia non è più vista come «grande narrazione», ma inscritta nell'incidenza in essa di «interruzioni» e «manomissioni» (Foucault). Negli anni Settanta (del Novecento): «l'opera di modellizzazione dello spazio si temporalizza e il tempo si spazializza, emerge da una costellazione di figure: la presenza del tempo presente; il procedimento dell'iterazione che produce la perdita dei collegamenti fra le cose; il principio della simultaneità delle azioni per cui allo spettatore è richiesto di non fermarsi su un solo punto di vista, consapevole che gli sta sfuggendo qualcosa, che non può vedere tutto, che sta *dentro* e non *di fronte* a osservare l'opera» è quanto l'autrice rintraccia negli spettacoli di Robert Wilson, Pina Bausch e Jan Fabre. Simultaneità delle azioni che scarta la «successione lineare e cronologica, consequenziale [...] reversibilità fra spazio e tempo» sono caratteristiche che definiscono gli spettacoli del Wooster Group.

Anche i «paradigmi del rito e del gioco» interferiscono con le pratiche teatrali è quanto Valentini dimostra analizzando gli spettacoli del Teatro Valdoca: «un processo transizionale, come esperienza iniziatica attraverso cui il performer sviluppa nuovi comportamenti, guidato da un maestro»; una pratica performativa nella quale «dimensione ludica e dimensione rituale convivono al di fuori di una dimensione sacra».

La decostruzione della forma teatro è proseguita dagli anni Ottanta del Novecento, attraverso l'ingresso nelle sue strutture della *performance art* (Féral), laddove negli anni Settanta «non si sono verificate relazioni dirette fra l'una e l'altra pratica». Centrale, in questo «spostamento» la figura umana il suo «essere corpo, materia e forma senza valore». Il performer è un corpo esposto, degrada e annulla la categoria di *dramatis personae*, le sue azioni sono decostruite e desoggettivizzate, i suoi gesti sonori sostituiscono la parola ridotta ad atto fonatorio elementare, come accade negli spettacoli delle

Societas Raffaello Sanzio. La *performance art* e arte installativa producono reciproche interferenze che si sviluppano nella dinamicità dello spazio scenico, in cui il paradigma della scenografia decade a favore di «uno spazio multiplo non prospettico che avvolge lo spettatore, in cui circola energia». In esso lo spazio si codifica anche in spazio sonoro, nel quale lo spettacolo si configura come *sound installation*.

La presenza non modellizzante del suono che ha progressivamente delineato la sua funzione drammaturgica, conduce alla sezione conclusiva del volume, nella quale Valentina Valentini riporta la sua attenzione alla pratica vocale (già approfondita nel volume *Drammaturgie sonore*, Bulzoni 2012). Delineando tre «ritratti»: Chiara Guidi (Societas Raffaello Sabzio), Roberto Latini (Fortebraccio Teatro), Ermanna Montanari (Teatro delle Albe), l'autrice si incammina lungo un percorso analitico che affronta «un fenomeno – quello del suono e della voce negli spettacoli fra i due millenni – i cui percorsi sono in gran parte da ricostruire e analizzare». Difatti, sia negli studi teatrali che in quelli musicali, la vocalità dell'attore che supera l'articolazione di un testo scritto è ancora poco esplorata. Come rileva l'autrice: «In merito agli studi su suono e voce ci troviamo ancora in una fase preliminare di raccolta dati, di descrizione del fenomeno: si tratta di operare un passaggio verso l'interpretazione dei dati raccolti, che restituiscano del fenomeno i suoi caratteri generali e nello stesso tempo si indirizzino verso applicazioni a studi di caso». Un fronte teorico che il volume affronta e conduce a una prima fase chiarificatrice di forme e esperienze in atto, così come dimostrato per tutte le problematiche prese in esame.