

dark room*



Può esistere un teatro pop? (Grotowski è come Britney Spears?)

“Don’t be fooled by the rocks that I got
I’m just Jenny from the block”

Jennifer Lopez, *Jenny from the block*, 2002

1.

Tutta la storia del rock è storia del pop. E tutta la storia del pop è *anche* storia della performance.

Nonostante questa affermazione possa essere oggi accolta come qualcosa di ragionevolmente ovvio, permangono ancora non poche resistenze verso uno studio sistematico che possa fare luce sugli intrecci disciplinari tra arti della scena e universo pop; che possa consentire uno sguardo libero, non ideologicamente orientato, su un fenomeno di così ampia portata.

In particolare, tra la storia del teatro e quella delle fenomenologie pop vige da sempre una sorta di silenzio imbarazzante. E questo nonostante in un ambito organicamente attiguo alla rifondazione disciplinare del teatro come quello socio-semiotico sia già stata ampiamente discussa e acquisita la nozione chiave di “performance pop” (in Italia faccio riferimento ai contributi di Gianni Sibilla e Lucio Spaziante), che indaga nello specifico la portata comunicazionale dell’azione, della narratività e della “corporeità” di quella particolare figura di performer – sia esso “solo un cantante” come Elvis Presley, o un cantante-musicista come Jimi Hendrix, oppure una band come gli Who - nell’arena intermediale della galassia pop.

Una parte significativa del mondo accademico ha sempre osservato con ostentato malessere la possibilità di interagire sul piano scientifico con una fenomenologia giudicata culturalmente “equivoca”, bassa, inadeguata come l’universo della musica pop. Questa percezione è per molti versi sovrapponibile alla medesima denuncia opposta dalla musica colta alla cosiddetta musica “leggera”, o appunto pop, tacciata indistintamente e senza troppe verifiche di essere un fenomeno dalla struttura linguistica semplificata, sostenuta da un consumo casuale e prodotto principalmente sulla base di obiettivi commerciali che non lasciano spazio a una dimensione artistica “autentica” (non uso a caso questa parola...).

La ricerca storica, sebbene con estrema cautela, ha però messo in atto da qualche tempo un processo di rinnovamento metodologico che individua – per esempio – la canzone pop come una testimonianza e un importante “agente” di storia. Così come da circa dieci anni i performance studies, grazie soprattutto al lavoro pionieristico di Philip Auslander, hanno intercettato con rinnovate basi teoretiche proprio il variegato universo estetico connesso alla musica di consumo. Purtroppo non possiamo dire lo stesso in Italia per gli studi legati alle discipline del teatro, che pagano ancora un ritardo tanto profondo quanto inspiegabile.

Eppure se pensiamo, per esempio, a un caso pop emblematico come i Beatles, nessuno di noi potrebbe ormai contravvenire al fatto di riconoscergli una densità intellettuale, o un’appartenenza al territorio riconosciuto dell’arte, o tantomeno opporre a esso una incapacità di strutturare l’immaginario collettivo. Così come varrebbe certamente la pena indagare le attitudini più propriamente performative in termini di pratiche corporee emerse dalla scena punk fin dalla metà degli anni Settanta. Cioè, in altre parole, non si possono escludere i Beatles (o i Sex Pistols per quanto riguarda il punk) dal nostro patrimonio culturale più prossimo, esattamente come il prodotto di un qualsiasi artista diventato una-

dark room* è un ambiente in cui, fuori dalla discrezione politicamente corretta della filologia, l’intuizione critica sul teatro vuole rivelare il “grande teatro del mondo”; è lo strumento attraverso il quale si vuole dare dignità mitica alle azioni del corpo nella storia. L’azione critica non consiste nell’individuare i nessi tra spettacolo e rappresentazione, quanto quei nuclei che trasformano, oggi, la cronaca e le politiche del corpo in qualcosa di estremamente potente a livello di condizione simbolica, pari alla comparsa dell’attore sulla scena di Dioniso. Compito del critico “impuro” è la selezione dei fatti, la loro interpretazione e il rilancio di questo immaginario. In altri termini, creare un luogo critico che abbia una propria specificità immaginifica, che trascini con sé le forme di un immaginario sentito particolarmente incline alle mutazioni del contemporaneo. Per chi non lo sapesse, con il termine “dark room” si intende solitamente quel luogo, presente in alcuni club per soli uomini, in cui si mette in gioco violentemente l’inespresso di tutta una sfera sessuale. È lo spazio dove prendono forma, nel buio, i desideri più reconditi, le pratiche più devianti. L’incontro, pur aperto e libero, declina sempre sul moltiplicarsi della propria solitudine, e mira, ancora una volta, al nero. Eppure contiene una sua sacralità, non solo per i rituali specifici che vengono messi in atto, ma perché in fondo è sempre un corpo a corpo con il fantasma della morte. E quindi della Bellezza.

artwork immagini: © doping



nimemente bene condiviso. Né, d'altro canto, è possibile negare la consapevole e anzi volontaria inclinazione alla merce, in una precisa e strategica organicità all'industria culturale, certamente vicina al sistema di valori capitalistico. Da qui l'evidente conclusione secondo la quale identità artistica, originalità e condivisione sono categorie non sempre in contrasto con le dinamiche del mercato di massa. Un'analisi che non abbia chiarito internamente i propri automatismi ideologici non consente perciò di recepire con la dovuta attenzione una zona complessa come il pop, anche per quanto riguarda gli studi di carattere strettamente teatrologico.

2.

La pressoché diffusa assenza di un'adeguata strumentazione metodologica del teatrale tarata sul "problema" del pop e su una performatività applicata a questa categoria scopre dunque un piano stratificato di nodi teorici. L'apparente impossibilità di riconoscere la presenza della performance pop all'interno delle linee novecentesche e post-novecentesche della storiografia teatrale, oltre ad essere viziata da una facile omologazione ideologica, è connessa anche all'identificazione del proprio oggetto di ricerca in corrispondenza di una sua replicabilità relativa o del tutto assente. Lo statuto che riconosce nell'evento teatrale un'esperienza unica e irripetibile, fondata sulla elaborazione di un rituale collettivo in compresenza tra attore e spettatore, si pone immediatamente al di fuori dei meccanismi del pop, che per sua natura si identifica piuttosto in un principio irrinunciabile di serialità. La struttura del pop mette in campo un'interazione stretta tra l'unicità dell'evento e la sua rimodellizzazione in chiave intermediale (dal concerto all'album, al videoclip, al film, al tv show, ecc.) secondo la quale lo stesso concetto di evento tende a perdere di significato in una possibile gerarchia esperienziale. Anzi, contrariamente al superato dettato benjaminiano secondo il quale la perdita d'aura dell'opera d'arte sarebbe direttamente proporzionale alla sua riproducibilità tecnica, l'universo del pop genera e accumula una propria speciale aura proprio in virtù di una moltiplicazione mediatica, in cui la pretesa autenticità e unicità dell'originale non ha più ragione di esistere.

A tale visione andrebbe aggiunta la perdurante superstizione secondo la quale un'arte tecnologicamente mediata non possa essere equiparata, per intensità e mobilitazione emotiva dello spettatore, a un evento dal vivo. In questo senso, il teatro ha sicuramente avuto un prestigio dominante fino all'avvento del cinema, ma è necessario riposizionare le nostre classi d'analisi nel momento in cui questo prestigio si evolve con il manifestarsi di una nuova cultura della presenza, generata dall'apparizione sulla scena della rappresentazione di nuovi mezzi di costruzione e condivisione dell'immaginario. Se la contrapposizione tra esperienza "mediata" e esperienza "dal vivo" potrebbe avere ancora una sua rilevanza a livello puramente ontologico, rischia di non avere alcuna competitività se la si legge dentro un'evoluzione culturale del linguaggio.

3.

È probabilmente intorno alla questione dell'autenticità che si sono condensati i malintesi più resistenti tra studi teatrali e fenomenologia pop. Non a caso proprio su questo tema si focalizzano sia una buona parte del sistema di misura della ricerca teatrale novecentesca, sia la credibilità artistica e relazionale della musica pop (a questo proposito è estre-

mamente interessante il paesaggio descritto da Hugh Barker e Yuval Taylor nel loro *Faking it*).

Per stare ancora dentro il terreno della musica, luogo elettivo di confronto per questa nostra rapida riflessione, la performance pop garantisce un osservatorio privilegiato sulle contraddizioni a cui va incontro il sistema della rappresentazione in una società di massa altamente mediatizzata. Infatti il musicista pop è al contempo soggetto e oggetto di una narrazione, insieme personaggio ed evento, identità che tendono a coincidere prima di tutto per un'assunzione fisica della performance nel corpo del performer (in questo senso la forma canzone può essere esemplare), rimandando dunque a sé il narrare attraverso la grana della voce o una presenza fortemente individualizzata. Questo produce una sorta di evidenza mitica del corpo, che a sua volta genera una mitizzazione della comunicazione personale da cui deriva l'equivoco della presunta "autenticità" di un artista.

Ciò che mi interessa sottolineare però è come le ricadute medialità non siano affatto in contraddizione con l'esperienza del vero, né semplici zone di possibilità, bensì condizioni di necessità affinché un'autenticità possa prodursi a partire da un suo opposto fortemente mediato. Il mito dell'autenticità entra in crisi proprio a cominciare da qui, da questa relazione così stretta tra verità e rappresentazione. Se il modernismo novecentesco esprimeva il disagio prodotto da questo principio oppositivo (uomo vs macchina, autenticità vs falsificazione), e i territori dell'arte e del teatro si offrivano perciò – non senza derive dal sapore mistico - come esperienza di rigenerazione di una realtà avvertita senza compromessi come de-realizzata, a partire dalla metà degli anni Ottanta la cultura postmoderna ha offerto un paradigma di lettura diverso della contemporaneità, in cui autenticità e rappresentazione non costituiscono fronti opposti e reciprocamente esclusivi di discorso, ma indispensabili traiettorie di relazione.

In questo assetto, la demonizzazione tout court dell'industria culturale equivale ancora una volta solo a una posizione ideologica, che non consente di mettere a fuoco la contingenza, l'autorialità e la creatività dei processi produttivi. L'intuizione artistica come tale può essere iscritta dentro un sistema di autenticità, ma il percorso attraverso il quale viene realizzato e consumato oggi qualsiasi prodotto culturale non consente più un'applicazione efficace dello schema ideologico precedente.

Il teatro potrebbe essere paragonato – mi si passi la metafora ardita – a una specie di Bruce Springsteen, la cui identità è sempre stata associata a valori di autenticità e immediatezza, senza interrogarsi a fondo su come l'industria culturale a cui anche Springsteen inevitabilmente appartiene possa produrre esattamente questo tipo di percezione. Simon Frith, grande padre della sociologia rock, ha riassunto in maniera fulminante tale contraddizione: "Ciò che è significativo nell'era postmoderna non è se Springsteen sia la cosa autentica, ma come possa surrogare la convinzione che in qualche modo, da qualche parte, esistano cose autentiche".

Il piano della rappresentazione a cui appartiene per statuto il teatro non può più concedersi l'ingenuità di pensare ancora in termini di autenticità dell'esperienza, magari opponendola ideologicamente a una falsificazione del reale mediata dai diabolici mezzi di comunicazione di massa. Non credo, infatti, che l'immagine di Britney Spears sia oggi meno autentica di quella di un maestro del teatro come Jerzy Grotowski; e non credo che un concerto-happening dei Doors possa essere stato meno vicino alla verità fisica del suo frontman e performer Jim Morrison di quanto lo sia uno spettacolo di Pippo Delbono o di Jan Fabre. Si tratta in entrambi i casi non di avvicinarsi misticamente all'autenticità





pura, im-mediata (il trattino è d'obbligo) di un'esperienza, bensì di coglierne la qualità intima in un processo di proiezione e rappresentazione.

4.

Per questo ho parlato della natura problematica del pop, a partire proprio dagli inneschi da esso evocati in sinergia a una parola – appunto – come “performance”.

Nel 1992, Richard Schechner, punto di riferimento teorico degli studi sulla performance, affermava provocatoriamente la necessità di acquisire il termine “performance” come paradigma definitivo di lettura della scena contemporanea, in sostituzione dell'ormai obsoleto “teatro”. La trasformazione radicale di un vocabolario, in termini scientifici, dovrebbe produrre sempre un cambiamento altrettanto profondo anche di metodo, nonché dell'oggetto stesso di ricerca. Infatti, in ambito scientifico, un nuovo paradigma non solo rimpiazza quello già esistente, ma lo annulla, e questo rappresenta di fatto l'unico modo per sostituire un paradigma non storicamente aggiornato e non più tarato sulle nuove conoscenze. Gli studi teatrali, invece, se da un lato aspirano a una dimensione storico-scientifica, si richiudono improvvisamente su se stessi quando si tratta di ridiscutere le proprie categorie di analisi, attardandosi su concetti che rischiano di essere pericolosamente nostalgici: di fronte a una prospettiva scientifica, “coloro che dovessero insistere sulla validità del paradigma teatrale – afferma giustamente Auslander – sarebbero considerati inattendibili come chi difende l'integrità scientifica dell'astrologia rispetto all'astronomia”. L'estensione del concetto di performance (peraltro già abbondantemente annunciato da un'importante tradizione di applicazioni in ambito sociologico) non più relegato a un sottogenere del teatrale, ci consente invece di osservare con lucidità molte forme spettacolari escluse precedentemente dagli studi disciplinari, tra cui appunto anche le forme di presenza legate alla pop music.

5.

“Performance” e “pop”, presi nella reciproca tensione, sono termini che chiamano immediatamente un atto chiarificatorio: esiste o può esistere una scena, un “teatro” pop? Quali fenomeni dovrebbe indagare e di quali strumenti metodologici e di analisi potrebbe avvalersi? Quali caratteristiche ricorrenti è possibile riscontrare in una fenomenologia appartenente alle arti sceniche che possa dirsi pop?

Il termine “pop” richiama istintivamente due ambienti disciplinari: quello delle arti visive e quello musicale. In realtà si diffonde negli anni Cinquanta soprattutto nei paesi anglosassoni come aggettivo che definisce genericamente i prodotti culturali di consumo per i teenager. Nel campo delle arti, prima in Gran Bretagna e poi negli Stati Uniti, lo stesso termine ha indicato una corrente artistica – la “pop art” – che si poneva come risposta al sistema di valori introdotto dal mercato di massa, agendo criticamente dentro uno stile apparentemente devoto all'esaltazione iconica della merce e contribuendo così a liberare l'oggetto artistico da una concezione elitaria di opera d'arte. Nel settore musicale, invece, la parola “pop” deriva da una contrazione dell'inglese “popular” e in questa accezione voleva esprimere un'idea di “popolare” intesa come matrice di una cultura etnicamente connotata. Nel tempo la parola “pop” ha assunto un significato diverso, a indicare la condizione stessa affinché un prodotto musicale possa essere così definito, cioè la sua diffusione di massa.

In realtà, la nozione di “pop” è molto più flessibile di quanto la si voglia qui circoscrivere. Non è applicabile così schematicamente ai singoli campi dell’arte, piuttosto a una evoluzione delle categorie culturali dagli anni Cinquanta a oggi, nella misura in cui le pratiche, artistiche o meno, connesse alla rappresentazione, hanno costruito un sistema di discorso intorno all’emanazione di senso generata dai sistemi di comunicazione di massa. Semplificando al massimo, insieme a Lucio Spaziante potremmo dire che la cultura pop “tende a riguardare un ambito generale di emanazione mediatica”.

6.

Ogni singola disciplina ha dato una risposta originale a questo insieme, sia in termini di produzione artistica che di elaborazione critica, dialogando con esso oppure definendone i paradossi. Le discipline teatrali, nella loro condizione – anche politica – di schematica alterità permanente rispetto ai valori assoluti espressi dal mercato dell’arte e dalla comunicazione massmediatica, hanno scelto per lo più la strada dell’estraneità, dell’indifferenza quando non proprio dell’aperta ostilità nell’elaborare intenti poetici e figure tipiche della cultura pop. È chiaro che esiste un teatro – diciamo – commerciale, televisivo, con una sua specifica forza di mercato e di diffusione che dovrebbe essere attentamente valutato sul piano artistico, ma anche questo andrebbe inserito in una più ampia e consapevole strategia di indagine.

A questo immobilismo della ricerca storica vorrei contrapporre in questa sede non più di una suggestione, che possa in qualche modo orientare lo sguardo su un piano complesso come questo. Perché gli artisti, per fortuna contraddicendo spesso le schematizzazioni storico-critiche, hanno indicato e tuttora indicano alcune vie percorribili nella direzione di una “scena pop”. La prima, più organica e interna al rituale codificato del teatro, riguarda l’assunzione di strumenti e caratteri tipici dell’immaginario pop: la serialità, la dinamica citazionista, la rivendicazione iconica dello spettacolo attraverso figure mediatiche condivise sono elementi riscontrabili a partire dalla performance storica americana degli anni Sessanta passando, per esempio in Italia, a certi fenomeni dell’avanguardia teatrale e del Nuovo Teatro (Magazzini, Falso Movimento, Teatro delle Albe, Motus, Kinkaleri, ecc. fino ai giovani Teatro Sotterraneo e Babilonia Teatri, per i quali parlare di un “teatro pop” è quasi fin troppo convenzionale).

Ma se questo è in una certa misura palese, la vera sfida disciplinare per gli studi teatrali riguarda piuttosto l’acquisizione al proprio interno di quelle pratiche performative connesse al mondo musicale. Nella “performance pop” così intesa si mescolano tecniche di presenza, costruzione reale o fittizia dell’identità del performer, circolazione di pratiche di rappresentazione, live act, narrazione, quando non proprio partiture performative che attingono direttamente alla tradizione teatrale (si pensi ad artisti come David Bowie, che ha contaminato in modo originale elementi del teatro Kabuki, trasformismo e tecniche mimiche; oppure a Demetrio Stratos, che ha esplorato in profondità una performatività vocale estrema, marchiata da un forte timbro cageiano e artaudiano).

La “performance pop”, sintesi del connubio tra corporeità e immagine, si è sviluppata a margine delle discipline specifiche del teatro, utilizzando aspetti teorici della performance, ma dentro un contenitore di altro genere come la musica “leggera”, storicamente sensibile alle dinamiche tipiche della creazione di oggetti culturali pop. Ad accentuare questa condivisione di valori si situa il corpo stesso del performer, la sua presenza, che diviene il veicolo principale, se non proprio il testo stesso della comunicazione: “attraverso il quale avviene una diminuzione, un fading del significato, a favore

di un fascino lontano del senso, e che è una ‘presenza’ attoriale, il carisma o l’emanazione” (Lehmann). Una “rivoluzione” che ha Elvis Presley come capostipite e il rock’n’roll come primo genere di riferimento. In questo modo la performance ha assunto i caratteri di una forma di narrazione solitamente mirata a un gruppo sociale prevalentemente giovane (con tutte le differenze e sottoculture riconoscibili dentro questa categoria), capace di rendere conto di diversi piani di discorso: la ribellione verso il mondo adulto, la trasgressione, il divismo, l’impegno sociale e politico, il dialogo interiore, l’esplorazione di nuove forme percettive. La musica, con la sua capacità di innestarsi dentro i piani del discorso performativo, è diventata alle volte un vero e proprio stile di vita, che racconta e produce storie di soggetti, di corpi in cui si ripercuotono le scelte di appartenenza di un dato gruppo sociale.

Queste sono solo tracce di un discorso ben più complesso. Si tratta, in definitiva, per le discipline del teatro, di osare uno scarto storico, che possa ridistribuire le proprie conoscenze e pertinenze ripartendo dalle proprie competenze specifiche sul corpo – come si afferma in ambito antropologico – in stato di rappresentazione. Il pop non apparirà più un universo modellato arbitrariamente dall’industria culturale, ma un luogo complesso, sfaccettato e trasversale, che ci parla di un oggi contraddittorio ma che riguarda tutti noi. Nessuno escluso.