DOPPIOZERO

Tutto il mondo è performance

Sergio Lo Gatto

31 Maggio 2018

«Per lui la politica è ovunque, non è possibile rifugiarsi nel territorio dell'"arte per l'arte" o in qualche teoria astratta, avulsa dalle prassi artistiche e culturali. Nei suoi spettacoli, nei suoi scritti teorici, ha sempre ridefinito le arti performative e le ha poste in una nuova dimensione critica e discorsiva, rivelando l'intima somiglianza e il carattere intercambiabile del polo discorsivo e del polo creativo». Con queste (e molte altre parole) il Senato Accademico della Sapienza Università di Roma assegnava, lo scorso 24 maggio, il Dottorato di Ricerca Honoris Causa in Musica e Spettacolo a Richard Schechner, regista e teorico teatrale statunitense, fondatore dei *performance studies*.

L'ateneo romano ha organizzato diversi eventi per celebrare il suo riconoscimento e la sua presenza in un paese come l'Italia, dove i *performance studies* hanno avuto una diffusione importante, ancorché limitata rispetto al contesto anglosassone. L'editore Bulzoni ha pubblicato tre traduzioni: *La teoria della performance* (a cura di Valentina Valentini, 1984), *Magnitudini della performance* (a cura di Fabrizio Deriu, 1999) e *Il nuovo terzo mondo dei performance studies* (a cura di Aleksandra Jovićević, 2017), quest'ultima protagonista di una presentazione al Teatro Argentina di Roma.



Schechner, Laurea honoris Causa all'Università di Roma La Sapienza, ph. di Stefania Sepulcri.

Come egli stesso ha ricordato alla masterclass tenuta per gli studenti della Sapienza, Schechner ama raccontare la complessità del proprio percorso intellettuale dividendolo in diversi «domini, non solo geografici, ma disciplinari». In principio c'è uno Schechner accademico e scrittore, grande esploratore delle culture orientali. Nel 1966, al termine degli studi alla Tulane University di New Orleans, partecipa alla rivista «Tulane Drama Review», dove comincia l'attività di editor, un lavoro fondamentale, racconta, perché «propone un tipo di relazione con gli altri pensatori che non smette mai di far da nutrimento».

La «Tulane Drama Review» diventa «The Drama Review» e nel 1967 viene trapiantata, sotto la direzione di Schechner, alla Tisch School of Arts della New York University. Qui la formazione di questo si trasforma, entrando a contatto con la temperie culturale di quel vivido momento della storia americana e della vita newyorkese, quando la *performance art* aveva già trovato uno spazio per unire il teatro alle arti visive in una nuova forma basata sull'attraversamento fisico dell'opera da parte dello spettatore.

I movimenti per i diritti civili infiammano la coscienza politica dei giovani e trovano nell’arte un perfetto congegno di detonazione del senso e delle responsabilità sociali. Ecco l’altro dominio di Schechner, quello del fare artistico: nel 1967 fonda The Performance Group, una compagnia indipendente e militante con la quale, fino al 1980, dirige diversi esperimenti teatrali, tra cui *Dyonisus in 69, The Tooth Crime* e *The Balcony*. Mantenendo una forte radice socio-politica, lo studio della materia teatrale si intreccia con un approfondimento antropologico dei comportamenti e delle relazioni umane. Da questa fusione, sperimentata da Schechner in una serrata collaborazione con l’antropologo Victor Turner, nascono i *performance studies*, che trovano il primo spazio nel Graduate Drama Department della Tisch School.

Un altro ambito interamente dedicato si trova alla Northwestern University, Illinois, ma a caratterizzare i *performance studies* è innanzitutto una forma mentis fluida, in grado di non cristallizzarsi in un dogma teorico e in un unico campo di indagine, ma piuttosto di votarsi a una tenace multidisciplinarietà.



"*Imagining O*" *(2013) /* "*Balthus Room*", *ph. Archivio Richard Schechner.*

Questo perché – riassumeva ancora Schechner nella sua masterclass – i fondamentali modelli teorici dei *performance studies* si possono applicare allo «spettro ampio» (*broad spectrum*) che include, oltre alle pratiche artistiche, la cultura popolare, gli sport, il gioco, addirittura il dibattito delle comunità virtuali. Il piano stesso dell'indagine ontologica, infatti, si divide in due principali lenti di osservazione: ciò che *è* performance e ciò che è *come* una performance (*is performance; as performance*). La prima guarda a una dimensione culturalmente determinata, si definisce in base alle convenzioni, all'uso comune, alla tradizione, e può variare radicalmente nel momento in cui si valicano i confini di un immaginario culturale: ciò che *è* performance si inscrive nel contesto culturale incarnando significati diversi a seconda della latitudine, creando un sistema di comunicazione e di rilevanza sociale elastico quanto il linguaggio stesso.

E tuttavia ogni aspetto della vita quotidiana – e qui tornano le indicazioni di Turner ma anche quelle di Erving Goffman e Clifford Geertz – può essere analizzato e interpretato *come* performance, sempre di più di pari passo con le culture di massa e le comunità virtuali, come un insieme organico di regole e rituali, «dalla stretta di mano agli inni nazionali prima dell'inizio delle partite di calcio, dai sacramenti religiosi fino al sorriso in risposta a un saluto». Queste relazioni tra una drammaturgia di azioni votata a un risultato estetico e quella propria del fare quotidiano sono regolate non da rapporti di forza o opposizioni dirette, piuttosto dal cosiddetto *infinity loop*, una struttura di interdipendenza che non ha un punto di origine o di fine: come nel simbolo matematico dell'infinito o nella fisica quantistica, non esiste realmente soluzione di continuità. È ancora Turner ad affermare, insieme a Schechner, che «se è vero che l'arte imita la natura – come scriveva Shakespeare – è altrettanto vero il contrario». A volte ci capita di guardare un'opera d'arte e, nel riconoscere il modello che viene rappresentato, riconosciamo all'autore la capacità di spingersi oltre, creando così «una tensione creativa tra l'oggetto rappresentato e la pratica che lo rappresenta». Così, rompendo i confini di un'osservazione frontale e improntata all'analisi linguistica delle forme performative, si arriva a inserire la produzione di senso in un processo di continua problematizzazione.

Questi sono solo alcuni dei modelli teorici utilizzati dai *performance studies*, che dalle discipline e dai rituali di vita quotidiana orientale hanno imparato a forgiare un prisma complesso alla luce del quale ogni minimo aspetto del "fare" assume significati fieramente aperti a profonde contraddizioni, liberi da una coerenza che,

secondo i seguaci di questo approccio critico, rischierebbe di ingabbiare le potenzialità di scoperta e di sorpresa.

Soprattutto i *performance studies* sono impegnati a posizionare ogni astrazione analitica sugli esperimenti artistici ed estetici all'interno del contesto materiale che regola il funzionamento delle società odierne, per comprendere il quale diviene necessario quello sguardo partecipante nei confronti dei contraddittori processi culturali contemporanei.

Nella lectio magistralis per il conferimento del 24 maggio, Schechner definiva l'impegno nel fondare e nel diffondere i *performance studies* come «un modo di comprendere la condizione postmoderna. […] Noi viviamo in un mondo performativizzato postcoloniale in cui le culture collidono, interferendo e influenzandosi a vicenda e subendo processi di ibridazione. Tali collisioni non sono sempre *politically correct*, né gradevoli».

Storia, scienze sociali, *gender studies*, psicoanalisi, semiotica, teoria dei giochi, studio delle tradizioni popolari e *media studies* concorrono, in questa disciplina, e operano «nei punti di intersezioni molteplici, nella rete densa di connessioni e associazioni tra performatività, vita quotidiana, teatro, antropologia, folclore, cultura popolare».

Con questa vocazione, i *performance studies* si sono sviluppati a partire dall'osservazione delle pratiche e non potevano che trovare un campo di analisi privilegiata nel movimento della neo-avanguardia americana, tra «persone – sostiene Schechner – che sanno che agire profondamente è il modo per trovare e incarnare nuova conoscenza, rinnovare l'energia; persone che si relazionano sui fatti piuttosto che su basi ideologiche». Con una vis mai celebrativa ma sempre critica, Schechner ha attraversato il racconto delle sperimentazioni misurando innanzitutto la portata politica che certe performance (e così certi studi a loro dedicati) potevano avere sulla coscienza contemporanea.



"*Imagining O*" *(2013) /* "*Drowning*"*, ph. Archivio Richard Schechner.*

Un esempio recente, molto eclatante, di questa tendenza è il saggio *L'11 Settembre come arte d'avanguardia?*, tradotto da Irene Scaturro in *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*, in cui Schechner arriva a valutare l'atroce atto terroristico *come* una performance in tutto e per tutto. Accanto a quello del Pentagono, avvenuto la stessa mattina, l'attacco alle Torri Gemelle non è «un evento di tattica bellica paragonabile all'invasione della Polonia da parte di Hitler, ma piuttosto un atto dimostrativo», che porta con sé tutte le caratteristiche di un rituale messo in scena per istituire, tra "performer" e "spettatori", una particolare relazione.

A partire dalla controversa affermazione immediata di Karlheinz Stockhausen, secondo il quale «gli attacchi dell'11 Settembre furono la più grande opera d'arte immaginabile dell'intero universo», Schechner analizza la dinamica di presentazione dell'atto e la sua produzione di violenza (fisica e visiva). Ma, nel farlo, si trova a usare come materiale il *corpus* di narrazione prodotto dai mass media, distribuito alla "platea" mondiale *quasi* in tempo reale, amplificando il

portato ideologico insieme alla sensazione di orrore e di minaccia.

E solo nel finale del saggio avviene il cortocircuito fondamentale, quello che in parte toglie il senso alla domanda posta dal titolo: Schechner stesso racconta di quel martedì mattina, con un gruppo di amici riuniti sul suo terrazzo a vedere le Torri bruciare; dieci passi più in là, alla TV in salotto, il montaggio mediatico progettato per dare visibilità (verso l'Occidente ma anche verso i jihadisti stessi) a un evento ancora in corso. Nella distanza tra il fatto reale e la sua esistenza come golem mediatico – mentre, direbbe Baudrillard, la rappresentazione perde il proprio contatto con il reale e si fa autoreferenziale – può frapporsi solo il testimone oculare, inevitabilmente complice di un progetto che qui l'autore chiama «show, esibizione. […] Io, e i miei vicini, eravamo tra gli spettatori progettati e predestinati. […] A livello mondiale, eravamo una platea con opinioni discordanti».

Allora proprio nell'era della rimediazione digitale – in cui tutto è innanzitutto riproduzione e ripresentazione mediata – risuona potente un altro concetto fondamentale dei *performance studies*, quello del *restored behavior.* Secondo il paradigma del "comportamento recuperato" – anche se la traduzione di questo termine non smette di far discutere – ogni nostra azione contiene in sé un modello di comportamento precedente che viene ricomposto e riportato alla vita, «almeno per la seconda volta fino all'ennesima».

E così significative diventano alcune parole portate da Schechner nella sua lectio magistralis: «La performativizzazione marca l'identità, fa che il tempo si curvi e si rifaccia, orna e rimodella il corpo, racconta storie e ci permette di giocare con comportamenti che sono recuperati o agiti due volte. […] Perfino nella performance digitalizzata la ricezione rende ogni esemplare differente; e nella performance dal vivo sono diverse sia la produzione che la ricezione. Così, ironicamente, la performance – proprio in quanto prodotto di una cultura mondiale sempre più iterativa – resiste, anche a ciò che produce».

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

