

C'è un sospetto che a molti bacchettoni dell'Accademia Scientifica può apparire blasfemo o quantomeno fastidioso; che cioè le radici del moderno approccio matematico e scientifico al reale siano nate, più che da un'improvvisa

## Matematici anzi, maghi

Di FRANCO Rattico

della cabala, dell'ermetismo neo platonico rinascimentale. È un sospetto che un dotto libro di Frances A. Yates (la storica britannica autrice del celebre *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*), dedicato in gran parte al contesto ideale e culturale da cui tra il cinque e il seicento nacque in Inghilterra il teatro elisabettiano (l'Humus che vide splendere il fulgore di Shakespeare) rafforza e in un certo senso documenta (*Theatrum Orbis*, edizione italiana a cura di Tiziana Provvidera, che ne ha anche scritto una acuta prefazione, Aragno editore).

Fino al tardo '500 l'Inghilterra si era tenuta insularmente immune dai contaminanti germi neoplatonici che illignavano nell'Europa continentale, dall'Italia alla Francia, principalmente, ma anche nel mondo germanico, in Polonia, ecc., serbando così la sua "purezza" medievale. Ma le idee traversano i mari e quando trovano il terreno adatto illignano e illuminano, magari tramite fantasma, anche le tenebrose mura di Elsinore, quando Amleto ammonisce Orazio con la celebre frase: "Vi sono più cose in cielo e in terra, di quante se ne sognano nella vostra filosofia". E il tramite di questa invasione è proprio il teatro "specchio del mondo", e anche del cielo, persino come struttura architettonica, oltre che poetica e filosofica e caposaldo di quella "arte della memoria" che contrassegna gran parte della Rinascita e che ha nel teatro appunto il suo agone naturale. Appunto al teatro è dedicata questa fatica della Yates. In particolare al teatro di Shakespeare, il grande "Globe Theatre" la cui struttura architettonica rispecchiava – secondo la ricostruzione della Yates – nella stessa geometria sua e del palcoscenico, poi ricopiata da altri teatri dell'epoca – il "teatro del mondo", la corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo. E lo strumento che consente di porre in relazione l'edificio e il suo significato cosmologico, è la matematica, le leggi di armonia e proporzionalità espresse da Vitruvio nel *De architettura* e codificate successivamente da Alberti. L'accesso al mondo dei significati cosmologici e divini è garantito solo dal numero e dalle sue leggi: torna in ballo Luca Pacioli e il "de divina proportione", almeno nella lettura magico cabalistica che ne fanno gli esoterici rinascimentali, aldilà delle meraviglie estetiche della sezione aurea.

Esponente di questa tendenza e apostolo di una rinascita degli studi matematici in Inghilterra fu un singolare personaggio, John Dee, uomo di vastissima cultura ed interessi, autore di una celebre prefazione nota allora in tutta Europa all'edizione inglese degli *Elementi* di Euclide, che diverrà una specie di manifesto della nuova scienza, e assertore della necessità di introdurre le matematiche e la geometria nelle arti meccaniche e nell'architettura, ma demonizzato e

deriso dei suoi contemporanei e conterranei, fino all'800, come stregone e folle ciarlatano, e persino – cosa capitale nell'Inghilterra seicentesca! – papista ed eretico anche per i suoi blasfemi interessi matematici, e per la convinzione, espressa apertamente, che il numero sia la misura e il peso dell'universo: "lo stesso contare – spiega la Yates – gli stessi principi di numero, peso e misura vanno rintracciati (secondo Dee) nell'uomo (oltre che nell'universo) perché l'uomo rappresenta un "microcosmo" o mondo inferiore". La fama di stregone Dee se la guadagnò proprio tramite il teatro, quando in una rappresentazione al Trinity College fece, con trucchi meccanici, "volare" a vista uno scarabeo... ma la commistione tra interessi scientifici e matematici ed esoterici – che del resto erano ben manifesti di un altro rinascimentale inglese di poco successivo a Dee, Robert Fludd, medico paracelsiano, e pare, affiliato ai Rosacroce – erano il carattere dell'epoca, e i suoi interessi matematici non trattennero Dee – morto in tarda età e in estrema povertà – dall'affidare alla fine a un "diario spirituale" la cronaca dei suoi tentativi di evocare gli angeli. Il che non impedisce alla Yates di paragonarlo addirittura a Netwon: la religiosità di Dee, scrive "era la religione di un matematico che credeva che la creazione divina fosse sostenuta da forze magiche. Se sostituiamo la meccanica alla magia quale forza operativa utilizzata dal creatore, la religione di Dee non appare poi così distante da quella di Isac Netwon". E la storica britannica ammonisce: "Il pensiero di un uomo dovrebbe... essere considerato a 360 gradi, includendo non solo quegli aspetti che un contemporaneo può ammirare, ma anche quelli che può trovare senz'altro ostici". E la sua insistenza sulla matematica come chiave di volta per la comprensione del mondo, lo rende senz'altro ben più efficace, secondo la storica britannica, del postero Francis Bacon, perché – sotto linea giustamente la curatrice citando la stessa Yates – "La prefazione matematica di Dee (agli *Elementi* di Euclide) è più importante dell'*Advancement of learning* di Bacon, pubblicato 32 anni più tardi, perché Dee capì pienamente e sottolineò l'importanza capitale degli studi matematici per lo sviluppo della scienza, mentre come tutti sanno, Bacon sottovalutò l'importanza della matematica" e perciò "il suo metodo non ottenne risultati importanti in ambito scientifico".

Per Dee comunque il teatro ("speculum orbis", specchio del mondo) è il tramite materiale, il luogo ove lo spirituale e il materiale, la vicenda celeste e quella umana, si compenetrano: rapporto che, obbedendo all'insegnamento di Vitruvio, è esprimibile solo utilizzando rigorosamente le regole matematiche e geometriche, che del divino sono espressione. Un concetto che Fludd, di poco più giovane, riprenderà nel suo monumentale *Utriusque Cosmi Historia*, tra le cui tavole appare tra l'altro una raffigurazione di un palcoscenico che la Yates attribuisce al Globe shakespeareano. Palcoscenico che oltre ad essere luogo ove si rappresentano e sviluppano le passioni umane costituisce altresì il "teatro del mondo", "una rappresentazione del cosmo in cui l'uomo... decolla nel mondo dell'allegoria morale".

La Repubblica 5 luglio 2003 (inserto cultura)



# the clouds



n° 47 - anno XII

rivista del rito teatrale, comunitario e interattivo

21 marzo 2013

Posso dire che mi sono messo a disposizione di un'intuizione. Mi sono fatto portavoce, con la presunzione di riuscirci, dello spirito del tempo. Che mi sono aggrappato al teatro, l'unica delle arti immune alla perdita dell'aura nell'epoca della riproducibilità. E che ho tentato, caparbio, di "salvare" il teatro dalla sua lenta dissoluzione in un processo di musealizzazione (vedi cos'è toccato all'Opera Lirica).

Per questo ho ricercato le vie per cui il teatro si rigenera e nel far ciò ho dovuto tradirlo, consapevole che ne sarebbe uscito salvo ma così trasformato da renderlo probabilmente irrinconoscibile. Eppure oggi sento ancora il bisogno di proporre delle considerazioni perché mi pare sempre più evidente che si eviti di dare spazio alle nuove forme che la teatralità assume in relazione allo spirito del tempo. Sarebbe infatti che proprio la teatralità fuoriuscita dai nostri templi, stia seguendo una trasformazione tale da indicare un esito per nulla scontato che potrebbe addirittura presagire la fine di tutte le arti.

Come appare evidente rimane irrisolta la contraddizione, così lucidamente prevista da Walter Benjamin, che se da un lato ha reso possibile l'accesso all'arte da parte delle masse, dall'altro l'ha, però, privata della sua aura. E che, in seconda battuta, il teatro, vera cenerentola, pur mantenendo, unico, l'aura, è relegato ad essere arte solo per pochi. Benjamin non era poi tanto rammarricato da questa perdita di aura, perché in essa vedeva un sostrato religioso-sacrale che ne accompagnava la fruizione da parte della borghesia, impedendo l'instaurazione di un nuovo rapporto tra l'arte e le masse.

Allora viene da chiedersi perché l'arte abbia fallito mentre la teatralità pur fuoriuscita dai perimetri ufficiali stia permeando tutta la società (che non a caso ormai definiamo dello spettacolo) senza per altro essere riconosciuta come nuova arte.

Vi è un concetto, espresso da Edgard Wind, nel suo *Arte e Anarchia*, secondo il quale l'artista è stato per secoli un potente interprete delle vicissitudini e delle scoperte della scienza, ma che a partire dall'800 questo rapporto sia

gradualmente venuto meno, impoverendo sia l'arte così come la scienza. Pur condividendo in parte questa visione, quello che per me maggiormente salta agli occhi è che l'arte con-

## Artisti, gli illusi del tempo di Giorgio Degasperì

temporanea ha sposato solo la parte superficiale delle scoperte scientifiche, rimandando, almeno per ora, l'accettazione di un profondo cambio di paradigma nel rapporto con la realtà così come la stessa scienza ce la propone. In altre parole, se il nostro tempo, riducendo il tutto ad un personaggio, è einsteiniano, l'arte rimane prevalentemente newtoniana. Credo che il motivo risieda prevalentemente in una paura degli artisti di una trasformazione del proprio ruolo, almeno per quanto riguarda la dimensione genio/creatore/proprietario di un'opera in quanto tale, con il rischio di essere riassorbiti tra le fila della comunità che ormai ha raggiunto o riconquistato un certo livello di creatività, così da non aver più bisogno, in senso assoluto, di qualcuno che la rappresenti.

Per avvalorare questa ipotesi, vorrei, come del resto non è nuovo dalle pagine di questa rivista, evidenziare ancora una volta le profonde implicazioni che le conoscenze scientifiche hanno sulla nostra vita quotidiana, sulle nostre abitudini, i nostri costumi e in ultima analisi, come ha ben dimostrato H. Marshall McLuhan, sul nostro sistema comunicativo, perché è la mancata soluzione di questa dicotomia tra l'utilizzo dell'orpello della modernità e la profonda trasformazione della propria sensibilità, che non permette il pieno compimento di quella speranza e convinzione di Benjamin che l'arte, pur perdendo l'aura, avrebbe comunque assolto ad una missione di trasformazione della società verso un più alto livello di consapevolezza.

Ora una tra le più importanti le scoperte della scienza ed in particolare della fisica riguarda la questione del tempo, o meglio il tempo è un'illusione?

La nostra percezione ordinaria del tempo fa parte di un modo di pensare "naturale", ma in realtà non ha fondamento scientifico. Le equazioni della fisica non ci dicono quali eventi si stanno verificando proprio adesso: sono come una mappa senza l'indicazione "voi siete qui" (secondo una bella descrizione di Craig Callender) e quello che risulta dal dibattito attuale è che il tempo, si esiste, ma non è fondamentale, serve forse alla narrazione ma non ci spiega, così come lo intendiamo, nulla sulle reali relazioni tra gli oggetti e tra gli eventi. La meccanica quantistica infatti afferma che gli oggetti hanno un insieme di comportamenti molto più ricchi rispetto a quello descritto da grandezze classiche come posizione e velocità, tanto che due sistemi descritti da stati quantici identici possono evolvere diversamente e l'esito degli esperimenti può essere solo probabilistico.

E' proprio questo è il centro di tutta la mia riflessione, quella dimensione probabilistica che dovrebbe consentire all'artista di intraprendere nuovi e più coraggiosi cammini, visto che come ha osservato il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty, il tempo in realtà non scorre di per sé, e che il suo scorrere apparente è il risultato del fatto che "poniamo surrettiziamente nel fiume un testimone del suo corso". Quindi la tendenza a credere che il tempo scorra è dovuta al fatto che dimentichiamo di inserire nella rappresentazione noi stessi e i nostri collegamenti con il mondo. Merleau-Ponty parlava della nostra esperienza soggettiva del tempo, e fino a poco tempo fa – ironia del linguaggio... - nessuno avrebbe immaginato che lo stesso tempo oggettivo si potesse spiegare come risultato di questi collegamenti. In questa rappresentazione il tempo fisico emerge perché ci consideriamo separati da ogni altra cosa. Così solo quando avremo definitivamente tolto l'artista dal fiume potremo tornare in una dimensione probabilistica della nostra esperienza e, chissà, riuscire a vivere la vita come un'opera d'arte. Non è questo un rinvenimento, ma per tutta l'umanità dell'aura?

**La Redazione:** hanno partecipato alla realizzazione di questo numero: giorgio degasperì per informazioni: info@zeroteatro.it

**DIALOGANDO:** la rivista trimestrale esce ad ogni equinozio e solstizio. fate valere i vostri contributi in qualsiasi formato testi o immagini.



Lo spettatore è generalmente considerato come colui che fruisce in modo non costruttivo del prodotto teatrale. Questa posizione, non certo univoca anche se dominante, è stata oggetto negli ultimi trent'anni di profonde lacerazioni e discutibili sperimenti. L'eredità di quel teatro che concepiva lo spettatore come soggetto artefice e parte in causa della creazione artistica è frutto degli esperimenti introdotti dal Living e fatti oggetto di sviluppo da parte dell'animazione teatrale.

Secondo il modello processuale qui proposto, intersezioni creative e costruttive tra attore e spettatore costituiscono eventi poco compatibili se non si fa ricorso ad una variazione del processo in corso e una deformazione delle differenti posizioni in atto durante lo spettacolo. Attore e spettatore sono, infatti, il frutto di due processi distinti e separati, senza

alcuna caratteristica di interdipendenza esplicita all'interno di fasi di sviluppo strutturalmente opposte. L'attore è al termine di una sua evoluzione creativa consolidata attraverso lo spettacolo e teoricamente al culmine del proprio potenziale espressivo, lo spettatore è all'inizio di un percorso di stimolazione emotiva, culturale, sociale ed

estetica di cui non ha possibilità di avere coscienza se non nell'attimo in cui accade. Esiste quindi una profonda differenza data dalla partecipazione e condivisione di un processo che, di fatto, ha una storia prima nell'attore e nel gruppo teatrale, quindi nello spettatore e nel gruppo artificiale degli spettatori di cui si trova obbligatoriamente a far parte. È quindi presumibile che questi due soggetti, così strutturalmente diversi, possano interagire attivamente solo perdendo completamente o in parte i propri connotati.

Esistono due modi distinti di concepire l'incontro tra attore e spettatore, ciascuno con implicazioni processuali e ipotesi differenti. Il primo mantiene le posizioni esistenti e ne tutela le differenze. Il secondo introduce una variabile che esige una trasfigurazione completa del concetto di spettacolo, di attore e di spettatore.

Consideriamo la prima eventualità sorretta da tre ipotesi.

La prima per cui il processo sotteso si fonda innanzitutto sull'ipotesi di concepire l'incontro tra attore e spettatore come interazione tra due diversi tipi di gruppi artificiali, con potere e struttura distinti. Quello degli attori è un gruppo artificiale con storia, quello degli spettatori è un gruppo artificiale senza storia. Questa sostanziale differenza permette di comprendere l'illusorietà della funzione sociale e corale dello spettatore, espressa dall'unica azione collettiva stereotipata riconducibile all'applauso. La vera funzione dello spettatore è soggettiva, di rapporto tra sé e l'opera a cui sta assistendo con tutta la partecipazione e il coinvolgimento che sente in quel momento possibile. Lo spettatore è quindi, nella sue esperienza con l'opera teatrale, solo e come tale va concepito. L'attore non sta lavorando di fronte al gruppo gli spettatori ma di fronte a singoli individui. Proprio per questo motivo ne va tutelata l'esperienza affettiva e personale mantenendo in vita l'unica posizione coerente che può assumere, quella appunto dello spettatore in senso stretto. Privata dell'elemento della storia gruppale data dal processo di lavoro, l'azione simultanea tra attore e spettatore rappresenta un improprio atto paradossale di pseudocondivisione dell'esperienza.

La seconda ipotesi che sostiene il non coinvolgimento dello spettatore ritiene che, l'incontro tra attore e spettatore, sia un evento dai contenuti non svelabili. E l'impulso dell'attore a provocare l'azione dello spettatore rompe il patto di non svelabilità. Lo stesso applauso rompe tale patto. È un incontro di tale livello che deve mantenere la distanza della non-azione simultanea, pena la rappresentazione di una violenza. Dell'attore sullo spettatore. Dello spettatore sull'opera teatrale.

La terza ipotesi sostiene che l'unico rapporto tra attore e spettatore si gioca nella dimensione dell'esito in sé e non nel processo. L'opera teatrale messa in scena dall'attore viene introiettata e riorganizzata dall'esperienza emotiva dello spettatore che, in quel modo, costruisce un'altra opera d'arte distinta da quella a cui è stato testimone. Entrambe hanno caratteristiche di similitudine. Entrambe poggiano la loro costruzione sui binari della ripetizione e della interpretazione. Il rapporto tra attore e spettatore si gioca nella consapevole condivisione della costruzione di due opere d'arte a partire dallo stimolo attoriale e dalla rilevanza interna di tipo emotivo dello spettatore.

Il primo rapporto è quindi dettato da questo elemento di consapevole condivisione costruttiva non agita. Il secondo si sviluppa nell'ambito del desiderio di entrare in azione da parte di entrambi. Desiderio e non effettiva azione. Il desiderio ha come unico veicolo fisico lo sguardo. Il corpo è compresso e l'azione ha luogo nello sguardo tra attore e spettatore. Il terzo ha luogo nella non anonimà. L'esperienza di costruzione non svelata ha senso solo se lo sguardo dell'attore può intrecciare quello dello spettatore. La non anonimà procede dai rapporti che intercorrono tra spazio teatrale/azione teatrale e nella possibilità di avvertire, dentro l'azione

## Dran-Theatron

la relazione attore-spettatore  
di Giulio Nava

teatrale, la dimensione della comunicazione soggettiva. Lo sguardo è quindi il luogo della condivisione, unico veicolo sублиmatorio del desiderio di entrare in azione simultanea. Ciò che rimane assolutamente non svelabile è il processo che segue l'incontro tra attore e spettatore. Il processo parte dall'esperienza di condivisione dello spettacolo e questo rappresenta l'unico punto di contatto. Non potrà mai essere reciprocamente svelato il processo attivato nell'attore e nello spettatore dopo quell'incontro, pena la perdita di significato dell'esperienza medesima e della stessa opera d'arte. È quindi inevitabile che, dopo uno spettacolo concepito come luogo dell'incontro e della tutela della differenza tra attore e spettatore, non sussistano momenti di confronto, discussione e approfondimento tra queste due entità. Questa prima concezione attorno al rapporto tra attore e spettatore durante lo spettacolo, prendendo atto dell'esistenza di due processi distinti e non sovrapponibili, si erge a tutela e garanzia della differenza come necessario presupposto perché tutte le parti in causa svolgano in modo adeguato le proprie funzioni. La seconda concezione, proprio a partire dalla medesima consapevolezza, considera lo spettacolo come evento trasformativo delle differenze. Perché ciò sia processualmente compatibile è necessario comprendere che nessuna posizione in gioco può rimanere identica a se stessa e che l'evoluzione del lavoro procederà attraverso una sostanziale modificazione funzionale dell'attore. Nel momento in cui l'attore entra in relazione attiva con lo spettatore deve essere consapevole di spostarsi su una funzione diversa, più vicina a quella del conduttore, trasformando lo spettacolo in stimolazione potenzialmente variabile rispetto alle reazioni degli spettatori. In questo modo, il gruppo degli spettatori inizia una propria storia, data dalla partecipazione a un evento di conduzione determinato dall'uso per tale fine dello spettacolo. Ciò che ne deriva non può essere definito spettacolo, bensì un'azione performativa con una valenza, per lo spettatore, tipica del contratto interattivo e di Dran-Theatron. Lo spettacolo diviene quindi, per l'attore, messa alla prova della propria capacità di conduzione, mentre per lo spettatore si trasforma in attività espressiva di tipo laboratoriale a cui può decidere liberamente di partecipare.

La scelta che il gruppo deciderà di sostenere andrà comunque messa a conoscenza dello spettatore prima che abbia luogo, così da gettare basi simili all'esplicitazione del desiderio progettuale e alla formazione di un contatto istituzionale. Il potenziale spettatore rappresenta infatti contemporaneamente una dimensione istituzionale e una relazionale che vengono messe in gioco proprio dalla sua decisione di esserci. Non è quindi accettabile un coinvolgimento dello spettatore senza una sua dichiarata accettazione, alla stregua del divieto assoluto che vige rispetto all'intromissione non autorizzata di uno spettatore nell'azione spettacolare. È necessario comprendere che la violazione dello spazio privato dello spettatore è grave tanto quanto quella dello spazio scenico.

### Dran-Theatron

La definizione di Dran e di Theatron sintetizza due posizioni diverse ma inscindibili ed interattive dentro le quali il partecipante viene stimolato a porsi. Dran significa agire rappresentando, Theatron significa essere nella condizione di poter agire rappresentando. Chi è in Dran sta rappresentando, chi è in Theatron risulta momentaneamente in posizione di fermo. L'intento è quello di condurre l'azione verso una rappresentazione in cui, in modo graduale, l'insieme del gruppo entra in dran, tutelando e rispettando le specifiche necessità di ciascun partecipante. La base elaborativa è sempre gruppale anche se gli stimoli emancipativi della conduzione predispongono il singolo partecipante ad assumere maggiore autonomia e responsabilità individuale.

La fase Dran-Theatron è suddivisa in tre stadi progressivi di sviluppo, uno consequenziale all'altro, tesi ad affrontare gli aspetti più importanti dell'improvvisazione e della soluzione di costruzioni rappresentazionali in azione. Il primo stadio affronta il tema della contemporaneità dell'azione. Il secondo il tema della simultaneità dell'azione. Il terzo della complementarità dell'azione. Contemporaneità, simultaneità e complementarità sono equivalenti rappresentazionali del concetto di tempo, spazio e relazione. L'improvvisazione, introdotta esclusivamente nel terzo stadio, si basa su elementi drammaturgici pre-elaborati dai partecipanti, integrati dalle costruzioni emerse durante i due stadi precedenti. Il gruppo è quindi sottoposto ad una serie di indicazioni di lavoro che permetteranno, gradualmente, di raggiungere una rappresentazione frutto della capacità di ciascuno di tenere in costante considerazione sia le proprie che le altrui azioni.

Questa fase costituisce il fondamento emotivo e relazionale per la realizzazione di un evento spettacolare. Non è però certo fondamento estetico, narrativo o drammaturgico, proprio delle successive fasi di lavoro; Un adeguato attraversamento di questa fase permette di addentrarci nei meandri dello sviluppo di uno spettacolo seguendo le regole del processo gruppale e non del prodotto registico. Il Dran-Theatron risulta quindi uno snodo centrale del metodo in quanto una sua adeguata evoluzione permetterà al singolo di porsi in modo idoneo nei confronti del desiderio di rappresentare sé al mondo, contemplando l'esistenza dell'altro.

Giulio Nava, Il teatro degli affetti, Sugraco ed., Milano, 1998, pp.122-124