

DOSSIER/TEATRO E PERFORMANCE

Kentridge: il teatro della performance *c'est moi*

Fascinazione per l'immagine e la tecnologia, frammentazione della narrazione e nostalgia della parola. E, insieme, uso accorto del corpo, con un occhio all'attualità: l'arte di William Kentridge è la *summa* di un genere che affonda le radici nella tradizione del teatro come delle arti visive. Svelando nuove e imprevedute segmentazioni di senso.

di William Kentridge e Roberto Rizzente



Nel 2012 il Maxxi e Romaeuropa gli hanno dedicato una personale. I suoi lavori – disegni, incisioni, film di animazione, collages, libri, sculture, e ovviamente, spettacoli (*Refuse the Hour*; *Woyzeck on the Highveld*) e lavori d'opera (*Il ritorno di Ulisse in patria*; *Il flauto magico*) – sono stati presentati al MoMa di New York, alla Biennale di Venezia e al Festival di Cannes. Artista a tutto tondo, William Kentridge (Johannesburg 1955) è l'esponente internazionalmente più rilevante del cosiddetto teatro della performance. Come dimostra l'installazione multisensoriale e multimediale *The Refusal of Time*, prodotta in occasione di Documenta 13, a Kassel, e ispirata alle macchine di Leonardo da Vinci.

Qual è il fondo comune che lega il teatro alle arti visive?

Entrambi sono spesso considerati superficialmente, senza tenere conto del processo che porta alla creazione dell'immagine. L'aspetto visivo dello spettacolo diventa una mem-

brana fra lo spettatore e la visione dell'artista. È fra quanto viene presentato e quanto viene proiettato dallo spettatore che nasce l'opera d'arte, ma ciò che è fondamentale è la nostra incapacità di trovare un senso a quanto abbiamo di fronte. Di solito per il teatro vale la regola della consapevole sospensione dell'incredulità, per cui lo spettatore finge di credere che gli attori siano i personaggi. Io, invece, sono interessato all'inconsapevole sospensione dell'incredulità, per cui non siamo in grado di smettere di riconoscere le cose come presenze costruite.

Nelle sue opere, assistiamo, spesso, a un'evanescenza della presenza. Cosa la affascina del teatro?

Il corpo dell'attore e dell'artista, la fisicità della creazione. Per un attore, la fisicità nel creare il gesto è fondamentale per il suo stesso riconoscimento. Per questo anche quando insegno a studenti d'arte faccio fare loro esercizi di recitazione che io appresi, come studente di teatro, a

DOSSIER/TEATRO E PERFORMANCE

Parigi, da Jacques Lecoq: sono prove che hanno l'obiettivo di far comprendere come l'energia all'inizio di un gesto sia necessaria, ma non del tutto sufficiente a completarlo. E lo stesso principio vale anche quando i corpi si smaterializzano o divengono *silhouette*.

Il suo teatro fa largo uso di maschere, burattini, marionette. Crede ancora a un teatro fondato sulla mimesi?

La *mimesi* è una nozione centrale fra le categorie che riguardano il riconoscimento. Non si tratta tanto di copiare la natura, quanto piuttosto di fornire indizi che aiutino chi guarda a individuare elementi familiari. Credo che la mimesi riguardi il modo in cui ognuno riesce a ritrovare un'eco del mondo esterno. A volte può avvenire in modi toccanti. Ci si allontana dall'idea di sapere per avvicinarsi all'idea di riconoscere. Si può iniziare un lavoro in modo vago, facendo affidamento sullo shock di ognuno nel riconoscere le immagini e poi nel vedere dove queste lo conducono.

Nelle sue opere il disegno convive con la tecnologia. A che prezzo la tecnologia può essere utilizzata a teatro?

Il prezzo è quello di spargliare ogni cosa. Quando si lavora con le video proiezioni, è necessario trovare un equilibrio con la presenza umana. Ciò significa che molto del materiale realizzato viene messo da parte mentre si allestisce la performance. Per quanto riguarda le moderne tecnologie, in particolare il digitale, sono ormai tali che è possibile lavorare con le immagini tanto velocemente quanto si è in grado di pensare: ciò è pericoloso perché si rischia di ridurre il tutto allo spettacolo delle proiezioni di grande formato. Tuttavia può anche permettere libere associazioni, dare spazio all'inconscio, e ciò non poteva accadere nel palcoscenico vuoto alla Peter Brook.

Si avverte, nei suoi lavori, la nostalgia delle "grandi narrazioni". Quali sono, dopo Lyotard, le vie per ricostruire un'ipotesi di narrazione?

Nei cartoni animati è possibile ottenere l'effetto di una folla attraverso l'accumulazione di piccoli segni realizzati con i gessetti. È una tecnica semplice che permette di ampliare la narrazione così da renderla quasi epica. Credo che narrazione e non narrazione possano coesistere: la questione è importante, perché la narratività è radicata in noi. Tuttavia, oggi viene spesso soddisfatta attraverso messaggi pubblicitari, fondati sulla cattiva fede di chi li fa e di chi ne fruisce, come nelle serie televisive. Una tendenza attuale nello scrivere narrativa è quella di non avere una soluzione finale, e mi pare che ciò approfondisca il senso d'incertezza, spingendoci a cercare di capire cosa avviene dopo la fine della storia. Per individuare una forma, abbiamo bisogno di trovare un significato. E questa speranza di trovare un significato alla vita, così come alla storia, acquista una valenza politica.

In alcune delle sue opere la parola si fa suono, *phonè*. Crede nel valore fondante e speculativo della parola?

Faccio un esempio: nei fumetti ci sono le immagini e il testo, e io sono interessato allo spazio fra il leggere e il vedere. Puoi guardare alle lettere come a delle forme, ma anche alle associazioni che le parole portano con sé. Abbiamo scritto adattamenti di slogan, magari della rivoluzione culturale cinese, e il cambiamento di una parola era grafico e di significato. Lo stesso per i libri antichi: quei titoli hanno per noi un significato diverso se posti sulla copertina di un volume o su un foglio di carta. Ho speranza nel potere delle frasi: se fossi un drammaturgo, rimarrei stupito del potere delle parole pronunciate.

Le sue opere sono ricche di riferimenti all'attualità. Può il teatro della performance farsi ancora agone politico?

In Sudafrica nel ventesimo secolo c'era una specie di stato d'emergenza per cui in teatro si dicevano le cose che non potevano essere dette in televisione oppure sui giornali: ora non è più così. Per i drammaturghi è più difficile avere l'impatto che avevano allora. Il teatro del conflitto è molto diverso dal teatro della "gentile" disillusione. Penso, tuttavia, che ci sia ancora una polemica politica da suscitare, riguardo il dubbio. Il dubbio è fondamentale nell'analisi politica.

Nell'era del postmoderno, la creazione è spesso affidata all'assemblaggio di materiali preesistenti. È un'opportunità, per l'artista?

Penso che l'attività di costruzione di senso per mezzo dei frammenti di un *collage* sia fondamentale perché il significato nasce dall'attività stessa di creazione, mentre non può esserci un senso prestabilito prima della scrittura stessa.

Qual è il corretto processo di fruizione di un'opera di teatro della performance?

Non dovrebbe esserci il panico, nel pubblico, di dover cogliere ogni elemento della scena. Se la gente si potesse rilassare, guarderebbe solo ciò che la colpisce e seguirebbe le direzioni che decidono di seguire gli occhi, senza distinguere tra proiezioni video, performance degli attori, sopratitoli. Credo tuttavia che importante sia la consapevolezza di non poter fuggire all'impurità dello sguardo: quando segui uno spettacolo, hai la consapevolezza di essere circondato da altre persone e magari pensi a quello che dovrai fare il giorno dopo. A volte capita poi di concentrarsi sulla musica, oppure sulla scena o sul testo: ognuno dà allo spettacolo un senso a seconda dell'elemento su cui si focalizza. Si pensa sempre che lo spettatore debba essere tenuto a costruire il senso dello spettacolo mettendo insieme i vari frammenti che gli sono proposti. Ma non penso sia questo il modo giusto di fruire di uno spettacolo teatrale. ★

(traduzione di Laura Bevione)

In apertura, un'immagine da *The Refusal of time*, di William Kentridge.