

## IL TEMPO DELLO SPETTATORE

di Renzo Tian

Regolarmente, si annuncia la crisi del teatro, ma poi non è mai vera crisi. È semmai un movimento ondulatorio, che porta a costanti accensioni o spegnimenti dell'attenzione. I cahiers de doléance si nutrono sempre di qualche nuova nota di protesta e di dubbio. Eppure "the show must go on". Lo spettacolo, però, non va avanti senza pubblico, e per pubblico non intendiamo ovviamente soltanto la presenza fisica delle persone in sala, ma anche e soprattutto la presenza di uno spettatore consapevole. Affinché la relazione tra palcoscenico e platea sia, come auspica Peter Brook, "vitale", affinché qualcosa succeda, è necessario che chi assiste allo spettacolo sia messo nelle condizioni di capire ed emozionarsi.

In questo senso, le riflessioni sulla sopravvivenza e la vita del teatro alla soglia del nuovo Millennio non possono prescindere dall'analisi delle condizioni di fruizione. Per arrivare a pensare un reale cambiamento del teatro, un'uscita più o meno stabile dal sempre annunciato stato di crisi, è necessario prestare attenzione all'intero processo dell'atto comunicativo, che si apre con gli spettatori che prendono posto in platea e si chiude con l'applauso.

E' per questo che l'Ente Teatrale Italiano, in conformità con il protocollo d'intesa firmato nel '95 con il Ministero della Pubblica Istruzione, sta portando avanti con convinzione un progetto sul "Tempo dello Spettatore", giunto alla terza edizione.

Si tratta di una sorta di laboratorio dilatato nel tempo e decentrato in tanti luoghi quanti sono i Centri partecipanti (sedici), all'interno dei quali si pongono dei metodi di tipo antropologico al servizio di un'analisi semiologica, in senso largo, dell'evento teatrale. Lo spostamento di prospettiva è di radicale importanza: al criterio distributivo viene privilegiato il criterio formativo, che consiste essenzialmente nel mettere insieme le forze - centri, compagnie, insegnanti, spettatori - per portare avanti non l'educazione a teatro ma educazione e teatro. Per arrivare di nuovo ad intendere, così come era nel teatro greco, "la rappresentazione come luogo dello sguardo, lo spazio di un'azione percepita attraverso lo sguardo". Come scrive Mafra Gagliardi, a cui l'ETi ha affidato il ruolo di curatrice del progetto, "non si può definire il teatro come azione, se non si aggiunge che è un'azione osservata e ascoltata. Non vi è teatro, se non condiviso".

Le due edizioni precedenti del progetto hanno sviluppato alcune direttive, escludendo ovviamente altre. Il rapporto tra teatro e scuola si è rivelato un terreno insospettabile di vitalità e sviluppo della personalità. Lo spettacolo teatrale diventa infatti il momento di

incontro tra l'adulto artista e le giovani generazioni; è il momento in cui l'esperienza artistica fa irruzione nel processo educativo e si colloca come esperienza provocatoria, portatrice di stupore e di innovazione, in grado di disinnescare certi abusati schematismi cognitivi. Sotto osservazione, continua ad essere, quindi, il pubblico del teatro-ragazzi, meno elitario e più indifferenziato di quello del teatro per adulti.

Sulla base di queste riflessioni, sono state individuate per la terza fase del progetto - che è stato avviato a novembre per concludersi a maggio del 2000 - cinque piste di ricerca su altrettante aree tematiche.

Una prima area - alla quale partecipano i Centri Fontemaggiore di Perugia e Teatro Kismet di Bari - ha per titolo "l'arte dello spettatore" e vuole mettere a fuoco i processi attraverso i quali i bambini recepiscono lo spettacolo teatrale e ne fanno esperienza. Nel dettaglio, si cercherà di cogliere la risonanza che tre spettacoli scelti - in questo caso Storie Zip di Giallo Mare-Minimal Teatro - Teatro di Piazza o d'Occasione, Pulcina del Teatro dei Sassi, Romanzo d'Infanzia di Abbondanza-Bertoni - ha sul mondo percettivo, emotivo e intellettuale degli spettatori.

La seconda tematica, che riguarda "il rapporto tra attori e spettatori", verrà sviluppata dalla Piccionia di Vicenza e dall'A.I.D.A. di Verona. Una terza area indaga "il prima e il dopo dello spettacolo": i centri coinvolti - Accademia Perduta di Forlì, Teatro del Buratto di Milano, Teatro delle Briciole di Parma e Teatro Gioco Vita di Piacenza - cercheranno di restituire al pubblico il momento rituale dello spettacolo, con il comune obiettivo di creare un ambiente d'ascolto non casuale. La quarta area, che riguarda il delicatissimo tema della "formazione dell'insegnante", avrà come interlocutori privilegiati il Teatro dell'Angolo (Torino), Sipario Fondazione Toscana (Cascina), Teatro Evento (Vignola) e L'Uovo (L'Aquila). Infine, La Baracca (Bologna), La Botte e il Cilindro (Sassari), e il Teatro degli Accettella (Roma) accoglieranno interrogativi sul tema "il rapporto pubblico adulto-pubblico bambino". Sedici, l'abbiamo detto, sono i centri ospitanti (svincolati da qualunque impegno produttivo), e sedici anche le compagnie di teatro-ragazzi partecipanti, impegnate in diciassette spettacoli, per un numero di duecentoquarantasei recite complessive, mentre sono diciotto le città coinvolte.

### AVVISO TEATRALE

A conservare sempre più quel buon ordine sia lodevolmente stabilito in questo Teatro, e si proprio di una colta e ben costumata Popolazione, sono richiamati di nuovo nel loro pieno vigore gli Art. 222-223, Tit. VIII del Regolamento per gli Spettacoli approvato dal Ministero di Buon Governo.

Sono essi i seguenti:

- 1 - Gli attori non potranno sortire a ringraziare il Pubblico applaudente più di 2 volte.
- II - Le repliche di qualunque pezzo Scenico tanto di Opere che di Balli, o Commedie sono onninamente vietate, tranne l'ultima sera in ogni corso Teatrale.

È cosa ben ragionevole il non costringere gli Attori a sforzi straordinari di ripetizione che per un indebita, e soverchia esigenza tornar potrebbero in danno delle successive rappresentazioni. Che se gli attori si rendono degni di applauso non comune, la Direzione degli Spettacoli ha ottenuto grazioso assentimento di S. E. il Sig. Conte Consigliere di Stato Ministro del Buon Governo, che nell'attuale corso Teatrale possano gli attori uscire altre due volte, ultimato però lo Spettacolo, oltre alle due già concedute dal Regolamento.

Gli interrompimenti eccessivi in pendenza degli Atti riescono incomode per la ritardata Rappresentazione, e se gli Attori vanno lieti nelle dimostrazioni del pubblico aggradimento, abbisognano egualmente di profittare al termine degli Atti medesimi del dovuto riposo.

Crede quindi la Direzione che la concessione presente sarà accolta con piacere, ben persuasa che la discretezza degli Spettatori applaudenti non oltrepasserà i limiti prescritti evitando ogni smoderata insistenza sempre opposta al decente contegno, ed alla tranquillità dei Teatri.

Reggio, 29 Aprile 1837

IL DELEGATO MINISTERIALE AGLI SPETTACOLI  
G. Liberati Tagliaferrì

IL SEGRETARIO  
F. Soncin

Torreggiani e Compagno Tip. Teatr.

**DIALOGANDO:**  
la rivista trimestrale sarà pronta per ogni equinozio e solstizio. si accettano volentieri i contributi di tutti e in qualsiasi forma: articolo, lettera, saggio, foto, recensione, testimonianza...

### la redazione:

hanno partecipato alla realizzazione di questo numero: giorgio degasperì, tomaso corrales sanacroce per informazioni: info@zeroteatro.it



# the clouds



numero otto - anno III

rivista del rito teatrale, comunitario e interattivo

27 settembre 2003



## sparate sull'illusionista

(AP)

In Inghilterra è ufficialmente nato un nuovo sport: il **Blaine-baiting**. Ovvero lanciare qualsiasi oggetto contro il 30enne illusionista newyorkese che dal 5 settembre 2003 è rinchiuso dentro una gabbia penzolante sul Tamigi, vicino, Tower Bridge a Londra. Quando David Blaine ha promesso di restare nella sua "casa" di plexiglass per 44 giorni pensava forse di dover fare i conti con la solitudine, la noia e la fame (beve solo acqua attraverso un tubo, da un altro urina). Non credeva di dover combattere anche contro i londinesi che stanno facendo di tutto perché fallisca l'impresa. In molti passano e lanciano uova, un tabloid ha fatto penzolare, con l'aiuto di un elicottero giocattolo, un cheeseburger davanti ai suoi occhi e alcuni batteristi hanno continuato a suonare per tenerlo sveglio. Sembrano divertirsi tutti tranne Blaine che però non molla e continua a salutare i tanti visitatori.

in City-Bologna, del 16 settembre 2003, Anno 3 - Numero 152, p. 1

### ... e fate centro di giorgio degasperì

Che fortuna! Finalmente un fatto di cronaca che aiuta a capire la condizione disperata in cui sono caduti i due soggetti fondanti il teatro: l'artista e il pubblico. Non si può non cogliere, infatti, nella storiella che vede coinvolto l'illusionista Blaine, i sintomi di una possibile svolta da un lato del rapporto di sudditanza cui è stato sottoposto il pubblico negli ultimi secoli, dall'altro dell'auspicabile e definitivo esaurimento della funzione della quarta parete.

La sudditanza cui penso è quella passata da un controllo quasi poliziesco del comportamento all'interno degli edifici teatrali, fino all'introduzione di un senso di straniamento (e non certo di tipo brechtiano) che si è imposto nell'animo degli spettatori, obbligati a rifugiarsi in un attonito silenzio durante gli spettacoli, perché "incapaci" di comprendere cosa stava accadendo sulla scena e ridotti a sfogare nell'applauso finale tutta l'ira di sentirsi trattati da ignoranti o nel migliore dei casi, così come mi ha confidato un amico contadino, di poter confermare, con quel l'applauso, solo il fatto di aver assistito ad un lavoro (nel senso fisico del termine).

Se invece guardiamo alla vicenda della scatola di plexiglass appesa sul Tamigi dal punto di vista dell'artista balza immediatamente alla mente l'idea di un esperimento da laboratorio in cui si è sostituito il triste topolino bianco, ignaro della sua sorte, con una persona che ha scelto volontariamente di essere cavia di se stesso. Questo vetro è esattamente l'apice del grande progetto filosofico ed artistico che ha impegnato tutta la cultura borghese fin dagli esordi a voler isolare e anestetizzare i fenomeni creativi in oggetti da osservare con la dovuta distanza, un'estetica della separazione che ha privilegiato lo sguardo e il giudizio individuale a scapito del corpo e della condivisione collettiva.

Così la materializzazione, in una plastica trasparente, dell'impalpabile quarta parete di una volta, sembra proprio abbia dato il coraggio al pubblico, consapevole di non portar danno fisco all'artista, di esprimere tutta la propria ostilità per un teatro che si ostina a volere mostrare fenomeni umani non contaminabili dal rapporto diretto tra le parti. Anche perché, a ben vedere, se un tempo la scatola teatrale poteva "contenere" la complessità della vita, sembra oggi poter contenere solo il minimo vitale: bere ed urinare.

Il fatto che l'Arte sia oggi diventata una pietanza che si può cucinare come si vuole, non è per me che un motivo di più per darci un'altra mescolata. Da un po' di tempo, infatti, tutti si sono trovati d'accordo sull'esistenza di una crisi generale della cultura, per non dire dell'intelligenza. Si finge di dimenticare che il mondo è fatto di poco e di molto, di caldo e di freddo, per piangere, ognuno sulla spalla dell'altro, a proposito della crisi che si è verificata". Eppure appena qualcosa accenna a muoversi, ci si mette brutalmente fine e il volume dei pianti aumenta in modo tale da coprire l'operazione di polizia. Si direbbe che sia proibito disturbare la crisi, status quo di una civiltà alla deriva. Si direbbe che tutto ciò non sia più di nostra competenza, che non ci riguardi nemmeno.

## Lettera "aperta" allo spettatore di Jean-Jacques Lebel

Ciononostante vi sono degli elementi anticonvenzionali che, malgrado le consegne vigenti, si nutrono dell'incontenibile intensità propria dei contrasti. Il nostro proposito è di analizzare il conflitto che si manifesta, malgrado tutto, nell'attività artistica. Per rendersi conto della radicale protesta che caratterizza il non conformismo dei nostri giorni, non vi è di meglio che prendere posto al suo fianco. Su che cosa? Su uno dei problemi determinanti per lo spirito del tempo: il problema dell'opera d'arte, ad esempio.

Cerchiamo di essere precisi. Il soffitto del Teatro dell'Opera, commissionato a Chagall dal Ministro per gli Affari Culturali della V Repubblica, è un'opera d'arte? Sì, se si crede che nulla sia cambiato dal Rinascimento; se la nostra visione del mondo (o del Reale) è restata la stessa. No, se si tiene conto delle spoliazioni e delle trasformazioni che hanno permesso all'arte che chiamiamo moderna di mettere a punto una coscienza e una posizione del tutto nuove di fronte ad un Reale, di per se stesso sconvolto, atomizzato.

Ai miei occhi, questa pittura ha, nel 1966, poco interesse. In primo luogo perché essa è immutabile, pietrificata., e poi perché la scelta che ci propone è indegna: o prenderla semplicemente come decorazione (con tutto quello che ciò implica di passivo e di triviale) o chiuderla gli occhi. O dire di sì o dire di no. Qualsiasi possibilità di combinazioni e di modificazioni è stata eliminata in partenza. Il "godimento estetico" caro agli psicologi dell'arte del passato è ridotto ad una specie di plebiscito o di voto ristretto, che mette la clientela elettorale (in questo caso gli spettatori) in condizione di eleggere un Benefattore, un Padre del Popolo, a suo unico candidato. Parecchie generazioni dopo Why not Sneeze? e Finnegan's Wake tale proposta è troppo fragile per essere presa in considerazione.

Abbiamo ormai il diritto di aspettarci da ogni opera qualcosa di più di un "punto di vista" unilaterale: una struttura realmente aperta alla collaborazione (senza la quale non si ha godimento ma frustrazione), un campo illimitato di interpretazioni, di alternative e di interventi.

In altre parole, la nostra visione dell'opera come cooperazione tra "creatore" e "spettatore" denuncia la falsità di una cultura fondata proprio sulla non-partecipazione, la passività e la repressione degli istinti. But that is another story...

Così il concetto stesso dell'opera sulla quale si basa l'affresco di Chagall è assolutamente superato... Lo happening è il risultato della revisione integrale di questo concetto.

L'opera d'arte, quale noi la concepiamo oggi, è il contrario della decorazione di un soffitto in quanto:

- deborda dalle arti figurative sulla vita
- fa appello a tecniche fino ad oggi dissociate perché ritenute incompatibili
- fa dello "spettatore" quasi un ricettore attivamente impegnato a captare delle polyvalenze, una specie di creatore che si serve simultaneamente di parecchi modi di percezione e di collegamento
- fa dell'"autore" più che altro un intermediario, una levatrice, un pilota - è tratta collettivamente da un fondo psichico sopraindividuale
- rifiuta di specializzarsi per integrarsi in una cultura ridotta a produrre beni di consumo
- è concepita come apertura dell'essere, come esperienza psicofisica e non come industria.

Tutti gli sforzi che conducono alla destrutturazione e alla ristrutturazione della cultura convergono sulla strada più sbagliata. Philippe Sollers lo testimonia con lucidità a proposito di Requichot: "Come molti suoi contemporanei aveva, ritengo, la sensazione di avanzare non verso qualcosa, ma all'interno di qualcosa... In questo senso "interno", la posizione stessa dell'artista diventa ambigua: deve intervenire ad un tempo per accostare, provocare accostamenti e diventare parte integrante di questo discorso, viverlo nelle sue analogie, perdersi, farlo nascere da lui, fuori di lui, in lui e suo malgrado... E' legato a ciò che fa per un rapporto moltiplice per cui tutti gli atteggiamenti dello spirito di fronte al suo oggetto diventano l'oggetto stesso. E' come se il reperto esterno non fosse altro che una luce di posizione, nella quale il "lettore" e l'"autore" potrebbero confondersi." (In "Logique de la Fiction" - Tel Quel, 1963).

E adesso andiamo oltre gli ultimi confini della Cultura e penetriamo nel terreno proibito, "non-civilizzato", che i giornalisti imbarazzati designano col nome di arte "sperimentale"; ma che cos'è arte che non è più sperimentale, che cerca più se stessa, se non un triste prodotto della sublimazione industriale? E' qui che sia lo "spettatore" che il "creatore" devono decidere

se vogliono andare fino in fondo o se vogliono tornare ad attaccarsi alle sottane della Cultura.

Evidentemente la maggioranza torna rapidamente all'ovile a fare dell'arte su commissione, cioè della pittura, della musica o della letteratura di serie. Sono rari quelli pronti a tutto pur di uscire dal pozzo nero dell'alienazione culturale. Sono ancora più rari quelli che riescono a cambiare le regole del gioco. Philippe Sollers si è messo a questo rischio. "Noi crediamo", ha scritto in un'altra occasione, "di poter comunicare attraverso i miti fondati sulla repressione. Ma la letteratura è proprio una lotta costante contro la repressione e i divieti, si batte su frontiere sulle quali l'individuo si fa diverso da quello che gli è consentito. Questa attività

colpevole si chiama conquista di un linguaggio. In questo campo non si può fare distinzione tra scrittore e lettore, la loro esperienza coincide." (In "Alternative" - Tel Quel, 1966).

In quanto mezzo che serve a trasformare e a rivelare ciò che è proibito, questa forma "sperimentale" o sovversiva d'attività creatrice non è limitata alla letteratura; essa definisce l'anticonvenzionale in cui si sono gettati anima e corpo pittori, musicisti, cineasti e in cui è nato l'happening. Infatti il problema non è esattamente lo stesso per quanto riguarda la musica e l'happening, in quanto un terzo elemento - l'esecutore - viene ad aggiungersi agli altri due. E' la soluzione che è analoga. John Cage, che fu uno dei primi a mettere in pratica la nuova teoria, ne parla a proposito di un pezzo di Karlheinz Stockhausen: "Nel caso di Klavierstück XI, la funzione dell'esecutore non è quella di un colorista, ma consiste piuttosto nel dare una forma, cioè nel fornire la morfologia della continuità, ovvero il contenuto espressivo." ("Composition as Process" - Indeterminancy, 1958)

In Conclusione, il cerchio magico si è aperto: noi poniamo come punto di partenza (dell'opera d'arte) l'apertura dell'essere e come punto di arrivo la sua trasformazione. Beninteso, ciò non è possibile che nella misura in cui il vostro sistema percettivo e la vostra mentalità sono disposti ad una rivoluzione permanente. Ecco perché. Lo sguardo che posate su un simbolo, il vostro modo di captarlo o di rifiutarlo, il funzionamento o il blocco della vostra facoltà percettiva, il vostro desiderio di comunicare o di fuggire, tutto ciò costituisce il vostro ritratto, l'immagine dello stato in cui eravate prima, durante e dopo l'esperienza. Non c'è alcun dubbio: l'opera è quello che accade dentro di voi. Il suo "valore" è determinato dal vostro grado di partecipazione. L'oggetto dell'esperienza è l'essere.

Umberto Eco, i cui interessi razionalistici ci sono sostanzialmente estranei, è tuttavia arrivato a conclusioni provvisorie simili alle nostre. Analizzando ciò che egli chiama giustamente un'opera musicale aperta riconosce come l'esecutore (A) e l'ascoltatore [o consumatore] (B) cercano ciascuno in modo diverso, di possederla:

"(A) In un'opera come Scambi di Poussuer, il lettore esecutore organizza e struttura il discorso musicale, in una collaborazione quasi materiale con l'autore. Contribuisce a creare l'opera...(...) Poussuer spiega che l'opera costituisce non tanto un pezzo a sé stante quanto un campo di possibilità, un invito a scegliere.

(B) ...reagendo all'insieme degli stimoli, tentando di scoprire e comprendere le loro relazioni, ogni consumatore escita una sensibilità personale, una cultura determinata, pregiudizi che orientano il suo godimento in una prospettiva che gli appartiene." (Cfr. Umberto Eco, L'opera aperta, ed Bompiani)

Ciò equivale a dire che quando giudichiamo un'opera, non pensiamo veramente a questa, ma al risultato di un scambio tra questa e noi. Generalmente siamo tentati di dire che l'opera è "cattiva" quando la nostra percezione è difettosa o quando lo scambio fallisce (cioè è rifiutato sia dall'"autore" che dallo "spettatore") e che l'opera è "buona" quando ha avuto luogo uno scambio consapevole, rassicurante ed esprimibile.

I limiti e i divieti di cui la cultura si circonda esistono per essere sormontati, superati, non per essere rispettati. Allo stesso modo la chiusura mentale del "lettore" non è più ammissibile. D'altra parte è evidente che la solitudine dell'"autore" è un'illusione e il suo orgoglio è senza fondamento. Egli crede di nuotare mentre è in una corrente invisibile che lo spinge in avanti, questa indicazione di Jung, ha conferma in ogni happening.

Sarebbe sbagliato rifiutare questo stato d'animo come l'ultima "originalità dell'avanguardia" - misurata con l'occhio puffedato di Zdanov o di Carmen Tessier - perché, prima di tutto, questa mentalità è niciana. Risale alla Nascita della tragedia: L'uomo non è più artista, è lui stesso opera d'arte.

Ciò significa, tra l'altro, che l'esperienza ha in sé un valore distinto dal suo risultato (apprezzabile o meno dal punto di vista estetico e commerciale). Il suo vero fine è l'esperienza creatrice. Emittente/ricevente, autore/lettore, ecc., l'opera è questa identificazione psichica stabilita tra l'Uno e il Tutto, tra sé e se stesso, al di qua del linguaggio. L'arte invade la vita mano a mano che l'essere riprende possesso della propria sovranità.

In Le Jeu Comme Symbole du Monde di Eugen Fink (Ed. de Minuit - Collection Arguments) c'è un tentativo teorico di cui l'arte partecipazionale potrebbe essere un'applicazione: "...L'uomo si realizza scegliendosi molteplici modi nel corso della vita: sempre, quando sceglie, non sceglie in fin dei conti che se stesso... Il gioco ci libera dalla libertà, ma in una "maniera irreal". E tuttavia questa irrealità del gioco è un rapporto essenziale dell'uomo col mondo." Io aggiungerei che il principale interesse del Reale -

come del Tempo - risiede nella sua elasticità, nella sua mobilità. Quale linguaggio può fare da veicolo al gioco senza interromperlo e ucciderlo?

Esiste una parentela profonda tra un'opera musicale del genere di Scambi e un happening quale Dechirex, in quanto sia l'uno che l'altro non sono che linguaggio la cui forma e contenuto aperti sono fondati sul gioco dialettico immediato di tre elementi permutabili a piacere: lo (o gli) "autore(i)", gli "esecutori", "il pubblico". Allan Kaprow, del quale non possiamo in alcun modo condividere lo spirito apolitico, ha commentato questo gioco in modo pertinente: "In origine l'happening era concepito come un'arte di giustapposizioni, un collage di avvenimenti. Ma rapidamente questa concezione, malgrado il suo interesse reale, è stata superata dal carattere irresistibile del convergere degli avvenimenti; tutto accadeva come se, improvvisamente, dei fatti improvvisi, a un tempo sofisticati e primitivi, si sostituissero alla sceneggiatura originale." Quindi la domanda da porsi non è più "E' bello?" oppure "Cosa rappresenta?" ma potrebbe essere "Cosa guida l'autore?" oppure "In che modo ci parteciperemo?"

Questo è un cambiamento dai tempi in cui i "realisti" ci presentavano dei paesaggi, della frutta o dei capi di stato. Ci dicevano: "Ecco. E' tutto qui, di fronte a voi, senza problemi: un prato, una mucca, una mela, un personaggio. Consumate." L'immagine era pronta, statica, come una pillola da ingoiare senza sforzo e senza "esperienza". Ora ci viene richiesto di collaborare alla costruzione dell'immagine, di partecipare all'elaborazione dell'opera di cui ciascuno (di volta in volta o simultaneamente) è autore e spettatore. Se si vuole ad ogni costo trovare una definizione di questa nuova condizione dello spirito che è all'origine dell'happening, la troviamo in John Cage: New Music: New Listening.

Naturalmente né le abitudini intellettuali o fisiche, né le idee ricevute si lasciano facilmente trasformare. A Spring Happening di A. Kaprow ha ispirato a Susan Sontag la seguente riflessione: "Questa compromissione abusiva del pubblico sembra fornire all'happening la struttura dorsale drammatica che gli manca." (In "Happening: an art of radical Juxtaposition", saggio pubblicato su Against Interpretation - New York). Sembra che Susan Sontag si sia accostata a questo happening con l'atteggiamento veramente troppo classico della spettatrice alla ricerca di un racconto o di una struttura drammatica convenzionale. Non ha saputo andare al di là delle apparenze. Questa compromissione "abusiva" del pubblico, la sua promozione ad un ruolo attivo segna un mutamento capitale: la fine del feudalesimo culturale e l'inizio dell'era annunciata da Lautréamont. Anche l'arte deve essere fatta da tutti e non da uno solo.

Quando si parla di crisi della pittura, del romanzo, del teatro, ecc. - e non si parla che di questo dappertutto - si dovrebbe avere il coraggio di esaminare una delle cause principali: la carenza della capacità percettiva. Perché ostinarsi a leggere Finnegan's Wake come una narrazione lineare o a guardare un happening dal fu fuori, come una natura morta? Forse perché la cultura - attraverso i suoi "rappresentanti qualificati" e i suoi controllori - reagisce contro la rivelazione provocata dall'arte libera chiudendo gli occhi? Forse perché il pubblico è vittima della mimetizzazione e delle cortine fumogene costituite dall'industria culturale e dai suoi mezzi di "informazione"? Il condizionamento psicoscience che prende di mira sia la società che l'individuo, è stato perfezionato con metodo. E' così che la società si protegge contro la libertà di espressione e di azione: la nega, la soffoca. Bisogna ricominciare tutto da capo.

Il problema più grave dell'arte attuale è quindi il percepire, e l'happening lo affronta direttamente mettendo in situazione e in questione lo spettatore, concretamente. Il cerchio magico non è più chiuso per lui. Non è più davanti al quadro, portato (o meno) dalla sua immaginazione a sognare di partecipare agli avvenimenti raffigurati. E' dentro il quadro, nella medesima condizione dell'avvenimento che sta per accadere, che sta per compiersi insieme a lui.

Così in occasione del nostro happening intitolato 120 Minutes-cédies au Divin Marquis, gli spettatori e le loro immagini furono mescolate alla proiezione di film e all'azione, in un collage aperto. A New York, Robert Breer che collaborò con Kaprow, Ginsberg e Paix a Originale di Stockhausen, si è servito di un filmato televisivo girato e proiettato in loco. D'altra parte Stockhausen, lasciando incompiuto il suo pezzo intitolato Momento dal 1962 fino al 1965, vi integrò frasi di lettere ricevute insieme alle reazioni (grida, rumori, parole) dei suoi primi ascoltatori. Nello stupefacente film che Patris e Ferrari hanno dedicato a Momento, Stockhausen ha dichiarato: "... La mia musica, come la vita, non si può spiegare come un avvenimento che si svolge normalmente... Ne ho abbastanza delle opere che vanno da un inizio ad una fine, senza andare in tutte le direzioni possibili... Quando lavoro, penso; ma quando parlo di ciò che faccio, posso parlare solo di ciò che penso." Questa musica, questo aprirsi dell'essere alla vita non esige virtuosismo solo nell'esecuzione, ma virtuosismo nell'ascolto - e nello sguardo - analogo alla "pura capacità di capire" ricordata da Blanchot a proposito di Freud.

La percezione e il passaggio all'azione dello spettatore possono, in un qualche modo, diventare il soggetto dell'opera. Questo si è verificato spesso nel corso degli happening. Sia che idealmente si metta lo spettatore a confronto con la propria posizione, quando è impegnato a percepire ciò che accade intorno a lui (grazie ad un sistema di televisione a "circuitto chiuso" che gli rimanda come un messaggio la sua stessa immagine nell'atto del suo mutare oppure grazie a dei primi piani eseguiti con una polaroid e proiettati sul muro mediante diapositive), sia che tutti i suoi gesti, tutte le sue reazioni siano semplicemente considerati parte integrante dell'opera collettiva. Nella sua qualità di linguaggio allucinatorio e mezzo collettivo di espressione, l'happening esiste in un modo di percezione plurivalente, una totale

apertura degli istinti.

Un nuovo tipo di rapporto ci viene proposto da Black Market di Rauschenberg, da un quadro variabile di Fahlstrom, da un happening di Kudo o Whitman, da un evento di Brecht o Paik, dal teatro totale di Ben, da certe opere musicali di Cage, di Pousseur, di Stockhausen, di Earle Brown. E' inutile dire che le tecniche impiegate varcano le frontiere convenzionali della pittura, della musica, del teatro, della danza, del cinema; esse hanno ampliato i loro rispettivi settori. Questo ampliamento ha influenzato tanto il linguaggio che il suo contenuto dal momento che la comunicazione e lo scambio sono stati perseguiti o realizzati a diversi livelli contemporaneamente.

Per esempio l'happening è un'arte figurativa ma la sua natura non è esclusivamente pittorica, ma anche cinematografica, poetica, teatrale, allucinante, sociodrammatica, musicale, politica, erotica, psichichimica. E' diurna e notturna come Pierrot le Fou. Voglio dire che questa danza sacra non si rivolge soltanto ai vostri occhi, ma a tutti i vostri sensi. Al vostro udito, al vostro odorato, al vostro palato, alla vostra vagina, al vostro glande, al vostro ano, al vostro corpo astrale, alla vostra emittente/ricevente di vibrazioni, alla vostra fluidità, ai vostri doppi. E' finito il tempo in cui l'opera d'arte si rivolgeva unicamente alla ragione, al buon senso (...)

A questo punto occorre precisare che noi intendiamo per happening non solo gli happening propriamente detti, ma anche le diverse esperienze che si pongono nella medesima corrente di idee: il teatro totale, l'event di Fluxus, l'empreinte, la danza e il concerto (secondo Cage). (...) E' innegabile che la nascita dell'happening testimonia un netto progresso nella realizzazione di un antichissimo progetto: la reintegrazione dell'arte nella vita, la fusione dei fattori psichici e sociali. E' troppo presto evidentemente per valutare i "risultati" dell'happening, soprattutto dal momento che le nozioni ormai inadeguate di successo o di fallimento applicate alle arti figurative e drammatiche hanno perso qualsiasi significato. Non si può emettere un benché minimo giudizio di valore (sia morale che estetico), che non sia fondato esso stesso su un riesame spettroscopico dei rapporti tra colui che giudica e ciò che viene giudicato. Il che equivale a dire che il processo stesso del "godimento estetico" è qui rimesso in gioco.

Perfino l'inquietante Marshall McLuhan è, a modo suo, sostenitore di un cambiamento. Tutto il complesso della situazione umana deve essere, secondo lui, considerato come un'opera d'arte e questo porta ineluttabilmente a trasformarla in uno stato di maggiore libertà e fruibilità. Anche egli ha visto nella discontinuità degli happening e nella mancanza di una vicenda tradizionale nel cinema non un disordine privo di senso, ma anzi una nuova sintesi più impegnativa nei confronti dello spettatore. Ha capito che l'artista, il cineasta o lo scrittore non potevano continuare a raccontare, più o meno fortatamente, una storia già conosciuta e che il loro compito consisteva piuttosto nel rivelare, nel ricongiungere i fili conduttori del subcosciente collettivo, nel captare i simboli - i loro punti di contatto e le loro interferenze - nel cuore stesso dell'esperienza vivente. E' a questo che mira Ben con la sua Arte Totale. E' questo che ci ha insegnato Cage: a guardare, ad ascoltare, a vivere.

La corrida, ad esempio, non mi interessa che quando vi è una trasgressione dei divieti e un superamento delle barriere socioculturali. Quando il toro non rispetta più le regole del gioco: scatta fuori dall'arena consacrata, balza sulle gradinate, in mezzo al pubblico che aggredisce moralmente e fisicamente. Oppure quando questo pubblico prende l'iniziativa di invadere l'arena e di partecipare direttamente all'azione malgrado il pericolo e la legge. Jean Duvignaud racconta che in occasione di uno spettacolo all'aperto del Tnp ad Avignone, il pubblico era rimasto al suo posto, malgrado lo scatenarsi di un fortissimo acquazzone. Il problema del passaggio dall'azione all'azione e dei diversi modi di partecipazione - legato a sua volta ad una radicale trasformazione del sistema percettivo dell'uomo "industriale" - è connotato ad ogni opera figurativa o drammatica, a ogni rituale. Io dico che, senza questa polyvalenza, non può esservi opera d'arte. Dato che a teatro, a un concerto, in una galleria d'arte o nella vita ci troviamo di fronte ad una situazione che non ci permette alcuna scelta e non ci propone nessuna alternativa, siamo ridotti allo stato di oggetti. E' appunto da una condizione, da una situazione di questo genere - di tipo militare - che ci può liberare la partecipazione totale a un'"opera d'arte" o a un "gioco artistico". Ciò che si domanda allo spettatore, insomma, è di partecipare all'insurrezione dell'arte e di smettere di essere un voyeur, un testimone passivo, un consumatore rassegnato.

Poiché la teoria della forma e dell'intenzione - nella misura in cui intenzionalità non è qui sinonimo di mercantilismo né di servilismo di fronte allo stato - e in conclusione ogni teoria è destinata a essere superata dalla sua realizzazione concreta, essa deve tener conto dell'ambiguità fondamentale del nostro esserci. Voglio dire che ciò che costituisce il prezzo di qualsiasi esperienza allo scoperto è proprio il suo sfuggire al nostro controllo, alla nostra volizione, a qualsiasi genere di programmazione, per introdurre nostro malgrado nel campo della superscienza. Al di là del soggetto e dell'oggetto: il terzo stato (...)

Proprio come Antonin Artaud, nel Messico, affermava a proposito dell'Uomo contro il destino: "Esiste oggi un movimento teso a identificare la poesia dei poeti con la forza magica interna che fornisce una strada alla vita, e permette di agire sulla vita." Sì, questa strada è ormai aperta.

(Parigi 1966)

tratto dalla presentazione della prima mostra documentaria sugli happening presso la galleria Ileana Sonnabend, in Spiaro n° 249 - gennaio 1967, (trad. Elena Reina)