

Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Diretta da Claudio Vicentini e Lorenzo Mango



Lino Fiorito, *Senza titolo*, 2010

Anno I, numero 1 – Aprile 2011

Questa è una rivista, p.1; Claudio Vicentini, *Le zone oscure della recitazione. Questioni di metodo*, p. 3; Lorenzo Mango, *Il Teatro delle orge e dei misteri*, p. 15; Dmitrij Trubockin, *La biomeccanica nella didattica teatrale del GITIS di Mosca. A colloquio con Nikolaj Karpov*, p. 45; Vanda Monaco Westerstål, *Note sugli attori bergmaniani*, p. 63; Antonio Pizzo, *Attori e personaggi virtuali*, p. 83; Salvatore Margiotta, *Attore e macchina scenica nel teatro di Robert Lepage*, p. 119; Valerio Iacobini, *L'irresistibile inventiva della pista. Breve storia del nouveau cirque*, p. 147.

Materiali: Michael Kirby, *Recitare e non recitare*. Introduzione di Mario Prosperi, p. 167; Licia Maglietta, *'Delirio' d'attrice: dalle performance postmoderne al teatro di parola*. Intervista e nota introduttiva di Mimma Valentino, p. 189; Marcel·lí Antúnez Roca, *L'attore, dall'animazione teatrale alla scena digitale*. Intervista e nota introduttiva di Federica Mazzocchi, p. 229; Francesca de Sapio, *Nina a casa Strasberg*, p. 267.

Acting Archives Review

n. 1, aprile 2011

Direzione Claudio Vicentini e Lorenzo Mango

Direttore responsabile Stefania Maraucci

Comitato scientifico Arnold Aronson (Columbia University), Silvia Carandini (Università di Roma, La Sapienza), Marco De Marinis (Università di Bologna), Mara Fazio (Università di Roma, La Sapienza), Siro Ferrone (Università di Firenze), Pierre Frantz (Université Paris Sorbonne), Flavia Pappacena (Accademia Nazionale di Danza), Sandra Pietrini (Università di Trento), Willmar Sauter (Stockholms Universitet), Paolo Sommaio (Università di Napoli "L'Orientale")

Redazione Review: Salvatore Margiotta, Mimma Valentino, Daniela Visone; Essays: Laura Ricciardi, Barbara Valentino

Peer Review. Gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista secondo il programma editoriale sono sottoposti alla valutazione interna dei direttori o dei membri del comitato scientifico, secondo le competenze.

Rivista semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 82 del 21/10/2010

ISSN: 2039-9766

www.actingarchives.unior.it

Sito: www.actingarchives.it

Lorenzo Mango

Il Teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch

Una Gesamtkunstwerk dei sensi

Il primo progetto di un Teatro delle orge e dei misteri (d'ora in poi Teatro o. m.) Hermann Nitsch lo elabora alla fine degli anni cinquanta. A quella data è un giovane pittore (è nato nel 1938) attivo sulla scena di una Vienna che sta uscendo da un faticoso dopoguerra, schiacciata tra un passato troppo ingombrante e un presente deprimente. Nitsch, creando un ponte ideale con quel passato e proiettandosi, allo stesso tempo, verso una visione dell'arte come sogno utopico e trasfigurante che aspira a farsi momento totalizzante dell'esperienza umana, tenta la via del teatro, luogo linguistico ideale di quel 'momento'.

Il progetto iniziale del Teatro o. m. è pensato come un grande evento cerimoniale che condensi in sé i miti, i modelli rituali, i simboli archetipici che sono a fondamento della cultura europeo-mediterranea.

Grazie al mio teatro – scrive Nitsch – tutti i miti, tutte le religioni del mondo dovevano assumere forma drammatica [...]. Archetipi divennero leitmotiv drammatici. Mi interessai al succedersi di miti e divinità nelle differenti fasi di sviluppo dell'umanità. Particolare importanza rivestì la formula di morte e resurrezione riscontrabile in diversi miti.¹

La veste teatrale che Nitsch predispone per il suo 'mito dei miti' è quella del dramma, «Tentai di scrivere un dramma capace di rappresentare l'intera storia dell'umanità (la storia della creazione)», ma non doveva trattarsi di un dramma narrativo che riassume in sé sincretisticamente modi e vicende della tradizione mitologica (una tradizione che compendia, scrive, Edipo e i Nibelunghi, gli Atridi tanto quanto Cristo), quanto di un riattraversamento fortemente soggettivo e interiore della materia simbolica di quella tradizione.²

Nonostante la formazione pittorica di Nitsch, dunque, la prima idea del Teatro o. m. è tutta specificamente, tecnicamente teatrale. È una scelta dietro cui si intravede la ricca tradizione novecentesca di pittori che hanno scritto, in forme e modi diversi, per il teatro, *in primis* Kokoschka che, col suo *Assassinio speranza delle donne*, è un riferimento dichiarato di Nitsch. E, d'altronde, a quella data è difficile pensare al teatro come a cosa diversa da

¹ H. Nitsch, *La composizione testuale del teatro delle orge e dei misteri*, Napoli, edizioni Morra, 1994, p. 10.

² «Non volevo [...] mostrare la storia esteriore, fatta di guerre, giochi di potere e regicidi, bensì lo sviluppo della nostra psiche [...] mi sforzai di dimostrare coi mezzi del teatro che la nostra psiche ha una struttura stratificata», *ivi*.

un dramma che venga messo in scena. Comprensibile, dunque, che la forma iniziale assunta dal Teatro o. m. sia quella tradizionale del dramma scritto. Un dramma, però, che contraddice i fondamenti della struttura convenzionale: per le sue dimensioni, anzitutto, e poi per l'uso della parola. Il piano iniziale del Teatro o. m. è un'opera monumentale, destinata a coprire un arco temporale di sei giorni. Il modello implicito, ma ugualmente chiaramente leggibile, è quello dei misteri medievali. L'uno come gli altri, infatti, sono progettati per 'invadere' il tempo quotidiano e farne evento rappresentativo e l'uno come gli altri hanno l'aspirazione ad un racconto totalizzante che abbia come oggetto la storia dell'uomo. La dilatazione della dimensione testuale, però, non è solo un dato tecnico (non va scordata la presenza di un testo come *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Krauss nella memoria teatrale austriaca) ma riguarda la stessa intenzione drammatica del progetto. Il Teatro o. m. deve essere così straordinariamente lungo non tanto per la quantità delle cose da rappresentare ma perché vuole forzare i limiti convenzionali del dramma e farsi motore di un evento celebrativo che pervada di sé il vissuto di chi vi partecipa, ponendolo fisicamente in una condizione di alterità, di spiazzamento dal quotidiano, di festa. Il teatro, nelle intenzioni di Nitsch, è luogo di un rito collettivo, spazio di un sentire comune. Niente di nuovo, certo, e c'è tanto Wagner e tanto Nietzsche in questo assunto, un Wagner e un Nietzsche interlocutori dichiarati del Teatro o. m., salvo che la celebrazione proposta da Nitsch è meno filtrata dai modelli culturali e istituisce un contatto diretto con le zone del rimosso. Questo fin da subito – dopo sarà cosa fin troppo evidente – fin da quando, cioè, il Teatro o. m. è pensato ancora come dramma scritto.

La seconda anomalia strutturale, si diceva, consiste nell'uso della parola. È un uso esagerato e, allo stesso tempo, esasperato. Esagerato perché Nitsch tratta la parola come una sorta di 'massa plastica', in un'accezione quasi scultorea del termine, nel senso che progetta la composizione di un testo drammatico verbalmente saturo, in cui la parola 'detta' riempie ogni interstizio e fluisce torrenziale, totalizzante ed ossessiva. D'altronde, però, l'uso della parola è anche esasperato, perché Nitsch ne forza la funzione comunicativo rappresentativa: quanto è avvolgente sul piano percettivo, tanto sfugge alla logica narrativa. È una parola che contraddice, sul piano drammaturgico, la parola-azione di matrice aristotelica tipica della tradizione occidentale.

Io profanai e sfinii la parola – scrive Nitsch – per esprimere qualcosa che stava dietro la parola, che la parola stessa non poteva più esprimere e giunsi con ciò a plasmare la realtà. Era infatti impossibile stipare ulteriormente il mio linguaggio di impressioni visive, intense, fisiche. I sostantivi erano

sovraccarichi di aggettivi; associazioni col mondo sensibile venivano esposte in modo sempre più differenziato e incalzavano la realtà.³

Come cerca un mito dentro il mito ed oltre il mito, così Nitsch pratica una parola dentro la parola ed oltre di essa. Non una parola suono, nel senso di una desemantizzazione e di una perdita di significato ma una parola materia, destinata ad accogliere e rendere manifesta la percezione sensibile, a costruire un mondo che è tutto dentro le cose che ci circondano ma che, grazie alla saturazione percettiva, lo eccede.⁴

Tra il 1957 e il 1960 Nitsch si avvia, dunque, lungo l'impervia via di questa scrittura monumentale. È un progetto destinato a restare incompiuto. Ne restano l'abbozzo dell'impianto; una serie di ampi frammenti poetici e un'unica sezione completa, la prima, dal titolo: *Il dramma della foia*. Si tratta di un testo che ruota attorno a pochi personaggi, come è del codice tragico, i cui nomi – Esos, Celosis, Hyldis, Lud – rimandano ad un contesto vagamente arcaicizzante, mitico e atemporale, ribadito anche dall'ambientazione che evoca atmosfere primigenie e rituali.⁵ La vicenda, se tale la si può definire, è solo accennata ed espressa in tante singole scene-situazione (definite round) separate le une dalle altre in cui si riproduce un motivo analogo: un'esaltata estasi sessuale/sensuale che porta alla perdita di sé. Esaltazione dal tono dionisiaco (nel nome di Dioniso, d'altronde, si apre la vicenda e Dioniso è il protagonista di uno dei frammenti della parte incompiuta dell'opera) che culmina nell'orgiasmo edipico tra figlia e padre prima e tra figlio e madre poi, per concludersi con l'uccisione e lo smembramento di quest'ultima.

Il tramite assoluto e unico del dramma è la parola, la parola sfinita e profanata di cui parla Nitsch, che, in una sorta di lunghissimo monologo interiore estremizzato, rappresenta il libero flusso di coscienza dell'inconscio (e dei desideri inconsci) dei personaggi.

È evidente come alla base di questo discorso drammatizzato della sessualità (e l'ossessione edipica sta lì a dimostrarlo) vi sia l'insegnamento di Freud, secondo nome dopo quello di Kokoschka di quel 'pantheon viennese' che lo stesso Nitsch nomina come suo orizzonte di riferimento: Trakl, Schiele, Schönberg, oltre ovviamente ai due già citati.

Oltre che a Freud, però, in una sorta di *par condicio* della psicanalisi Nitsch guarda anche a Jung, per quel che riguarda il fondamento mitico e collettivo del simbolismo inconscio che si esprime, culturalmente, attraverso i grandi miti fondativi. Miti di cui, anche in questo caso, viene fornito un elenco illuminante: Dioniso, Edipo, Orfeo, Adone, Attis, Cristo.

³ Ivi, pp. 10-11.

⁴ È evidente, in questo uso della parola, la memoria storica della poesia e della drammaturgia espressionista.

⁵ È il caso di notare come tra i personaggi vi siano anche un Padre e una Madre, echi anch'essi di una matrice espressionista se non addirittura strindberghiana.

Si tratta di personaggi ognuno dei quali ha vissuto l'esperienza, tragica e fondativa ad un tempo, dello *sparagmos*, lo smembramento rituale, cui succede il processo di rinascita e rigenerazione. Personaggi che rappresentano, come direbbe Jaspers,⁶ nella dialettica tra morte, lacerazione dell'individualità e rinascita, il fondamento tragico della cultura greca prima e occidentale poi; fondamento che la distingue da altri ceppi culturali come sono quello ebraico o quello, un po' sommariamente assunto in blocco, orientale.⁷

Nitsch si muove lungo questa linea della tradizione occidentale del tragico e tenta di risalirla a ritroso, di recuperarne la matrice archetipica, quella che precede la storia e la differenziazione culturale. Così i suoi personaggi cessano di essere figure storicamente o anche solo miticamente definite e diventano forme diverse, volti dello stesso personaggio tragico originario, uno e molteplice ad un tempo.

Riuscire a fare del personaggio una 'figura del tutto', una figura dell'umano in sé, che si libera progressivamente di ogni scoria individuale che lo leghi alla sua piccola soggettività personale, è possibile ponendolo faccia a faccia con l'orrore, il mistero, l'incomprensibile notte del desiderio. Un luogo che non è esterno a sé ma che, viceversa, è l'ambito più intimo, originario, autentico, ma altrettanto nascosto e segreto del sé. A questo allude Nitsch quando dice di non voler «mostrare la storia esteriore, fatta di guerre, giochi di potere e regicidi, bensì lo sviluppo della nostra psiche»,⁸ specificando: «All'acme dell'orrore di fronte alla morte egli [il personaggio] cessa di essere se stesso, per diventare tutto e Ognuno e per essere soprattutto il dio di ogni tempo che soffre».⁹

Oltre che flusso di coscienza dentro cui scorre tutto questo sentimento dell'umano, la parola de *Il dramma della foia* e degli altri appunti preparatori per il Teatro o. m. presenta un'altra caratteristica importante. Nel discorso dei personaggi vengono introdotte spessissimo espressioni o intere frasi che rimandano alla materia organica e all'orizzonte di sensazioni (di tipo tattile, olfattivo, sempre molto fisiche e concrete) che essa suscita:

latte cola sulla carne della terra calda di pioggia. orbato dei testicoli pan tura

⁶ K. Jaspers, *Über das Tragische*, Munich, Piper & co. Verlag, 1952, tr. it *Del tragico*, Milano, SE, 1987.

⁷ Scrive Nitsch: «La prima parte, *Il dramma della foia*, doveva cogliere l'essenza del tragico nel dramma precristiano, per giungere poi attraverso la seconda parte ad un superamento del tragico», in *La composizione testuale del Teatro delle orge e dei misteri*, cit., p. 15.

⁸ Ivi, p. 10.

⁹ Ivi, p. 12. Mi sembra, in questo modo di porre la questione, di poter rintracciare un'ulteriore fonte viennese, non dichiarata stavolta, quell'*Ognuno* di Hugo von Hoffmannsthal, trasformato significativamente da Max Reinhardt nell'evento celebrativo emblematico del suo festival di Salisburgo, dove lo rappresentava ad ogni edizione nella piazza della cattedrale in una versione scenica che si riferiva ai misteri medievali.

fori di flauto con germogli strappati a morsi e taglia a metà mele e pere bagnate di vino¹⁰

incinta polpa di frutta, dolce come zucchero, venata, stellata, succhiata da un ovario appiccaticcio, gas di polline nell'appuntita erba del giardino, frutteto in fiore nel grembo primigenio affollato di peli pubici, abisso di fiori¹¹

bava d'uovo spalmata sopra crocus. unguenti rituali. marcio sangue mestruale nel tabernacolo. spargimento di sangue odoroso di giacinti.¹²

Si potrebbe proseguire all'infinito, ma già questi soli tre esempi bastano ad esemplificare l'uso tattile, materico della parola. Attraverso la proliferazione barocca del linguaggio, l'attenzione minuziosa e ossessiva verso materie e materiali che portano iscritta nella loro stessa figurazione verbale una saturazione percettiva che determina stordimento e disgusto, Nitsch costruisce una lingua che si propone come equivalente astratto del piano sensoriale e percettivo. La scrittura si apre così, sulla scia delle *correspondances* baudeleriane, ad un'esperienza polisensoriale. Nitsch parla di «percezioni gustative, olfattive, tattili e termiche» che vanno ad aggiungersi ai più convenzionali vista e udito specificando:

Attraverso il collegamento analitico fra odori, percezioni gustative, tattili, sensazioni visive, termiche e risultati linguistici miravo ad un'intensificazione della sensibilità umana verso una percezione (della forma) portatrice di piacere.¹³

L'orizzonte dei sensi, però, riguarda una sfera del sensibile legata alla fisiologia nei suoi aspetti più crudi, materiali e disgustosi. Una realtà sensibile 'del rango più basso', per dirla con una bella espressione di Tadeusz Kantor, che mette in gioco i liquidi organici con la carne cruda e sanguinolenta, il contatto con materie vischiose, la percezione di odori intensamente dolciastri. L'apertura sinestetica proposta da Nitsch è dunque molto particolare e diversa da ogni altro esperimento fatto in precedenza in questa direzione.¹⁴

Questa istanza materica permea anche il 'teatro potenziale' che è contenuto nel testo. Ne *Il dramma della foia* non c'è praticamente azione scenica, ma avvengono, a tratti, l'esibizione e la manipolazione di particolari materiali,

¹⁰ *Il dramma della foia*, in *ivi*, p. 24. Nitsch non utilizza mai la maiuscola dopo il punto. Ho scelto, per rispetto di questa opzione, di conservare questa medesima soluzione nelle citazioni dal testo.

¹¹ *Ivi*, p. 36.

¹² *Fuga del macello, fuga su un tema di arno holz*, frammento in *ivi*, p. 132.

¹³ *Ivi*, p. 14.

¹⁴ Penso, per fare un esempio, agli esperimenti (piuttosto fallimentari nella realizzazione, a dire il vero) realizzati negli anni novanta dell'Ottocento a Parigi da Paul Fort col suo Théâtre d'Art, ma anche, se si vuole, all'uso dell'incenso fatto dal Living Theatre nei *Mysteries*, proprio per sollecitare anche olfattivamente lo spettatore.

gli stessi nominati dalla parola: sangue, latte, miele, liquidi zuccherosi, carne cruda, vino, uva schiacciata, interiora d'animale, tuorlo d'uova. Tali materiali, così si legge nelle didascalie, vengono versati o spalmati addosso agli attori, prefigurando quello che sarà il tratto distintivo più noto e scandaloso del Teatro o. m., quando finalmente dalla fase iniziale di progetto si passerà alla realizzazione vera e propria. Leggendo le didascalie, anzi, sembra quasi che il teatro delle azioni fisiche, tipico delle realizzazioni sceniche del Teatro o. m., sia già tutto contenuto in quelle indicazioni. Non è così. Per quanto incisive e sconvolgenti, le azioni fisiche presenti ne *Il dramma della foia*, e più in genere in tanti appunti sparsi, agiscono ancora da accompagnamento dell'azione verbale, che è, a tutti gli effetti, il vero luogo del dramma. Sono un modo per 'mettere in situazione' la parola e il personaggio, sradicandolo da ogni possibile rappresentativo. Diverse appariranno, invece, quando si presenteranno assolutizzate. Non solo perché allora saranno continue e costanti ma anche perché saranno esse, e solo esse, il veicolo drammatico. C'è, poi, anche una annotazione di natura filologica. Nitsch stesso dichiara che i testi pubblicati a così tanta distanza dalla loro stesura, sono stati rivisti e parzialmente corretti o integrati negli anni e viene quasi il sospetto che le azioni fisiche possano essere state introdotte successivamente. Così non fosse resta quanto detto poc'anzi, vale a dire che nei testi verbali del Teatro o. m. c'è una dialettica tra azione verbale e azione fisica che pesa drammaturgicamente soprattutto sul primo elemento, affidando al secondo un ruolo, importante ma non primario, di accompagnamento iconico. La polisensorialità è ancora, a tutti gli effetti, pertinenza di un certo orizzonte lessicale del linguaggio verbale. La via testuale e poetica verso il grande Opus del Teatro o. m. non soddisfa Nitsch, tant'è che il progetto non ha seguito e resta alla fase di abbozzo. Ciò che lo stimola, invece, è il passaggio possibile, in termini di drammaturgia, da un'azione di parole (destinata, comunque sia, a restare un fatto rappresentativo) a un'azione reale in cui i presupposti simbolici, sacrali e rituali presenti nel testo verbale diventino immediatamente scenici e, come tali, più incisivi.

Il passo successivo – scrive – fu la dissoluzione del linguaggio. L'eccesso divenne indicibile. Nacque una volontà di dilaniamento della lingua e di distruttiva fisicità sillabica. [...] La lingua si dissolse fino a raggiungere il nudo accecamento dell'urlo. La lingua frantumata dovette lasciare il posto alla carne dilaniata dell'animale uomo dio.¹⁵

La parola del linguaggio, sfinita fino a dissolversi semanticamente nell'urlo (secondo un processo che mette in gioco la memoria dell'espressionismo) deve lasciare il campo a un altro tipo di parola. Nitsch la troverà, tale parola, nel corpo. È un passaggio che ricorda quello compiuto da Artaud

¹⁵ *La composizione testuale del Teatro delle orge e dei misteri*, cit., p. 12.

alla metà degli anni venti dalla poesia scritta al teatro, secondo l'interessante lettura che ne diede molti anni fa Martin Esslin.¹⁶ Il problema, secondo quanto scrive Esslin, era l'insoddisfazione di dover mediare la percezione fisica, di dover tradurre in un medium freddo il calore dell'esperienza sensibile. Un calore che doveva, viceversa, trovare un tramite espressivo diretto, che desse la cosa attraverso la cosa, la presenza attraverso la presenza, suoni e odori attraverso suoni e odori. Il parallelismo con quanto accade a Nitsch è sconvolgente. Il confronto fra Teatro o. m. e Artaud, di cui però Nitsch non parla praticamente mai e che sicuramente non conosceva alla fine degli anni cinquanta, non è certo una cosa nuova. Il teorico francese viene citato insistentemente, e opportunamente anche, a proposito del motivo della 'crudeltà', anche se poi ci si ferma spesso ad un parallelismo di natura molto esteriore. Diversamente se lo si considera nella prospettiva che abbiamo appena posto le cose presentano un aspetto assai più stimolante che rivela – per l'ennesima volta a dire il vero – quanto Artaud ci sia nel teatro del secondo Novecento, sia come rimando diretto che, anche più spesso, come recupero di un filo annodato negli anni trenta e poi lasciato cadere fino agli anni sessanta. Un filo ripreso a volte – e potrebbe essere questo il caso di Nitsch ma è quanto hanno sostenuto sempre anche personaggi come Julian Beck, Judith Malina o Grotowski – quasi per una sorta di coincidenza di intenti e non per un'ispirazione diretta. Vale a dire che le ricerche prodotte nella seconda metà del Novecento non si avviano in conseguenza della conoscenza dell'autore de *Il teatro e il suo doppio* ma che, pur partite autonomamente, in esso trovano uno specchio entro cui riflettersi per comprendersi meglio e meglio attrezzarsi teoricamente.

Il passaggio da un teatro di parola a un teatro di scena e di corpo compiuto da Nitsch ha, dunque, un andamento artaudiano, da un punto di vista teorico, giocando sull'inefficacia discorsiva della parola nei confronti di un orizzonte del sensibile che cerca un suo proprio, specifico linguaggio. Diverso e peculiare al suo percorso artistico è, invece, il modo in cui questo passaggio ha luogo.

Abbiamo accennato, proprio all'inizio del nostro discorso, che Hermann Nitsch sia per formazione che per pratica, è pittore, poi quell'osservazione è caduta lì, mentre è proprio da essa che dobbiamo ricominciare. Negli stessi anni in cui formula la sua prima ipotesi di Teatro o. m., Nitsch prosegue la sua attività pittorica entrando a contatto con due esperienze artistiche che lo colpiscono profondamente, il tachisme e l'action painting. Entrambe, anche se in maniera diversa, partendo dall'esperienza dell'informale che spiazzava la forma dell'immagine attraverso la matericità fisica del colore, mettono l'accento sul gesto del pittore, sull'atto,

¹⁶ M. Esslin, *Artaud*, London e Glasgow, Fontana Collins, 1976, tr. it. *Artaud e il teatro della crudeltà*, Roma, Abete, 1980.

sull'azione vera e propria del dipingere che viene defunzionalizzata, nel senso che si stacca dall'obiettivo della resa formale del quadro e assume una valenza fisica autonoma e specifica. La pittura si fa essa stessa azione in quanto risultato dell'intervento fisico – il gesto e l'azione appunto – del pittore. Quando Jackson Pollock, il caso forse più emblematico, realizza un quadro, non lo dipinge, non esegue cioè gesti finalizzati alla realizzazione di un qualche tipo di immagine (sia anche essa astratta o materica), ma compie una serie di azioni fisiche (una danza è stata anche definita) che, grazie alla protesi del pennello (o di uno strumento che lo sostituisca), si traducono in una forma dipinta. Pollock, così, istituisce una consapevole coreografia pittorica basata su gesti ampi del braccio – il suo tipico gesto del seminatore – attraverso il quale far gocciolare il colore su tele bianche disposte orizzontalmente sotto i suoi piedi. Ciò che parla, in sostanza, nell'action painting è, anzitutto, il linguaggio del corpo.

Conoscere Pollock, la sua action painting o anche il tachisme europeo che aveva nelle sferzate nere di Hans Hartung il suo esempio più estremo, è fonte di stimolo e riflessione per Nitsch. Comincia, infatti, a fare anche lui della pittura di azione, ma in una maniera del tutto diversa e originale. Le sue azioni sono infatti intense, violente, tanto diverse dalla meditazione contemplativa di Pollock, e consistono nel lancio della materia cromatica su tele disposte verticalmente od orizzontalmente di fronte a sé. Su quelle superfici Nitsch agisce fisicamente, schiacciando il colore con le mani, addensandolo, spalmandolo, facendolo raggrumare o colare in fitti rivoli.



1. Kleines Schüttbild (1960)

A questo aggiunge la riduzione della gamma cromatica al solo rosso. L'effetto visivo è fortissimo. Le superfici sembrano coperte di una materia organica, quasi plastica e tattile. Il rosso stesso varia di intensità, sfiorando il nero nelle aggregazioni più materiche e toccando altrove i timbri accesi del carminio.

Durante la lavorazione dei suoi quadri Nitsch indossa un lungo camice bianco. Niente di strano, si dirà, un modo pratico per proteggersi dalle intemperanze del

colore. Non è solo questo, però, altrimenti non ce ne occuperemmo. La ragione per cui Nitsch indossa quel particolare camice da pittore è un'altra. Ci sono vecchie foto di Klimt al lavoro, coperto di un analogo camice bianco. Era un modo, quello utilizzato dall'artista viennese, per sottolineare l'atto liturgico del dipingere. Nitsch, istituendo un nuovo ponte con la

tradizione austriaca, lo riprende con un'intenzione analoga. Quando, nel 1991, rifletterà su questo aspetto del suo lavoro in uno scritto che porta come titolo proprio *Il camice del pittore*, scriverà infatti:

La mia grande venerazione per Stefan George e Klimt e la mia convinzione che l'esercizio artistico debba essere equiparato all'attività di un sacerdote, già dal 1960 mi hanno spinto a portare durante le mie azioni pittoriche un camice bianco semplice tagliato a forma di tonaca.¹⁷

Lo stesso camice, d'altronde, è il costume di scena nelle azioni del Teatro o. m., diventando così un segno iconografico e concettuale distintivo di quei lavori.

Lo scritto del '91, però, non si limita a dare un'indicazione sulla fonte, materiale e simbolica, dell'uso del camice, ma fornisce indicazioni che mi paiono preziose per comprendere la dinamica del passaggio tra parola poetica e parola scenica. Vale la pena di leggere per intero due passi che mi sembrano particolarmente significativi. Nel primo Nitsch scrive:

Spesso ancora più spontaneamente di quanto non riesca a fare sulla superficie del dipinto, l'intensità si stende sul CAMICE.

Nel secondo, invece:

La discesa del pittore verso la sfera del disgustoso, della perversione, della morte, dell'uccidere, del sacrificio, del venire uccisi, del venire sacrificati, la sua discesa verso l'orgiastica, la sessualità sfrenata, nell'abisso e nel pericolo dell'esperienza vissuta, delle forze di fondo che ci condizionano, si mostra nel sedimento color sangue depositatosi sul camice.¹⁸

Entrambi i passi rimandano a un orizzonte di senso comune: il coinvolgimento di chi fa come segno di scrittura dell'opera. La distanza tra esecutore e quadro si annulla, varcando un limite la cui consistenza come fatto linguistico, è segnalata dal camice. L'atto linguistico del dipingere compromette dunque il corpo: non solo come agente produttore della forma ma come parte stessa dell'opera. Il 'corpo di chi fa', il corpo dell'artista porta iscritti su di sé i segni della responsabilità rituale del suo agire. Sul camice l'atto creativo/rituale si iscrive come un geroglifico e d'altronde, per restare ai rimandi artaudiani, Nitsch parla di pericolo dell'atto artistico, alla stessa stregua di come fa il teorico francese.¹⁹

¹⁷ H. Nitsch, *Il camice del pittore*, in *Museo Nitsch Napoli*, Napoli, edizioni Morra, 2008, p. 11.

¹⁸ *Ivi*.

¹⁹ Scrive Artaud ne *La messa in scena e la metafisica*: «Il teatro contemporaneo è in decadenza perché ha perduto da una parte il senso del serio, dall'altra quello del comico. Perché ha rotto con la gravità, con l'efficacia immediata e mortale – in una parola col Pericolo», in *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1972, p. 159.

Ciò che sta accadendo è che la pittura di azione, da strumentazione linguistica che vede nel quadro comunque un suo sostituto (ciò che esiste come cosa in sé, staccato, alienato dal gesto) si trasforma in azione pittorica. Non più qualcosa che serve a generare un quadro ma un atto estetico di natura performativa che ha fortissime implicazioni pittoriche (perché è fondamentalmente un atto di colore) ma ha abbandonato la sua dimensione strumentale per essere fine di se stesso. I prodotti pittorici, chiamiamoli così, continuano ancora a esistere e continueranno a esistere sempre perché Nitsch non smette mai di dipingere – non di dipingere a lato delle azioni ma di dipingere dentro le azioni – ma i risultati pittorici diventano dei 'relitti', come li chiama lo stesso Nitsch, costruzioni (quadri polimerici, installazioni, teche) che riformalizzano i materiali che provengono dall'azione agita.



2. 1. Aktion (Vienna, 1962). Foto di Richard Niederbacher.

Le prime due azioni, realizzate rispettivamente nel 1962 e nel 1963, indicano con grande evidenza il passaggio a questa nuova fase. Nella prima Nitsch stesso, legato in forma di croce sullo sfondo di una tela bianca e con indosso il suo camice (che è diventato così a tutti gli effetti costume di scena), viene imbrattato di colore rosso. Nella seconda, invece, lui stesso appende al centro dello spazio un agnello scuoiato e lo sventra facendo cadere a terra le interiora e irrorando il pavimento di sangue.

Nella loro brevità e nell'elementarità della composizione, le due azioni mettono in gioco la dimensione grammaticale di ciò che il Teatro o. m. è destinato a diventare: la presenza protagonista del corpo morto

Il cerchio si chiude, a questo punto, e Nitsch si trova a incontrare nuovamente il teatro, con la medesima intenzione da cui era partito ma in una prospettiva linguistica diversa. L'azione non sarà più il frutto di uno sforzo di simbolizzazione e mediazione verbale, ma si darà scenicamente come atto in sé: la realtà scritta attraverso la realtà.



3. 45. Aktion (Napoli, 1974). Foto B. del Monaco - Courtesy Fondazione Morra.

dell'animale, con il sangue e gli organi interni utilizzati come materiali della performance; l'intervento sul corpo di un performer disposto in forma di croce; una ritualità orgiastica non più solo simulata o evocata, ma direttamente, concretamente esperita. Questa grammatica, come la stiamo chiamando, è destinata a determinare dei veri e propri *topoi* formali (come l'agnello crocifisso) che sono dei *topoi* simbolici, che si traducono, negli anni, in strutture formali molto simili nel loro impianto base ma diverse, anche molto diverse, quanto a organizzazione complessiva. Le prime azioni, infatti, sono quasi degli 'atti unici', se mi si passa il gioco di parole; viceversa le azioni del Teatro o. m. assumono col tempo una configurazione sempre più ampia e complessa destinata a culminare nell'*Azione dei sei giorni* che si è tenuta presso il castello di Prinzenhof, diventato il luogo ideale per le celebrazioni rituali e festive del Teatro o. m., una delle sue 'case', tra le quali spicca quella italiana del Museo Hermann Nitsch di Napoli, città che, per la grande passione di Peppe Morra, ha, in una qualche misura, adottato fin dagli anni settanta l'artista, col museo, in primo luogo, che si è inaugurato nel 2008, ma anche con alcune delle sue più significative azioni, che hanno avuto come scenario lo straordinario paesaggio di Villa San Martino.

L'evoluzione della dimensione scenica delle azioni del Teatro o. m., però, è più un fatto produttivo che non ideativo. Vale a dire che compiendo la svolta performativa Nitsch non abbandona l'idea del dramma assoluto e totalizzante da cui era partito ma la declina in una forma linguistica nuova, che gli sembra più congeniale proprio per realizzare appieno quel progetto. L'idea di un'azione della durata di sei giorni, che riuscirà a realizzare solo molto più tardi, è già tutta scritta nei primissimi anni sessanta. Perché Nitsch non cessa mai di scrivere il suo teatro, solo che lo fa con un sistema linguistico verbale diverso. Prima di passare a questo, però, è necessario fare un'annotazione di tipo storico critico. L'attività pittorica di Nitsch, la brevità e l'essenzialità da 'evento' delle prime azioni fecero sì che la prospettiva teatrale del suo lavoro, almeno in questa prima fase, fosse poco o nulla considerata. Viceversa il suo lavoro venne, per moltissimi aspetti opportunamente, collegato a quei fenomeni di tradimento dello specifico pittorico (e del quadro in particolare) che erano cominciati negli Stati Uniti con l'happening e Fluxus e, ancora prima, anche se in una maniera più defilata quanto a rilievo internazionale, in Giappone col gruppo Gutai.

Proprio in Austria, d'altronde, oltre a Nitsch c'era un gruppo di giovani artisti che sperimentava un linguaggio performativo affidato al corpo e improntato da una singolare nota di 'crudeltà'. È quel movimento noto come Azionismo viennese, che vede protagonisti Günther Brus, Otto Mühl, Rudolf Schvarkogler, oltre ovviamente allo stesso Nitsch. Tale movimento è parte costitutiva relevantissima di quell'arte del corpo e del comportamento che muove i suoi primi passi negli anni sessanta. Un

fenomeno, conosciuto come body art, la cui caratteristica è da un lato la scelta di ricondurre l'opera tutta dentro l'atto performativo dell'artista e dall'altro un uso manipolativo violento del corpo. Chris Burden, nella più celebre delle sue performance si faceva sparare a un braccio, Marina Abramovich, forse l'artista più nota tra quelli della body art, fa delle performance in cui mette a dura prova la sua resistenza fisica. Mettere il corpo al centro del procedimento artistico, in tutti questi casi, non significa limitarsi a fare dell'artista l'oggetto stesso della sua creazione (con un esito che sembra ricondurre, con tutte le specificità del caso, alla condizione dell'attore), ma implica un atteggiamento di natura sadomasochista, il quanto il corpo, per divenire mezzo d'espressione, per dotarsi di un suo proprio linguaggio, deve varcare la frontiera estrema della sofferenza, della manipolazione violenta, della lacerazione.²⁰

Il caso di Nitsch è organico al fenomeno della body art ma trascurarne la specificità teatrale è una perdita al fine di una sua più profonda comprensione. Anche in questa nuova fase, infatti, Nitsch pensa alle sue azioni in termini di teatro, in quanto cioè evento celebrativo festivo.²¹ Nel 1961, prima ancora dunque di aver realizzato la prima azione, scrive un testo interessantissimo ai fini del nostro discorso. È la partitura scenica per la *1ª azione di abreazione*. Nitsch ricava il termine abreazione da Freud, che ne parla per la prima volta in uno scritto del 1893, *Comunicazione preliminare. Sul meccanismo psichico dei fenomeni isterici* (scritto in collaborazione con Joseph Breuer), spiegando che si tratta della reazione a un trauma violento. Una reazione che dev'essere intensa, per produrre il necessario effetto catartico. Nella scarica emotiva generata dall'abreazione Nitsch riconosce il risultato catartico implicito nella concezione originaria del teatro, considerando ovviamente la catarsi in una accezione molto più nietzschiana che non aristotelica. La polarità Freud Nietzsche va così a definire una sorta di ideale cornice culturale del Teatro o. m., dentro cui si

²⁰ *Il corpo come linguaggio* è non a caso il titolo del libro con cui Lea Vergine fa una prima catalogazione del fenomeno (Milano, Prearo, 1974).

²¹ Ai fini del nostro discorso è interessante notare la prospettiva storico critica da cui guarda al lavoro di Nitsch, Erika Fischer-Lichte. Lo pone, infatti, al centro delle trasformazioni linguistiche che caratterizzano gli anni sessanta, cogliendovi la declinazione moderna e attualizzata di un certo modo di intendere la ritualità scenica esemplificata, nella prima metà del Novecento, da Reinhardt e da certi fenomeni del teatro di massa. Questa dimensione rituale, che si esprime per il tramite elettivo del corpo, mette il Teatro o. m. in relazione, nella prospettiva della Fischer-Lichte, con due fenomeni molto diversi fra loro: Marina Abramovich e Richard Schechner. La body art e il teatro di comportamento, il teatro ambientale. Il discorso della Fischer-Lichte crea, in questo modo, un tessuto di linguaggi e riferimenti artistici assai utili per la comprensione dello specifico del teatro novecentesco. I testi cui si fa riferimento sono *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, London e New York, Routledge, 2005 e *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, London e New York, Routledge, 2008 (prima edizione tedesca 2004).

gioca la dialettica tra esperienza abreattiva individuale ed esperienza abreattiva sociale.

La partitura della 1ª azione di abreazione ha un'interessante struttura compositiva. Si tratta, infatti, a tutti gli effetti di un testo scritto e quindi, evidentemente, Nitsch non abbandona (non lo fa adesso ma non lo farà mai) l'idea di organizzare l'azione basandosi su di un materiale verbale. Solo che la parola si risolve nella dilatazione massima del materiale didascalico. La 1ª azione di abreazione è, a tutti gli effetti, una immensa didascalia in cui si descrivono fin nel dettaglio le azioni che andranno compiute. Sono azioni particolarmente violente e incisive che prevedono processioni rituali; canti corali e individuali basati sull'urlo parossistico di suoni vocalici; l'ostensione e distribuzione, prima agli attori e poi agli spettatori, di pezzi di carne cruda; la manipolazione e il relativo imbrattamento degli attori con sangue, tuorli d'uova e altre materie organiche; lo sventramento e smembramento di un agnello che rappresenta il culmine dell'azione. Le azioni fisiche corrispondono quasi letteralmente all'azione verbale de *Il dramma della foia*, ma, rispetto a quel testo, le parole spariscono completamente, ridotte ad eventi fonemati urlati. Ad agire drammaticamente, così, è direttamente il corpo e poi la voce, come proiezione fisiologica del corpo – non la voce, dunque, come tramite del discorso poetico. D'altro canto, però, ci sono moltissime corrispondenze fra i due testi, a cominciare dal protagonista, Esos, e dalle situazioni drammatiche in cui si trova ad agire.

È come se Nitsch avesse voluto letteralmente riscrivere quel suo primo dramma poetico, traducendo nel linguaggio dei segni visivi e in quello dei corpi quanto lì cercava nella parola. Non è, però, un semplice slittamento da un codice all'altro; non una semplice, diversa struttura drammatica che dalla pagina si proietta tutta nella scena. Ciò che si modifica profondamente, in questa dialettica tra codici, sono gli stessi meccanismi di produzione del senso. Dire con le parole del linguaggio verbale e dire con le parole della scena non è mai la stessa cosa. Ciò che si modifica non è solo il 'modo' del dire ma anche il 'cosa' si può dire. Qualche anno fa definivo questa situazione semantica come priorità del segno rispetto al senso, volendo intendere che la produzione di senso discende, nel caso della scrittura scenica, dall'accostamento di azioni fisiche reali, le quali significano nell'atto del loro materiale disporsi scenico e non quale illustrazione di un progetto rappresentativo, narrativo e simbolico che le precede e trascende.²²

Nel caso di Nitsch questo gioco tra materialità e metaforicità dei segni è particolarmente forte ma anche peculiarmente connotato, perché i segni stessi, pur non alludendo a nessun'altra realtà che non sia la loro stessa

²² L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

presenza, pur cioè senza avere implicazioni di tipo rappresentativo, sono dei potentissimi evocatori simbolici. Ne chiarisce molto bene la dinamica Erika Fischer-Lichte. Analizzando il processo di spiazzamento semantico che ha luogo nella performance (non necessariamente solo quella di Nitsch, il suo discorso ha riferimenti più ampi che spaziano da Wilson, alla Abramovich, a Fabre) nel momento in cui i segni della rappresentazione si alienano da una catena semantica che li relazioni in un discorso rappresentativo (ciò che viene definito autoreferenzialità), la studiosa tedesca mette l'accento sulla materialità degli stessi segni, individuando in essa un nuovo potenziale semantico. Scrive:

Io percepisco qualcosa come qualcosa. Le cose significano ciò che sono o ciò che appaiono. Percepire qualcosa come qualcosa significa percepirla come portatrice di un senso. Materialità, significante e significato, nel caso dell'autoreferenzialità, coincidono.²³

La materia del segno, in altri termini, è 'ciò che dice' del discorso scenico, un dire, si badi, non traducibile nei sistemi discorsivi della logica verbale. Questo comporta due conseguenze: la negazione del racconto, nel senso aristotelico di un tutto compiuto, e l'intraducibilità di ciò che si vede in concetti.

Se applichiamo quanto stiamo dicendo al Teatro o. m., il risultato è evidente. Le azioni di Nitsch, a cominciare dal progetto della *1ª azione di abreazione*, per giungere fino a quelle di Prinzendorf che investono più giorni e hanno un impianto particolarmente complesso, consistono esattamente nel loro atto materiale. Anche se, e questo è particolarmente interessante, Nitsch vi introduce spesso figure che vogliono essere personaggi e in particolare Edipo, che lo accompagna come una presenza costante e attorno al quale, nel 1964, ha scritto il progetto di un'azione (che ha anche implicazioni verbali e poetiche) pubblicata ma mai realizzata scenicamente.²⁴ Edipo, però, nelle azioni del Teatro o. m. non è un personaggio narrativo, portatore cioè di un suo specifico racconto, ma un personaggio icona (tunica bianca, benda sugli occhi, portato in processione spesso in forma di croce) la cui identità si riflette, a ben vedere, in quella degli altri attori, significativamente individuati nelle partiture solo con un numero, che presentano segni visivi molto simili. Siamo di fronte, dunque, a un'identità iconica priva di un racconto di riferimento che diventa un'identità disseminata e simbolica: dice, cioè, il sacrificio assumendo su di sé tutte le altre identità rituali dello *sparagmos*, a cominciare da quella di Cristo che è la più evidentemente espressa nella posizione a croce.

²³ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, cit., p. 141.

²⁴ H. Nitsch, *Edipo re*, Napoli, edizioni Morra, 2001.

Ciò che materialmente accade, dunque, è saturo di senso, ma difficilmente si può tradurre in un discorso narrativo e rappresentativo. Il rito è il rito, nel Teatro o. m., come il sangue è il sangue, il corpo degli attori è il corpo, le interiora, le uova, l'uva sono esattamente le interiora, le uova, l'uva. Il rito è costituito letteralmente delle materie di cui il rito è fatto. Con alcune differenze sostanziali, però: l'uccisione e la morte sono simulate; il rito non ha un'efficacia religiosa dichiarata. Elementi entrambi che lascerebbero intendere che ci si trova, comunque, di fronte a un evento di natura rappresentativa e ha indiscutibilmente ragione Angelo Trimarco quando, esaminando il concetto di 'realtà scritta con la realtà' enunciato da Nitsch, rileva come esso si muova sempre dentro «l'orizzonte del linguaggio e delle sue macchinazioni», scrivendo che «Nitsch, con grande lucidità, comprende che il suo *Theater*, per quanto prossimo al sacrificio e ai misteri, è solo un'*azione estetica di sostituzione*».²⁵ Il fatto linguistico del teatro, nelle azioni del Teatro o. m., consiste, dunque, nell'agire in una zona di limite che unisce e separa piano della realtà e piano dell'illusione. È la zona liminare del simbolo ed è la zona liminare della forma. Lo spettatore, nelle azioni del Teatro o. m., viene messo crudelmente (l'espressione è intenzionalmente artaudiana) a contatto con essa, così che si determina, mi si passerà l'immagine metaforica, una sorta di involontario racconto dell'inconscio. L'esito catartico che Nitsch si ripromette (guarire dalla violenza attraverso la violenza, avrebbe detto Artaud) nasce proprio da questi 'racconti', che sono impronunciabili non solo per il freno che ad essi è imposto dall'etica razionale – in quanto dicono l'orrore attraverso l'orrore ed evidenziano la festa liberatoria che a quest'orrore da sempre si accompagna – ma anche perché altro non si può dire di essi, a voler essere precisi, se non ciò che effettivamente, ed efficacemente sul piano psichico, accade in scena.

Perché l'esito catartico abbia luogo, però, sono necessarie una serie di condizioni di tipo rappresentativo. La prima è il coinvolgimento degli spettatori, indispensabile per istituire la comunità che è alla base del fatto rappresentativo.²⁶ Per questa ragione gli spettacoli del Teatro o. m. non possono avvenire in spazi teatrali istituzionalmente intesi.²⁷ Nitsch utilizza per le sue azioni gli ambienti più diversi ma, da molti anni ormai, ha eletto il castello di Prinzendorf a dimora ideale del suo Teatro o. m.. Ogni spazio

²⁵ A. Trimarco, *Il lato 'mancino' dell'arte*, in H. Nitsch, *O. M. Theater. Casina vanvitelliana del Fusaro*, Napoli, edizioni Morra, 1994, p. 26.

²⁶ E. Fischer-Licthe nota opportunamente come tale comunità, non solo in Nitsch ma in tutto il teatro rituale del Novecento, sia transitoria, legata cioè al momento dell'atto scenico e non 'faccia mondo', non definisca, cioè, le coordinate fondative di un nucleo sociale.

²⁷ Anche quando, in una memorabile azione, Nitsch ha utilizzato il Burgtheater di Vienna, il tempio del teatro austriaco, lo ha fatto occupando l'edificio nella sua interezza, senza peraltro trascurare la dimensione frontale del palcoscenico che veniva utilizzato proprio per questa sua specifica peculiarità.

del castello, dai sotterranei ai grandi giardini, ha una sua funzione specifica, e vengono coinvolti finanche i vicoli del borgo con le loro piccole osterie. Si determina, così, quella osmosi tra luogo ed evento che, a partire da Bayreuth in poi, i grandi riformatori del teatro moderno hanno inseguito. Il teatro, dicono Appia, Craig, Artaud, ma anche Reinhardt e addirittura d'Annunzio, deve avvenire come festa rituale in un edificio appositamente destinato ad accoglierlo come evento esclusivo.

La seconda condizione è la formalizzazione del momento rappresentativo. Una formalizzazione particolarmente curata su cui Nitsch si sofferma fin dalle primissime riflessioni sul Teatro o. m.. Scrive in *O. M. Theater* 1968:

La forma condensa il mondo circostante in un senso godibile e lo avvicina a noi, ci spinge con maggior forza nella nostra propria vitalità, ci spinge con maggior forza nell'essere.²⁸

Concetto su cui torna anche in un'intervista con Jonas Mekas:

La forma per me è molto importante. L'abreazione è solo una parte della mia concezione del teatro. [...] senza forma non c'è arte; TUTTO sta nella forma. Il vero messaggio che l'arte può dare all'umanità è la forma. L'arte è forma.²⁹

Entrambi i brani evidenziano l'impostazione formale del lavoro di Nitsch. È importante notare, però, come lui stesso sottolinei che la forma non è un rivestimento esteriore del fatto rituale e della crudeltà che l'accompagna, né, tanto meno, un modo per 'ingentilirlo'. È, viceversa la condizione stessa del processo emotivo, abreattivo e catartico. Senza la forma l'atto orgiastico cesserebbe di essere tale per ridursi al puro compiacimento sadomasochistico, al puro gusto della provocazione e dello scandalo.

L'orgiasmo rituale, la carne e il sangue, la contaminazione fisica dei partecipanti, la formalizzazione dell'evento costituiscono, tutti assieme, le condizioni linguistiche del Teatro o. m., determinando quella totalità dell'esperienza che Nitsch ricerca fin dai suoi primissimi esperimenti. Una totalità che si affida a un teatro dal grande impatto visivo, la cui genesi linguistica si può far risalire alla pittura («la pittura come drammaturgia», come annota opportunamente Angelo Trimarco)³⁰ ma il cui sviluppo è indiscutibilmente legato alla nozione di Gesamtkunstwerk. Un'opera d'arte totale di chiara, e dichiarata, impronta wagneriana ma che dalla sua fonte si discosta per almeno due motivi. Il primo è che la poesia, che in Wagner corrisponde alla parola, si rivolge, nel Teatro o. m., verso l'orizzonte del visivo: una poesia delle immagini, dunque. È una differenza non da poco, determinata in una maniera significativa dal modo in cui la nozione di

²⁸ H. Nitsch, *O. M. Theater*, Napoli, edizioni Morra, 1968, p. 33.

²⁹ Ivi, p. 15.

³⁰ A. Trimarco, *Il lato 'mancino' dell'arte*, cit., p. 25.

opera d'arte totale si declina nel teatro moderno, specie in quello che possiamo definire il 'teatro dei pittori'. È il caso di Vasilij Kandinskij, che nel 1913 scrive *Sulla composizione scenica*, un testo fondamentale per comprendere la dinamica linguistica che da Wagner porta a Nitsch. Kandinskij, infatti, parla espressamente di un progetto di teatro come Gesamtkunstwerk di matrice wagneriana, ma modifica significativamente e sensibilmente i materiali linguistici che la compongono, che diventano musica, colore e danza.³¹ Nitsch, a sua volta, guarda a Kandinskij e si muove lungo la direttrice aperta dal maestro russo ma introduce un ulteriore slittamento semantico, che ci permette di introdurre il secondo elemento che distingue profondamente la sua Gesamtkunstwerk da quella di Wagner (ma anche di Kandinskij). La sintesi riguarda, infatti, non più i codici linguistici messi in gioco (anche se ovviamente sono proprio essi che vengono usati: musica, colore, azione, spazio) quanto la dimensione fisica dei sensi. Se Wagner, con la Gesamtkunstwerk, voleva coinvolgere le diverse sfere dell'umano: intellettuale, spirituale e sensibile; Nitsch, con la sua di Gesamtkunstwerk, agisce sulla totalità dell'esperienza sensoriale (che è più che toccare tutti i sensi assieme) in quanto coinvolge i partecipanti, gli attori *in primis* certo ma anche gli spettatori, dentro una pressione sensoriale (e di conseguenza emotiva) così alta e totale da forzare le frontiere culturali dell'essere e lasciar emergere un altro sé, un soggetto rimosso che, utilizzando ancora il lessico artaudiano, potremmo definire lo sconosciuto che è in noi.

Lo scandalo del corpo

Il cuore, il fuoco dell'esperienza catartica è, dunque, chi partecipa, a vario tipo, all'evento performativo; ma in quanto vi partecipa come corpo prima che come persona e in quanto è parte integrante della scrittura dell'opera: attore, cioè, sia in quanto fa sia in quanto assiste. È una condizione questa che è alla base di tutto il teatro rituale del Novecento e che trova la sua più sintetica e chiara enunciazione in Grotowski, quando questi afferma che il teatro è, nella sua essenza più intima, quanto accade fra un attore e uno spettatore. A questa centralità della presenza scenica dell'attore corrisponde, però, in Nitsch uno strano silenzio, sul piano teorico. Di fatto nei suoi tanti scritti non si tratta mai la presenza, il ruolo specifico, la qualità espressiva dell'attore, né, tanto meno, si ragiona di una sua possibile tecnica. Viceversa Nitsch parla moltissimo di individuo (nella sua esperienza abreattivo catartica), parla di Essere (la congiunzione fra il soggetto individuale e gli elementi naturali), nomina incessantemente le esperienze sensoriali e l'apertura a quella dimensione sinestetica della percezione di cui si è appena trattato. Affronta, dunque, su di un piano

³¹ V. Kandinskij, *Sulla composizione scenica*, in Id. *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, Milano, Abscondita, 2002.

teorico il tipo di esperienza determinato dalla partecipazione alle azioni del Teatro o. m., trattandolo come esperienza umana (individuale, in primo luogo, ma anche collettiva) senza distinguere di fatto tra chi agisce concretamente scena e materiali e chi assiste/partecipa. È un'indistinzione che ha le sue ragioni. Nelle intenzioni di Nitsch si dovrebbe creare un clima cerimoniale collettivo al cui interno gli astanti vengono materialmente coinvolti, non solo emotivamente ma anche fisicamente, diventando, di fatto, la stessa cosa di chi agisce. Ma un conto è vedere un sacco intestinale ricoperto di sangue, un altro è mettervi le mani dentro. Nelle partiture scritte è previsto che la distanza fra gli operatori scenici e gli spettatori si riduca a tal punto che anche questi ultimi partecipino attivamente alla manipolazione delle materie organiche, della carne e del sangue, e non solo attraverso il sostituto dell'attore. Ma poi, di fatto, nelle azioni questo non succede se non incidentalmente: per la comprensibile inibizione del pubblico e perché l'azione ha una struttura formale così definita da non lasciare varchi aperti ad una partecipazione diversa dalla testimonianza consapevole.

Quest'attenzione alla dimensione partecipativa va considerata nel quadro di un contesto teatrale, come è quello degli anni sessanta, di cui rappresenta una delle soluzioni sceniche più tipiche. Il Living Theatre e il Performance Group, per citare due delle esperienze più significative al proposito, la consideravano un obiettivo prioritario. In spettacoli come *Paradise now* o *Dyonisus in 69*, il coinvolgimento del pubblico diventava un vero e proprio materiale della scrittura, qualcosa di imprescindibile e dichiarato (scenicamente non solo nelle intenzioni teoriche) attraverso espliciti segnali rivolti allo spettatore, così da creare un dialogo strutturale tra costruzione formale e intervento libero degli spettatori. Judith Malina ricorda come la stessa durata di *Paradise now* fosse una variabile determinata dal livello di coinvolgimento del pubblico. Schechner, nel suo *Dyonisus in 69* stimolava continuamente i presenti a prendere parte attiva all'azione scenica. In entrambi i casi, dunque, l'intenzione partecipativa è esplicita e fondativa della struttura stessa dello spettacolo, in entrambi i casi, però, essa presenta anche un lato problematico. La partecipazione, per quanto libera e non predeterminata, doveva comunque organizzarsi dentro l'orizzonte di senso e dentro i segni dello spettacolo cosa che, viceversa, non sempre avveniva. Gli attori del Performance Group chiesero, a un certo punto, a Schechner una struttura più chiusa dello spettacolo per tutelarsi dalle intemperanze, se non addirittura dalle molestie sessuali degli spettatori e la stessa Malina ricorda da un lato la fatica per far sì che *Paradise now* non si dissolvesse in un informe caos collettivo e dall'altro il

rammarico per reazioni che sfociavano spesso in forme più o meno gravi di violenza.³²

La partecipazione, dunque, si presenta anche nei casi più noti e celebrati degli anni sessanta, con un che di problematico. La posizione di Nitsch si colloca in un modo omogeneo dentro questo contesto. Il suo modo di intendere teoricamente il rapporto tra attore e spettatore ricorda molto da vicino Grotowski, quando questi propone la modificazione – terminologica tanto quanto concettuale – delle espressioni attore e spettatore con partecipante di 1° livello e partecipante di 2° livello. Il riferimento a Grotowski non è casuale e ci capiterà di farlo anche più avanti. Le ragioni sono due. La prima riguarda il fatto che Grotowski, assieme al Living, costituisce una sorta di *koiné*, di modello di riferimento condiviso per i discorsi che riguardano il teatro della seconda metà del Novecento. Non che ad essi, e a Grotowski in particolare, debba venire attribuito il merito di avere scoperto ciò che il teatro è nella sua essenza autentica, cosa che accade quando lo si cita a sproposito come termine di paragone per fenomeni che non hanno con lui nessun tipo di legame né storico né concettuale, ma è indubbio che i discorsi sul teatro della tarda modernità, a qualsiasi latitudine culturale e storica vengano fatti, hanno Grotowski, il Living e poco altro come territorio comune, quel territorio, cioè, che consente di intendersi, salvo restando le specificità storiche, geografiche e personali messe in gioco. La seconda ragione riguarda il fatto che, nel caso del Teatro o. m., gli elementi tematici che rendono possibile una proficua messa a confronto tra i due modelli teatrali sono numerosi e peculiari.



4. 96. Aktion (Napoli, Vigna San Martino, 1996). Foto di Fabio Donato

Detto questo, torniamo allo specifico del nostro discorso. Nelle azioni sceniche di Nitsch si può parlare, dunque, di partecipanti di 1° livello e di partecipanti di 2° livello, nell'accezione, però, che a tali termini si può dare per spettacoli come *Il principe costante*, lì dove la partecipazione è circoscritta alla testimonianza, a una presenza consapevole

³² Si vedano C. Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano, Titivillus, 2008, pp. 158-159 e S. Brecht, *Nuovo teatro americano 1968-1973*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 59-79 e A. Aronson a proposito di *Dionysus in 69* del Performance Group, in Arnold Aronson, *America Avant-garde Theatre: a History*, London e New York, Routledge, 2003, pp. 98-100.

inibita all'atto. Rispetto alla separazione imposta da Grotowski in quello spettacolo, Nitsch sceglie, però, la contaminazione degli spazi. Attori e spettatori agiscono a stretto contatto. In alcuni momenti, in particolare nelle processioni, gli spettatori sono a tutti gli effetti integrati nell'azione. La prossimità comporta un'esperienza sensoriale totalizzante. Lo spettatore si trova all'interno di un universo di stimoli diversi e intensi che lo avvolgono. Resta pur sempre, però, il fatto che il veicolo privilegiato attraverso cui passa l'esperienza teatrale sia rappresentato, contraddicendo in fondo le intenzioni di Nitsch, da vista e udito, mentre la tattilità, che dovrebbe stagliarsi al centro dell'esperienza del Teatro o. m., è prodotta attraverso un sostituto simbolico, l'attore, e si risolve, così, in un fatto rappresentativo. Se possiamo definire tattile l'esperienza vissuta dallo spettatore, e credo che si possa, è perché vedere compiere un'azione così intensa e perturbante tocca una memoria dei sensi che è di natura tattile (non più solo visiva dunque) anche se, come spettatore, non sto materialmente toccando niente.

Stiamo parlando di un processo di simbolizzazione rappresentativa che però Nitsch rifiuta su di un piano teorico. Nel primo manifesto del Teatro o. m. del 1962 scrive:

Il resto della massa si identifica spesso con il protagonista per mezzo dell'esperienza rituale (teatro greco – sacrificio della messa). [...] Nell'O. M. Theater questi processi di identificazione vengono evitati. Tutti gli spettatori vivono l'abreazione direttamente.³³

L'intenzione è chiara e corrisponde anche abbastanza al tipo di esperienza compiuta negli spettacoli del Teatro o. m., bisogna, però, intendersi sul termine 'direttamente'. È un 'direttamente' che si compie comunque in un altro che agisce come sostituto simbolico rappresentativo in nostro nome. È quello che intende Trimarco quando parla della permanenza del linguaggio nel teatro di Nitsch. Il sostituto simbolico di cui stiamo parlando è rappresentato dagli attori del Teatro o. m. Nitsch parla al riguardo, ed è una delle pochissime informazioni che dà sull'attore, di attori passivi e attori attivi. I primi sono coloro i cui corpi vengono esposti e manipolati in scena. Essi non agiscono di loro libera iniziativa ma subiscono l'azione abreattiva cui vengono sottoposti. Riportiamo, a titolo d'esempio, un paio di frammenti tratti dalla partitura dell'80^a *Azione. La festa di tre giorni*, che si è tenuta presso il castello di Prinzenndorf nel 1984:

Fischio. Nr. 4 viene legato nudo (gli occhi sono bendati) ad una croce di legno. La croce, alla quale si trova legato il nr. 4, viene eretta davanti al toro di sinistra. Viene versato del sangue in bocca al nr. 4, che questo risputa

³³ H. Nitsch, *O. M. Theater*, cit., p. 28.

Nr. 6 è disteso nudo in una portantina con il capo rivolto a sud (gli occhi gli sono stati bendati), mani e piedi sono mantenuti divaricati da corde. Fischio. Le mani e i piedi del nr. 6 sono tirati diagonalmente dalle corde. Contemporaneamente sull'addome del nr. 6 vengono gettati intestini e sangue.³⁴

Cosa intenda Nitsch con attore passivo dovrebbe risultare più chiaro dopo questa brevissima esemplificazione. Va aggiunto solo, su di un piano che definirei drammaturgico, che gli attori passivi sono i veri soggetti dell'atto rituale e rappresentativo, sono i personaggi. Non è un caso che, nello stesso spettacolo appena citato, quando compare Edipo, sia anch'esso interpretato da un attore passivo. Riportiamo, sempre dalla partitura, il momento del suo ingresso in scena. Siamo nel grande cortile del castello al cui interno è stato appena appeso un toro macellato e scuoiato,

Edipo viene portato al toro con le braccia allargate (indossa un camice bianco a forma di saio. Gli occhi sono bendati). Le braccia sono legate con lunghe corde fissategli alle mani e tirate da due attori. Tirando le corde i due attori avanzano con Edipo in direzione del toro. Edipo viene girato (con la faccia verso il castello) le braccia vengono nuovamente aperte tirando le corde, sangue in bocca.³⁵



5. *Edipo nell'80. Aktion. La festa dei tre giorni* (Prinzenforf, 1984).

Il personaggio, l'unico dichiarato con un suo nome di tutto lo spettacolo, nome evocatore dell'archetipo stesso che è al centro del Teatro o. m., è un soggetto manipolato da altri operatori scenici, gli attori attivi. La sua funzione rappresentativa (evanescente a dire il vero perché non vi sono elementi distintivi che lo qualificano come Edipo se non la benda, che è un segno condiviso con gli altri attori

passivi però, e il fatto che esso risulti, per le situazioni in cui è fatto agire, come una specie di protagonista) si risolve tutta nell'essere introdotto materialmente, come una sorta di icona mobile, all'interno dell'azione.

I manipolatori sono gli attori attivi. La loro funzione è di agire i loro compagni passivi, in primo luogo, ma anche di predisporre dal vivo

³⁴ H. Nitsch, *80ª Azione Prinzenforf. Partitura della festa di tre giorni*, in Id., *O. M. Theater. Casina vanvitelliana del Fusaro*, cit., p. 44 (va ricordato che nelle azioni del Teatro o. m. gli attori passivi vengono indicati, per lo più, con dei numeri).

³⁵ Ivi, p. 33.

l'ambiente e soprattutto di eseguire le crocifissioni delle carcasse degli animali, gli sventramenti, la manipolazione delle interiora o lo schiacciamento dell'uva.

Insomma a loro è affidata la gestione di tutto l'apparato materico dello spettacolo. Ricondurre la loro presenza nello spettacolo, come talvolta viene fatto, al ruolo di carnefici, contrapposti alle vittime incarnate dagli attori passivi, è un modo, certo, per comprendere la simbolizzazione di quanto accade, ma rischia anche di tramutarsi nella sua banalizzazione. Più interessante è considerare la differente funzione drammatica assolta dai due gruppi di performer. Il focus simbolico dell'atto abreattivo si compie sul corpo dell'attore passivo, che così diventa il personaggio che fronteggia il pubblico, viceversa gli attori attivi e gli spettatori si trovano idealmente dalla stessa parte. È come se lo spettatore si proiettasse nell'attore attivo e attraverso di lui agisse su quello passivo, secondo un rapporto simbolico e percettivo che ricorda molto da vicino la lettura che del coro tragico greco fanno prima Schiller e poi, più compiutamente, Nietzsche.

Ciò che stiamo notando è che, pur all'interno di un modello linguistico in cui la realtà si comunica attraverso la realtà stessa e in cui, quindi, l'attore dovrebbe essere ricondotto soltanto a ciò che performativamente fa (perché dovrebbe compiere un atto reale), la presenza del corpo umano, quasi inevitabilmente, si raddoppia nella rappresentazione del corpo umano. In questo il Teatro o. m. si differenzia drasticamente dalle pratiche artistiche della body art, perché mette in gioco il corpo attraverso un processo di sostituzione simbolica (rappresentazione) lì dove la body art, invece, agisce il corpo senza figurarlo mai in altro da sé, sia quando Marina Abramovich si infligge autentiche ferite sia quando Joseph Beuys (al quale la definizione di body art sta comunque molto stretta) decide di convivere per una settimana in una gabbia con un lupo. L'autenticità dell'esperienza, nel Teatro o. m., espressa dalla provocatoria presenza del corpo animale, si coniuga sempre con una declinazione rappresentativa, ponendo il problema specifico dell'attore.



6. 80. Aktion. La festa dei tre giorni (Prinzenforf (1984).

Per cercare di comprendere come funzioni questa dialettica fra realtà e raddoppiamento rappresentativo prendiamo in esame l'unica esplicita traccia documentaria lasciata da Nitsch.

Nel 1977 lo Studio Morra pubblica un libro fotografico in cui sono raccolte le performance che Heinz Cibulka ha realizzato con Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler tra la metà degli anni sessanta e il decennio successivo.³⁶ In quella occasione, parlando dell'artista protagonista delle sue prime azioni (sia sceniche che fotografiche) Nitsch affronta in maniera più diretta che altrove la questione dell'attore, nel caso specifico di Cibulka in quanto attore.

Cibulka – scrive – svolge nelle mie azioni quella funzione che un attore, un protagonista, ricopre nel teatro classico. Ma egli assolve il compito in circostanze mutate. L'arte attuale non richiede più una rappresentazione recitata, nel teatro nuovo si mostra la realtà stessa. Cibulka non doveva mai figurare di essere Amleto, Faust o Pentecilea. Egli impersonava l'uomo, l'uomo che lui stesso era.³⁷

A prescindere dalla riproposizione del principio di realtà quale dato fondante del linguaggio teatrale, ciò che interessa rilevare è che Nitsch non si limita a dire che Cibulka è se stesso in scena ma che egli impersona se stesso e soprattutto che attraverso se stesso egli impersona l'uomo. La riconduzione al qui e ora della presenza scenica non risolve, dunque, la sua missione d'attore.

Nitsch specifica quanto va dicendo, affrontando un aspetto molto particolare della questione: l'aderenza dell'aspetto fisico di Cibulka a un modello di figura attorica ideale.

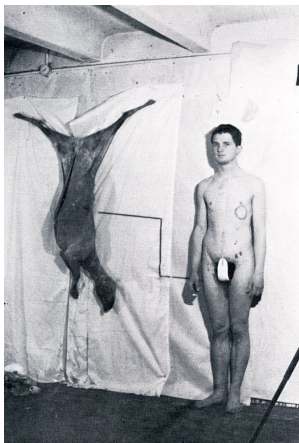
Avevo sempre desiderato per il mio lavoro la vivente realtà di tale corpo. Appariva la struttura corporea di una scultura antica, la decisa stilizzazione conforme alla natura di un Policlete sembrava immettersi nella vita reale, palpitante di sangue fresco, sano. Il corpo di Cibulka aveva quell'aspetto di adolescente che toglie la brutalità all'uomo.³⁸

È un'affermazione veramente singolare se la pensiamo commisurata al discorso che abbiamo sin qui affrontato. Ciò che emerge è una qualità tutta plastica e visiva del corpo dell'attore, che ha ben poco a che vedere, almeno apparentemente, con la questione rituale, che dovrebbe riguardare viceversa qualsiasi corpo.

³⁶ H. Cibulka, *Il mio corpo nelle azioni di Nitsch e Schwarzkogler 1965-1975*, Napoli, Edizioni Morra, 1977.

³⁷ Ivi., s. p. (ma p. 13).

³⁸ Ivi.



7. Cibulka.

E invece Nitsch mette in gioco, attraverso Cibulka, due fattori particolari, la bellezza e la giovinezza, destinati a diventare un elemento costante nelle azioni del Teatro o. m.. In esse, infatti, gli attori passivi sono ragazzi e ragazze molto giovani, dai corpi armoniosi, la pelle levigata. Rappresentano, dunque, una tipizzazione del corpo: sono l'uomo e la donna in quanto soggetti idealizzati dalla bellezza. Diversamente tale qualità non è richiesta agli attori attivi che possono, letteralmente, essere chiunque. È una differenza sostanziale sul piano espressivo. Gli attori attivi siamo noi, i passivi una sublimazione dell'umano – e il richiamo a Policleteo e al suo canone è emblematico.

C'è, dunque, un'intenzione figurativa nel modo di trattare il corpo degli attori passivi, cui corrisponde, su di un altro versante, la loro particolare disposizione nei confronti dell'azione.³⁹ Ciò che stupisce, negli spettacoli del Teatro o. m., è l'assenza di ogni reazione apparente da parte degli attori passivi a quanto viene loro fatto. In realtà c'è nell'attore un comprensibile grande trambusto interiore che, però, si ferma prima di tradursi in gesto, voce, movimento o in qualsiasi altra forma di espressione. L'attore di Nitsch è un attore imperturbabile, distante dagli eventi dentro cui si trova ad agire e assolutizzato nella sua dimensione di oggetto. È un'imperturbabilità che Nitsch ricerca intenzionalmente. Ancora una volta è il testo dedicato a Cibulka a fornire un'indicazione preziosa. Vi scrive, infatti, Nitsch: «Soprattutto, si pretendeva da lui la massima calma, la dedizione, la passività, l'imperturbabilità».⁴⁰ È un elemento su cui riflettere. Elaborando il suo codice espressivo del movimento, Grotowski parla di una sorta di rispondenza amplificata tra la profondità dell'esperienza psichica e il gesto, l'atto fisico che le corrisponde. È qualcosa che può avvenire solo al di fuori dell'uso funzionale del corpo, in una zona che siamo soliti chiamare extraquotidianità.⁴¹ Il corpo espressivo – già

³⁹ Per illustrare l'uso figurativo del corpo in Nitsch, Achille Bonito Oliva fa un opportuno riferimento a Egon Schiele. «Nell'arte viennese – scrive – le figure talvolta perdono anche il decoro del proprio abbigliamento e si presentano come scuoiate, portate in una condizione anatomica elementare», aggiungendo che il colore «è dato a piccoli tratti, a picchiettii, a colpetti veloci che sadicamente tatuano il corpo nudo o vestito e ne evidenziano le spigolosità e le poco accoglienti angolosità», in *Teorie viennesi in onore di Hermann Nitsch*, in H. Nitsch, *O. M. Theater. Casina vanvitelliana del Fusaro*, cit., p. 12.

⁴⁰ H. Cibulka, *Il mio corpo nelle azioni di Nitsch e Schwarzkogler 1965-1975*, cit., s. p. (ma p. 13).

⁴¹ «La realizzazione dell'attore rappresenta il superamento delle mezze misure della vita quotidiana, degli intimi conflitti fra il corpo e l'anima, l'intelletto e il sentimento, i piaceri fisiologici e le aspirazioni spirituali. Per un momento l'attore si trova proiettato al di fuori del semi-impegno e della lotta che caratterizza la vita di ogni giorno», Jerzy Grotowski, *Ricerca metodica*, in Id., *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 152.

Mejerchol'd lo teorizzava – è un corpo altro da quello quotidiano. Gli attori del Teatro o. m. si muovono in un ambito altrettanto extraquotidiano, ma il loro piano espressivo è profondamente diverso da quello sollecitato da Grotowski. Il suo, di corpo espressivo, è un corpo delle competenze, nel senso che l'attore attraverso il training deve raggiungere una padronanza tale del movimento che gli consenta di farsi attraversare dall'emozione senza smorzarne la portata. L'attore grotowskiano è, prima di tutto, un attore che sa, e che sa fare. Il corpo degli attori del Teatro o. m. è, invece, un corpo della pura esperienza. Non fa nulla, non veicola l'emozione attraverso una partitura di gesti e azioni. Non ha una tecnica che corrisponda a un sapere espressivo. Ciò che conta è essere in una certa situazione estrema e viverla con intensità e controllo: quello di Nitsch è un corpo che sa essere.

La distinzione tra 'corpo delle competenze tecniche' e 'corpo della pura esperienza emotiva' è una distinzione importante, che determina una conseguenza altrettanto importante. L'attore di Grotowski ha una dimensione espressiva e artistica sua propria, quello di Nitsch no: è un segno, il segno protagonista, del sistema di segni scenici predisposto dal regista.

Introducendo i percorsi e le strategie messe in opera nel mondo moderno per affrontare il territorio di confine che lega teatro, sacrificio e rituale, Erika Fischer-Lichte fa un'attenta e interessantissima analisi dell'interpretazione di Gertrud Eysoldt nell'*Elettra* di Sofocle, adattata da Hugo von Hofmannsthal per la regia di Max Reinhardt nel 1903. Si tratta di un'interpretazione, scrive la Fischer-Lichte, che colpì profondamente i contemporanei per la forzatura sul piano espressivo della recitazione, specie per quel che riguarda l'uso del corpo che subiva un vero e proprio stress fisico.

L'interpretazione della Eysoldt contraddiceva l'assunto base della distinzione tra corpo fenomenico (il corpo di colui che materialmente fa) e corpo semantico (il corpo della rappresentazione). Nel modello convenzionale di recitazione c'è una sorta di vera e propria distinzione tra i due corpi, così che la comunicazione con lo spettatore viene veicolata solo da quello semiotico, restando quello fisico dell'attore di fatto indifferente, sul piano espressivo, a quanto accade.⁴²

Gertrud Eysoldt, invece, attraverso una gestualità forzata ed estrema «impersonava Elettra in un modo tale da dirigere incessantemente

⁴² La Fischer-Lichte cita al proposito Engel, quando questi ammonisce gli attori a non compiere reali atti di violenza su di sé in scena per attirare l'attenzione degli spettatori, ritenendo che l'effetto emotivo doveva essere trasmesso solo attraverso l'impianto rappresentativo della recitazione.

l'attenzione degli spettatori sul suo corpo fenomenico [...] il suo corpo fenomenico non spariva dietro il corpo semiotico».⁴³

Le conclusioni cui giunge la studiosa tedesca sono particolarmente interessanti:

Mentre è il corpo semiotico che crea l'illusione nella mente e nell'immaginazione dello spettatore – scrive – quello fenomenico, cioè il corpo vitale, organico, energetico, ha una sensualità che lavora direttamente sul corpo fenomenico dello spettatore.⁴⁴

L'immagine di questo dialogo tra corpi si adatta alla perfezione a gran parte del lavoro sul movimento espressivo fatto nel Novecento, ed anzi, nel modo in cui lo enuncia la Fischer-Lichte, sembra quasi riferito direttamente a quanto Grotowski dice a proposito dell'espressività del gesto. Ma nel caso di Nitsch? Direi che, pur se in una prospettiva particolare se non addirittura ribaltata, le cose appaiono ugualmente, se non addirittura più, vere. In assenza di altro dalla presenza scenica, è evidente che nel Teatro o. m. il corpo fenomenico è il corpo semiotico. Particolarmente efficace risulta, poi, applicata al caso di Nitsch, la chiusa del discorso della Fischer-Lichte, lì dove parla di una comunicazione diretta tra corpo dell'attore e corpo dello spettatore. Ciò che intende dire, a proposito della Eysoldt, è che l'intensità espressiva che discende dalla forzatura dei limiti naturali del corpo, tende a saltare il filtro mentale nella comunicazione e a far vivere direttamente, fisicamente allo spettatore l'esperienza vissuta, altrettanto fisicamente, dall'attore. Questo vale ancora di più in casi come quello di Grotowski o del Living, dove si cerca un coinvolgimento del profondo, una sorta di empatia psichica che prescinda, nelle intenzioni teoriche almeno, da una fruizione di natura artistica e, come tale, distante dello spettacolo. Resta però il fatto che il contatto si veicola comunque attraverso un filtro mentale, in quanto lo spettatore, pur coinvolto dalla dimensione fenomenica del corpo, tende a mediarla attraverso la declinazione semiotica della recitazione. Ciò che lo colpisce e lo turba emotivamente è ciò che l'attore fa, una simulazione, dunque, non un atto reale.

Nel caso del Teatro o. m., le cose stanno in una maniera diversa, più aderenti, molto probabilmente, all'assunto della Fischer-Lichte. Lo spettatore, infatti, è sottoposto a una pressione sensoriale che prescinda dalla dimensione artistica. Lo shock emotivo è tutto fisico: disgusto, orrore, turbamento, eccitamento.

⁴³ E. Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, cit., p. 5.

⁴⁴ Ivi.



8. 63. Aktion (Trieste 1978). Courtesy Fondazione Morra.

Si traduce in un rapporto di tipo estetico, perché indubbiamente è tale, solo in un secondo momento, tant'è che spesso Nitsch è stato accusato di agire in un ambito di pura violenza percettiva.⁴⁵ L'efficacia di questo rapporto fra corpo e corpo è determinata in gran parte dall'imperturbabilità dell'interprete. Se l'attore passivo urlasse, si dimenasse, tentasse di fuggire, ecc. scadrebbe inevitabilmente nella rappresentazione e quindi, nonostante i fattori fisici e fisiologici presenti, lascerebbe emergere il filtro della distanza estetica.⁴⁶ La concentrazione dell'attenzione dello spettatore sul corpo fenomenico avviene, invece, proprio perché l'attore non fa materialmente nulla e si limita a restare lì a subire passivamente

quanto gli viene fatto.

Il tramite, dunque, non è la recitazione. Come soggetto semiotico, il corpo è un'entità sostanzialmente visiva, vale a dire che la sua efficacia comunicativa risiede nell'essere oggetto della visione per quello che è, nella sua pura, autoreferenziale presenza scenica.

Nel Teatro o. m. viene, dunque, amplificata una delle funzioni che l'attore assolve nella scrittura scenica: la funzione iconica.⁴⁷ L'attore è espressivo perché, per dirla con le parole di Schlemmer, si traduce in una figura

⁴⁵ Non sto pensando alle reazioni scandalizzate, o forse meglio scandalistiche, di certa stampa quotidiana ma di affermazioni di ben altro spessore come quelle di Gillo Dorfles che ha espresso in più occasioni un atteggiamento critico nei confronti del lavoro di Nitsch. Si legga, a titolo d'esempio, un passo di *La body art*, in Renato Barilli, Gillo Dorfles, Filiberto Menna, *L'arte moderna. L'arte contemporanea III: la vita come modi di espressione artistica*, Milano, Fratelli Fabbri, 1975, vol. XIV, p. 244: «La confusione tra elementi mitici, estetici, sociologici, è, in realtà estrema, e si rivela soprattutto una giustificazione per pratiche sadomasochistiche abiette [...]. Il tutto è reso più masochisticamente efficace dal ribrezzo e dal disgusto offerti dalla vista delle interiora fumanti, dal lezzo di mattatoio che accompagna tutta la cerimonia».

⁴⁶ È quanto accade, ad esempio, nel *Frankenstein* del Living Theatre, quando, proprio all'inizio dello spettacolo, ha luogo una caccia all'uomo degli attori vittime da parte degli attori carnefici. Per quanto molto efficace sul piano emotivo, l'intensità 'recitata' della situazione scenica fa sì che ad agire sia soprattutto il corpo semiotico.

⁴⁷ Di queste funzioni attoriche ho scritto in *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, cit.

artistica, in quanto, cioè, si fa portatore di un'immagine. L'attore è espressivo non perché recita ma perché è una forma, anzi una forma all'interno di una forma, quella complessiva dello spettacolo. Nitsch, così facendo, si comporta da un lato come un regista estremo nel suo assolutismo creativo dall'altro come un pittore che usa la figura umana quale immagine fra le immagini.

Abbiamo già avuto modo di notare, d'altronde, come la formalizzazione sia uno dei segni distintivi della sua poetica e ne troviamo tracce evidenti anche nel modo di trattare l'attore. Lì dove sembra che l'atto performativo nasca tutto e solo nel momento rappresentativo, in realtà c'è un processo di costruzione e di elaborazione importante, che consente di giungere a un esito formale minuziosamente studiato.

È nuovamente il libro dedicato a Cibulka a fornirci un'utile indicazione, lì dove lo stesso Cibulka, ricordando il lavoro fatto con Nitsch, scrive: «Tutti i passaggi, posizioni, atteggiamenti furono provati e riprovati e ripetutamente integrati con nuove conoscenze».⁴⁸ È un'annotazione elementare ma molto importante, perché ci aiuta a comprendere quanto nell'imperturbabilità scenica vi sia di costruito. Di recitato, verrebbe da dire contraddicendo quanto abbiamo sin qui sostenuto. L'attore passivo è un segno iconico in quanto è un segno visivo altamente formalizzato, grazie a un preciso lavoro di prove. Tra le funzioni attoriche legate alla scrittura scenica ce n'è un'altra presente con un ruolo di grande rilievo nel Teatro o. m., quella performativa. Si tratta, per intenderci, della disposizione dell'attore a eseguire dei compiti scenici che prescindano dall'interpretazione del personaggio. La dimensione performativa risulta evidentissima alla lettura delle partiture sceniche di Nitsch, in cui sono indicate dettagliatamente le azioni da svolgere, senza implicazioni di tipo interpretativo, tranne qualche saltuaria aggettivazione tesa a evidenziare il parossismo della situazione. Tale dimensione riguarda soprattutto gli attori attivi, quelli cioè chiamati a operare effettivamente, a far sì che il fatto

cerimoniale si compia. Per essi, viceversa, la dimensione iconica è molto ridotta (come abbiamo già ricordato a proposito del loro aspetto esteriore) e si risolve in alcuni momenti corali particolari, come può essere la manipolazione delle interiora all'interno dei corpi sventrati degli animali o schiacciare l'uva dentro immensi tini. In entrambi i casi l'iconicità è strettamente legata alla performatività di quanto viene materialmente

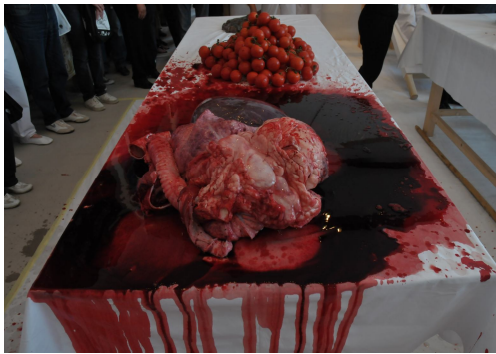


9. 130. Aktion (Napoli, 2010 - Museo Nitsch). Foto di Fabio Donato - Courtesy Fondazione Morra.

⁴⁸ H. Cibulka, *Il mio corpo nelle azioni di Nitsch e Schwarzkogler 1965-1975*, cit., s.p. (ma p. 17).

compiuto. Osservando le cose da questa angolazione si può notare come la distinzione fra attori attivi e attori passivi corrisponda alla distinzione di due diverse funzioni attorico sceniche, quella iconica e quella performativa, che appaiono, così disposte, come altrettanti segni nelle mani del regista pittore.

C'è un ultimo elemento della trasformazione del corpo fenomenico in corpo semantico su cui vale la pena di fermarsi. Nella sua accezione più radicale, il corpo fenomenico dovrebbe essere il corpo in quanto tale, Cibulka in quanto Cibulka per intenderci. Eppure abbiamo avuto già modo di notare che Cibulka è, per Nitsch, anche il corpo adolescenziale della bellezza, elemento che trasferirà in tutti gli attori passivi. Il corpo fenomenico del Teatro o. m., dunque, è un corpo sublimato in una forma, la bellezza, che si risolve nel perimetro perfetto dell'epidermide. È un corpo che, concettualmente, segue un percorso dall'organico all'organico, nel senso che dal corpo umano materiale arriva al corpo umano idealizzato, passando per il tramite dell'inorganico, il canone formale della bellezza (Policleto, per fare l'esempio di Nitsch).



10. 130. Aktion (Napoli, 2010 - Museo Nitsch).
Foto di Fabio Donato - Courtesy Fondazione Morra.

Si determina, così, una sorta di situazione paradossale: il corpo sublima la sua materialità nello stesso momento in cui la mette in gioco, ricordando, in questo, la straordinaria metafora artaudiana del corpo senz'organi, corpo che è tutto umano ma che brucia il legame con una organicità che rifiuta. Poi ci sono gli organi, il corpo che si dichiara di carne e di sangue (letteralmente, non metaforicamente), quello degli

animali macellati, sostituto simbolico della profanazione e dello smembramento dei corpi portatori di bellezza degli attori passivi. È un corpo oggettivato, questo, ridotto agli organi, al residuo materiale, divenuto inerte, delle funzioni vitali.

Il gioco scenico tra i corpi, quelli attivi quelli passivi e quelli ridotti a organi, concentra su di sé l'intenzione drammaturgica di Nitsch. Letta in quest'ottica, la Gesamtkunstwerk dei sensi del Teatro o. m. sembra corrispondere a una sorta di desiderio faustiano di scomporre e ricomporre corpi e organi alla cerca di un impossibile corpo perfetto dell'Essere. Un corpo di cui non si può che evocare l'assenza nella forma del rito. L'Essere è sempre da un'altra parte, ciò che resta sono i suoi relitti. La realtà è sempre da un'altra parte, ciò che resta è la sua figurazione linguistica, il teatro.