



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Dipartimento di Filosofia

Le giornate di studio dei dottorandi di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano (XXVI ciclo)

La fruizione delle forme sceniche contemporanee

a cura di Adeline Thulard



Mercoledì 2 maggio, ore 15-19

SALA CROCIERA ALTA, Dipartimento di Filosofia, via Festa del Perdono, 7 - Milano

15.00

Introduzione ai lavori: Paolo **SPINICCI** (Coordinatore del dottorato in Filosofia - Università degli Studi di Milano)

Inizio lavori: coordina Adeline **THULARD** (Université Lumière Lyon 2 - Università degli Studi di Milano)

15.15

Il teatro è un'arte visiva?, Lorenzo **MANGO** (Università degli Studi L'Orientale di Napoli)

15.45

Il Big Bang del dramma: che cosa rimane?, Ana Candida **DE CARVALHO CARNEIRO** (Università Cattolica di Milano)

16.15

Discussione

16.30

Pausa

Ripresa dei lavori: coordina Maddalena **MAZZOCUT-MIS** (Università degli Studi di Milano)

16.45

Scritture sceniche ed emozione: intreccio tra teatrologia ed estetica, Adeline **THULARD** (Université Lumière Lyon 2 - Università degli Studi di Milano)

17.15

Suggerimenti postdrammatiche di un teatro di confine, Valentina **GARAVAGLIA** (IULM - Libera Università di Lingue e Comunicazione)

17.45

Discussione

18.00

Tavola rotonda con Ana Candida **DE CARVALHO CARNEIRO**, Valentina **GARAVAGLIA**, Lorenzo **MANGO**, Milena **MOGICA**, Adeline **THULARD**

Coordina Maddalena **MAZZOCUT-MIS** (Università degli Studi di Milano)

PRESENTAZIONE - PROBLEMATICHE

La fruizione delle forme sceniche contemporanee

Dall'inizio del Novecento, l'arte teatrale non è più solamente l'arte di scrivere o recitare il testo, ma anche l'arte di realizzarlo in scena. Il teatro ritrova la sua definizione originaria di "luogo da cui si vede", attraverso il realismo – attento ad ogni dettaglio -, con la sinestesia e gli effetti visuali del teatro simbolista, o ancora, con le forme di surrealisti e dadaisti in cui lo spettacolo oltrepassa il testo-materiale: la materia visiva del teatro si mostra. A partire da questi movimenti di avanguardia, dove le forme prodotte sono più vicine all'esperimento, al work in progress *ante litteram*, si formano nuovi modi di fare teatro in cui il visivo ha la meglio sul testo. Il teatro degli anni Ottanta sviluppa delle forme più compiute, che saranno chiamate "di postavanguardia", in cui regna l'interdisciplinarietà e dove il testo diventa un elemento non privilegiato dello spettacolo. Sono due le conseguenze provocate da questo spostamento di focalizzazione: da una parte, una rivoluzione dell'organizzazione dello spettacolo, dall'altra, dello sguardo dello spettatore sull'opera. Se non è più il testo a determinare ciò che avviene sul palcoscenico, come si dovranno comporre i segni scenici? Hans Thies Lehmann (*Le théâtre postdramatique*, 2002) ha provato a definire questo teatro postdrammatico e evidenzia con questo termine la rottura con la forma dominante del teatro e di conseguenza, col testo. Altre definizioni mettono invece l'accento sul carattere visivo di questo tipo di spettacolo: "teatro delle immagini", "scritture sceniche". Con l'assenza del riferimento al testo il teatro si libera dall'idea di una storia da raccontare: senza di essa, lo spettacolo perde la sua struttura logica e i suoi elementi non sono più immediatamente significanti.

Lo spettatore, in questa nuova disposizione, non è più colui che deve capire o interpretare un messaggio. Per costruire il proprio spettacolo, egli deve lasciarsi coinvolgere dalle immagini, dalle impressioni e dalle emozioni che esse suscitano. Nell'assenza di referente, non è più il senso a determinare la fruizione, esso resta assente. Eppure i segni non sono astratti, possono rimandare a elementi di cui lo spettatore ha conoscenza: una musica o un riferimento culturale che fanno da punto di riferimento. Il suo sguardo cambia poichè il modo di percepire è completamente diverso a seconda che si debba seguire una storia con dei personaggi ben identificati, dove ogni elemento può essere interpretato rispetto, oppure che si debba semplicemente seguire delle impressioni sensoriali, senza che lo spettacolo sia sostenuto da uno schema attanziale esterno all'immagine. In questa ottica mi sembra che anche lo sguardo teorico debba cambiare.

Se lo spettacolo non è più organizzato rispetto al testo, la validità degli strumenti teorici tradizionali, sia dell'estetica che dello studio teatrale, deve essere di nuovo interrogata. I segni del palcoscenico postdrammatico non sono più immediatamente colti dallo spettatore, non obbediscono più alla logica della rappresentazione o della *mimesis*. Di conseguenza, bisogna ripensare le teorie teatrali che all'origine si fondano su un'analisi linguistica dell'evento teatrale. Possiamo in tal modo chiederci se il concetto tradizionale di drammaturgia sia ancora valido quando il testo è assente. Se la drammaturgia è infatti tradizionalmente organizzazione dell'azione, quest'ultima esiste ancora in questi teatri più vicini alla performance? Anche per quanto riguarda l'estetica, le teorie della fruizione sono in pericolo: di fronte a spettacoli che provocano un forte impatto emozionale nello spettatore, la nozione di piacere rivalorizzata da Jauss deve essere riformulata.

La ricerca ha ricevuto una spinta in Europa dalle già citate riflessioni di Lehmann. La prospettiva estetica lehmanniana ispirata a Jauss e a Szondi in ambito teatrale, secondo cui una forma artistica è una risposta ad uno stato della società, non sembra molto adatta agli spettacoli multiformi che hanno luogo in una realtà come la nostra, sempre in movimento. La fruizione delle opere dipende sicuramente dal mondo in cui vive lo spettatore, dalle sue abitudini percettive, sensoriali e affettive. In questo caso, però, le possibilità sono troppo numerose, quasi contraddittorie e danno luogo ad interpretazioni riduttive.

In lingua francese, il secondo saggio che segna la riflessione sul postdrammatico è il libro di Catherine Bouko *Théâtre et réception: le spectateur postdramatique* (2010). L'autrice sceglie una prospettiva semiologica mutuata dalle teorie di Peirce, per studiare il segno postdrammatico e il suo legame col senso al fine di chiarire il modo in cui lo spettatore può produrre un senso dallo spettacolo. Questo testo ridefinisce i criteri del genere e traccia una teoria netta e aperta al movimento di queste forme *en acte*.

Queste ricerche segnano dunque l'inizio di una fase di ricerca da sviluppare e pongono numerose domande fondamentali su questo tipo di teatro, sugli strumenti teorici per affrontarlo e sui regimi di percezione contemporanei. Per tanto, lo scopo di questa giornata sarà quello di esplorare i diversi ambiti e strumenti teorici che potrebbero dare nuova luce allo studio della fruizione delle forme sceniche contemporanee. Ci interrogheremo sulla natura visiva dello spettacolo teatrale e sulle conseguenze dello sviluppo delle immagini a dispetto del testo, sulle nozioni tradizionali della teatrologia come della drammaturgia. Ci si chiederà se quest'ultima deve essere riconsiderata in una prospettiva scenica, come organizzazione del senso in scena o se può continuare a designare il testo teatrale. Il testo deve comunque essere ripensato, creando nuovi concetti che rendano conto di un rifacimento del dramma. Altre prospettive potranno essere esplorate, riprendendo le riflessioni dei *performance studies* americani, che propongono una lettura dell'avvenimento teatrale che si concentra sia sulla sua natura effimera sia sulla dimensione memoriale che possono rivestire. Oltre agli strumenti degli studi teatrali anche quelli dell'estetica saranno interrogati, per tentare di formulare l'esperienza fruitiva che entra in gioco in tali spettacoli contemporanei. Esperienza corporea, materiale, che si concentra sull'individuo, sull'aspetto reale del soggetto performer e spettatore, integrando processi di creazione al margine dell'istituzione teatrale.

Adeline Thulard

Lorenzo Mango – Professore ordinario all'Università degli studi di Napoli, L'Orientale

Il teatro è un'arte visiva?

Il titolo del mio intervento riproduce quello di un saggio del 1963 di Pierre Francastel in cui lo storico dell'arte francese si poneva il problema, all'interno di un importante convegno sulla nozione di spazio scenico moderno, della categorizzazione estetica del teatro, valutandola, come era suo costume, in una prospettiva storica.

La questione della categorizzazione estetica è un argomento tutt'altro che secondario, intervenendo su più piani a condizionare il discorso sul teatro. Sostenere allora che il teatro è un'arte visiva diventa qualcosa di più del semplice riscontro di un dato di fatto percettivo – il teatro nasce per essere visto – quanto piuttosto la trasformazione di tale dato di fatto in categoria estetica. Il che, valutato in una prospettiva storica, è un elemento che necessita di una sua specifica riflessione. Per quanto, infatti, indiscutibilmente la percezione del teatro sia riconducibile alle arti della visione, non si può dire altrettanto della sua categorizzazione estetica che, da Aristotele in poi, è strategicamente orientata a privilegiare la componente letteraria. Il che non è solo una convenzione né, tanto meno, una forzatura. Nel teatro occidentale è indiscutibile che il momento di sintesi drammaturgica, il luogo cioè in cui convergono tutte le spinte comunicative ed espressive, sia il testo. Detto altrimenti nella tradizione occidentale il teatro non può legittimamente essere considerato un'arte visiva.

Che significato ha allora l'interrogativo posto da Francastel? E' pretestuoso? Fraintende la specificità del linguaggio teatrale? O, viceversa, mette in discussione dati di fatto nuovi? In verità Francastel lascia la questione a livello di interrogazione, preferendo pensare il linguaggio teatrale in termini di visualizzazione del testo letterario piuttosto che di visività specifica. Noi, invece, assumiamo la sua domanda come un'affermazione implicita (come d'altronde, ci appare a tanti decenni di distanza).

Se è vero che il teatro della grande tradizione occidentale, pur se realizzato per essere visto, non sembra legittimamente riconducibile all'ambito delle arti della visione, accade che il Novecento rompa questo schema e, ridefinendo statuti, primati e gerarchie linguistiche, renda legittima e soprattutto meglio comprensibile la domanda, le sue ragioni e la sua origine. E renda anche plausibile, per non dire proprio certa, la risposta: il teatro è un'arte visiva. Lo è concettualmente in assoluto, lo è storicamente in una maniera relativa. Mi spiego: il teatro comincia ad essere pensabile (in termini di categorie estetiche) come arte visiva solo a partire da una certa data e da determinate condizioni di contesto. Verrebbe da dire, forzando ovviamente i termini del discorso, che il Novecento (assunto quasi come un soggetto cosciente) sia identificabile nel lungo processo che ha condotto il teatro ad essere un'arte visiva. Regia da un lato e scrittura scenica dall'altro definiscono la cornice ideale di tale costruzione, le cui premesse sono già tutte contenute nella riflessione teorica di Gordon Craig ma hanno bisogno di essere espresse, cioè pensate scenicamente e non solo teoricamente, nella seconda metà del secolo.

Il problema che dobbiamo porci, a questo punto, è il seguente: ciò di cui stiamo parlando è semplicemente la questione di una maggiore evidenza delle componenti sceniche rispetto a quelle verbali o ha delle implicazioni più profonde? Vale decisamente la seconda opzione che può essere investigata secondo una duplice prospettiva: come si modificano i sistemi di costruzione di senso, vale a dire la drammaturgia, all'interno di un codice che da verbale si trasforma in visivo e in che modo si debbano attrezzare gli strumenti di interpretazione per rendere ragione di tale modificazione. Detto altrimenti il problema non è di quantità di segni ma di qualità. Nel momento in cui il teatro si dichiara arte visiva è

evidente che tende a tralasciare tutta una serie di componenti che lo riguardavano come arte della parola e, in primo luogo, il racconto mentre, viceversa, vengono enfatizzati quei segni iconici che determinano la comunicazione delle immagini.

In particolare si può esemplificare questo spostamento semantico da un lato nei processi di ridefinizione della drammaturgia (dalla drammaturgia della parola alla drammaturgia della scena) e dall'altro in quelli della costruzione del personaggio (dal personaggio psicologico al personaggio iconico), per cercare di verificare se sia credibile che l'affermazione il teatro è un'arte visiva corrisponda ad uno specifico sistema di segni in grado di determinare un altrettanto specifico sistema di comunicazione. Cosa può o vuole dire, in altri termini, il teatro del Novecento e non solo come lo vuole dire.

Ana Candida De Carvalho Carneiro– Dramaturga e dottoranda all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Il Big Bang del dramma : che cosa rimane?

Le neoavanguardie del XX secolo hanno segnato indelebilmente la concezione di teatro, facendo scoppiare definitivamente la nozione di *dramma*, intesa come forma teatrale storicamente localizzata, basata su determinati canoni. Il testo in quanto forma chiusa o è stato bandito per dar sfogo a forme prettamente performative, o usato come pretesto o semplice spunto per l'evento scenico nelle forme ibride sperimentali. Il ruolo dell'autore teatrale - e dunque del testo in quanto forma autonomamente significativa - è entrato in profonda crisi. Facendo i conti con le nuove esperienze, l'autore è riuscito a mettere in atto nuove modalità di espressione testuali, rimettendo in carreggiata la sua arte. Che vesti prendono le categorie del dramma oggi? Quali sono le nuove tecniche compositive che il drammaturgo contemporaneo può adottare?

Per cercare di rispondere a queste domande, prenderemo in analisi il testo "La domanda d'impiego", di Michel Vinaver. Benché scritto nel '71 - e, pertanto agli albori del menzionato periodo di rottura - già presenta importantissimi tratti di una drammaturgia che può essere qualificata come *postdrammatica*, come del resto quasi la totalità del lavoro del drammaturgo. Svilupperemo concetti come *frammento*, *movimento* e *polifonia*, presenti in modo molto frequente nei testi teatrali contemporanei e con i quali sia gli studiosi che i teatranti devono fare i conti.

Adeline Thulard – Dottoranda all’Université Lumière Lyon 2, Università Statale di Milano

Scritture sceniche ed emozione: intreccio tra teatrologia ed estetica

Le forme teatrali contemporanee, definite post-drammatiche, dimostrano una dinamica interdisciplinare, la cui organizzazione ormai non è più centrata sul testo. La loro pluralità spinge a rivalutare i metodi di inchiesta teatrali ed estetici per trovare gli strumenti che permettano di comprenderne il fenomeno. La nozione stessa di post-drammatico sembra mettere in disparte le analisi drammaturgiche e semiologiche. La drammaturgia come tipo di organizzazione, sembra troppo legata al testo, come la semiologia che, essendo ispirata agli studi linguistici, distacca difficilmente le sue teorie del segno teatrale, da un modello significante. Nonostante ciò, gli studi di Catherine Bouko propongono una rivalutazione della semiologia che si interroga sui processi di formazione del senso, sul “come”, piuttosto che sul “che cosa” designato dal segno teatrale. Lehmann, invece, si rivolge verso una prospettiva estetica legata alla scuola di Francoforte che ha come difetto principale quello di ridurre le creazioni a risposte ad uno stato della società, che, nella nostra epoca sempre in movimento possono dare luogo ad interpretazioni contraddittorie.

Il problema dell’estetica contemporanea sarebbe allora quello di rendere conto della pluralità e dei veloci cambiamenti delle forme artistiche attuali e di riuscire a fornire gli strumenti necessari al neofita per fruirne. La specificità di alcune forme teatrali risiede meno nella finezza di un punto di vista che danno sulla società, che nell’esperienza proposta. Il mettere in dubbio i regimi di percezione non è solamente “un’estetica della responsabilità” come dice Lehmann ma prima di tutto una frizione sensoriale. Sarebbe quindi sensato, a partire da un’interrogazione dei concetti teatrali tradizionali, tentare un’analisi degli effetti dei processi dinamici delle immagini sceniche che tenga in conto lo sguardo dello spettatore. Si tratterebbe di adottare una prospettiva estetica vicina alla fenomenologia, eppure iscritta in un processo di fruizione, ispirandosi alla *rêverie* bachelardiana, insieme al ripensamento della nozione di *conflitto*.

Valentina Garavaglia - professore associato presso la Facoltà di Arti della Libera Università di lingue e comunicazione, IULM di Milano.

Suggerimenti postdrammatiche di un teatro di confine

L’esperienza del teatro nei luoghi di detenzione, come in quelli di marginalità in genere, appartiene all’ambito di un teatro che si cala nel sociale. Come molti prodotti di questo genere può seguire logiche differenti dal teatro ufficiale così da cogliere differenti significati che rimandano al valore dell’essere umano.

Un teatro di confine, che s’inquadra nel cosiddetto ‘teatro delle diversità’, che fa leva sull’idea di un teatro comunitario, che possa valorizzare e sviluppare le inclinazioni e le capacità individuali all’interno di un gruppo.

Il prodotto finale di un approccio teatrale siffatto è una *performance* dinamica, un oggetto che, applicando le categorie di Peirce, mostra segni che si pongono tra l’oggetto e l’*interpretante* e che costituisce quel *ground* che si traduce in un significato sociale. Un teatro che, per la reazione dello spettatore, si inquadra in un contesto postdrammatico, dove il gesto attoriale materializza il soggetto drammatico e il suo mondo, affermando la sua identità con un corpo reale in uno spazio reale.