

Il re nascosto e la forma teatrale: concetto regolatore e immaginario teatrale. Ripensare Simmel nel lavoro del Teatro delle Albe e di Einar Schleef*

Vincenzo Del Gaudio**

Università degli studi di Salerno

This work aims to investigate the relationship between philosophy and Simmel 'sociology, between the notion of hidden king, which comes out from his works, and his concept of actor's work. In particular, the actor is a technician of imaginary playing like a medium of ideal forms and concrete ones in the imaginary production. Afterwards this analysis tries to keep together Simmel theory with two contemporary theatrical experiences: Teatro delle Albe and Einar Schleef.

Keywords Immaginario; Re nascosto; sociologia dell'attore; Teatro delle Albe; Einar Schleff

Il nascondiglio del re: lo spazio e la regola

Il concetto di re nascosto di un'epoca viene formulato da Simmel all'interno de "il conflitto della civiltà moderna". Esso viene definito come una sorta di concetto cardine a partire dal quale si determinano le forme concrete di un'epoca storica. È utile richiamare il passo in cui Simmel cerca di chiarire tale concetto in quanto esso nonostante tutta lo sua enigmaticità sembra aprire ad una possibile definizione di campo del concetto regolatore e allo stesso tempo della regola che esso impone alle forme:

In ogni grande epoca di civiltà, provvista di caratteri nettamente scolpiti, si può avvertire un concetto centrale da cui scaturiscono i moti spirituali e in cui insieme essi sembrano confluire; e ciò, sia che l'epoca medesima posseda una coscienza astratta di tale concetto, sia che questo formi soltanto l'ideale punto d'irradiazione di quei movimenti, l'indole dei quali e il significato che essi hanno per l'epoca, solo chi osserva posteriormente riesce a conoscere (Simmel, 1921, p. 18).

In ogni epoca provvista di caratteri scolpiti è possibile, secondo Simmel, avvertire un concetto centrale che irradia i propri raggi sulle forme e che fa da motore ai moti spirituali. Seguendo il ragionamento però bisogna comprendere che tipo di movimento il concetto regolatore impone alle forme e soprattutto in che modo forma e regola si relazionano. A questo proposito il passo di Simmel sembra aprire ad un movimento circolare che va dal

* Articolo proposto il 17/11/2017. Articolo accettato il 10/02/2018

** Email: delgaudio.vincenzo@gmail.com

concetto cardine o meglio che si irradia dal concetto cardine e ritorna ad esso. Il concetto cardine quindi per Simmel non può essere considerato in forma idealistica cioè non può essere considerato soltanto in forma emanativa quanto piuttosto esso è nelle cose, è nelle forme che acquistano il loro senso per l'epoca proprio a partire da esso. Dunque il sociologo tedesco si premura di chiarire che una determinata epoca storica può avere una coscienza astratta del concetto centrale ma che tale concetto centrale, lungi dall'essere astratto, è assolutamente concreto, cioè è nelle cose. Tale concetto proprio in quanto non sempre viene individuato dall'epoca storica in cui esso agisce spesso può essere riconosciuto soltanto posteriormente. Il riconoscimento a posteriori fa di esso un "re nascosto" cioè nascosto ai suoi contemporanei. In tale formulazione sicuramente Simmel tiene conto del mito popolare del re nascosto che si sviluppa in Europa lungo tutto la modernità (Bercé, 1996) in base al quale il re che in guerra offriva il proprio corpo per il proprio popolo poteva tornare in vita in caso di necessità, tale necessità si configurava come momento in cui veniva a mancare la giustizia e in tale momento "il re nascosto" tornava al suo popolo come una sorta di fonte di verità allo scopo di restaurare il *nomos*. In questi termini Simmel sembra determinare una specie di asse intorno al quale l'immaginario di una determinata epoca ha una sua struttura concreta, assume la propria evidenza a partire dal movimento del ritorno che è antecedente alla formulazione e costituzione del piano dell'immaginario. Seguendo questo ragionamento il movimento circolare intorno a cui Simmel sembra ancorare il re è un movimento che implica un ritorno del principio regolatore che diviene tale, o meglio che viene riconosciuto come tale, nell'atto del ritorno. D'altro canto "metodologicamente ciò dà la possibilità al ricercatore sociale di trovare, innalzando l'analisi sul piano ideale, in ciascun frammento la presenza di un centro che lo mobilita attorno al suo asse" (Marzo, 2006, p.59). Questo significa che se il concetto cardine è all'opera all'interno di una determinata collettività esso non può essere ricondotto semplicemente ad un *principio emanationis* grazie a cui tale collettività sarebbe da esso astrattamente formata. Per Simmel il re nudo implica un particolare assetto teorico a partire dal quale il concetto cardine è sia nelle cose che distinto da esse.

Proprio nel tentativo di scongiurare una sorta di idealismo astratto a partire dal quale il principio regolatore possa diventare una sorta di *nomos* verticale il cui fondamento è ancora una volta di natura metafisica Simmel chiarisce: "L'unità nascente della unione di parecchi, che si chiama società, ha determinati contenuti, una materia concreta e degli scopi che essa realizza in forme molteplici di azione reciproca tra gli individui, [...] tale reciprocità di azione non esiste in generale ma esistono soltanto singole speciali forme di essa" (Simmel, 1921, p. 5). Esistono singole forme sociali a partire dalle quali sarebbe possibile posteriormente ricostruire la regola che le ha determinate. Per Simmel chiaramente il problema principale del riconoscimento del re, dello svelamento della sua natura, è legato al fatto che per sua stessa natura esso è nelle cose e soprattutto nelle azioni sociali concrete, nelle singole forme di azione reciproche che per Simmel determinano l'assetto della società. La questione che Simmel sembra mettere in luce è legata all'unità tra forma e contenuto dell'esperienza sociale che il re nascosto, come un "legislatore del sottosuolo" (Marzo, 2006, p.59), regge ma che allo stesso tempo da essa viene determinato. È questo doppio movimento, all'apparenza contraddittorio, che il

sociologo tedesco prova definire ne “Il conflitto della cultura moderna: “né la fame, né l’amore, né il lavoro, né la religiosità, né la tecnica né i contenuti dell’intelligenza significano di per se stessi già società, ma in quella vece essi costituiscono allorché spingono gli individui in determinate forme di vita reciproca” (Simmel, 1921, p. 5). Chiaramente a Simmel è chiara la contraddizione logica legata ad un legislatore che deve attuarsi nelle forme che esso stesso regola per svolgere pienamente il proprio ruolo (Simmel, 1921, p.19) ma allo stesso tempo tale legislatore per Simmel ha un suo luogo specifico a partire dal quale tale movimento si muove: “esso si troverà là [...] dove si congiunge l’essere più elevato, cioè l’elemento più assoluto e metafisico della realtà, con il più elevato valore, cioè con l’assoluta esigenza verso di noi e verso il mondo” (Simmel 1921, p.20). Il posto deputato al re è dunque un posto di confine dove si uniscono concetti ideali, ma non nella loro ideale formulazione astratta anzi all’interno del concreto prodursi delle forme della società, e le esigenze legate alla produzione sociale delle forme stesse.

Il posto del re è un’interzona, uno spazio ad un tempo ideale, ma non astratto, e determinabile nel prodursi nelle “esigenze” particolari che ovviamente cambiano di volta in volta e da forma a forma. Questo significa che all’interno della produzione e circolazione delle forme garantite dal movimento del re, all’interno dell’estetica sociologica simmeliana (Simmel 2006, 2011; Valle 2008; Portoli, Fitzi 2004), bisogna postulare una sorta di terzo elemento che metta in moto il movimento circolare dal re alle forme e viceversa. Insomma perché il re possa essere ad un tempo istanza ideale e presente nelle forme concrete e che anzi in esse trovi il suo posizionamento più proprio c’è bisogno di pensare ad una sorta di medium, ad una figura concreta che garantisca tale movimento. In questi termini la complessità di determinare il grado di incidenza del re nascosto non si basa solo sul suo nascondimento ma dalla determinazione di tale figura mediana da un lato e la complessità di costituzione di un’idea comune che nutra il re dall’altra. È lo stesso Simmel a spiegare come se per le altre epoche storiche è possibile riconoscere il re nascosto - per l’epoca classica greca l’essere, per il medioevo cristiano Dio, per la modernità l’io e per il XX secolo la vita -l’epoca attuale sembra aver tagliato i ponti con la catena del comando monarchico impedendo ad un nuovo legislatore di svolgere il proprio compito: “Quest’è forse [...] soltanto un diverso modo di esprimere quello che, nella sua determinabile manifestazione, è l’elemento negativo di siffatto moto spirituale, vale a dire che noi, almeno da una serie di decenni, non viviamo più sotto una qualsiasi idea comune, anzi in larga misura nemmeno sotto un’idea generale” (Simmel 1921: 24). Per il filosofo e sociologo tedesco la frammentazione dell’esperienza dovuta alla metropoli e allo sviluppo di tale metropoli (Abruzzese, 2008, 2017; Abruzzese, Borrelli 2001; Mele, 2011; Simmel, 1903) determina un’impossibilità di incoronazione di un nuovo re, e anzi, come ha notato Pier Luca Marzo, la forma di tale impossibilità è essa stessa la forma imperante del secolo scorso, che si cristallizza nel concetto di denaro (Simmel, 2014, 2010, 1998): “traducendo il regno dei valori qualitativi nel puro regno della quantità, il denaro, è quell’anti-forma capace di anelare all’eternità restando ferma nel suo essere” (Marzo, 2006, p. 60). Questo significa che, nella frammentazione dell’esperienza della vita moderna non soltanto è complesso incoronare un re il cui trono è vuoto o al massimo occupato da un’anti-forma come il denaro ma è altresì complesso riuscire ad individuare quella figura mediana che si

instaura a fianco del re, tra istanza ideale e concreta e determinazione sociale delle forme, per mettere in moto il movimento circolare. Simmel insomma nel descrivere il movimento del re nascosto sembra constatare una sorta di impossibilità di incoronare il nuovo legislatore e questo significa da ultimo la proliferazione di forme frammentarie, di frammenti veri e propri, impossibili da ricondurre al movimento circolare della venuta del re. Infine l'ambiente nel quale tale struttura ideale e allo stesso tempo immanente si costituisce è da rintracciarsi nel campo dell'immaginario, cioè in quel particolare reticolo di immagini estremamente complesso da mappare. Come ha notato Alberto Abruzzese, le forme sostanziali delle cose assumono una forza all'interno dell'immaginario laddove si determinano come immagini (Abruzzese, 1988, 2001). Cioè laddove la percezione delle cose si coagula in immagini socialmente condivise, laddove però tale percezione è essa stessa mediata dalle immagini. In fin dei conti quindi se l'immaginario può essere oggetto di studio sociologico (Ragone, 2015) esso deve essere studiato dal punto di vista delle immagini concrete che determina, il cui re, seguendo Simmel, si nascosto ma, allo stesso tempo, è determinato come campo nel quale tali immagini si manifestano. Insomma se il manifestarsi del re nascosto è nelle forme concrete e in esse la coagulazione dell'immaginario si costituisce a partire da immagini che mediano il nostro rapporto con le cose allora il nostro re non può che essere scoperto e braccato nelle immagini.

Il re e il giullare: farsi media

Il re nascosto di un'epoca si impone quindi come un soggetto regolatore che determina l'immaginario come campo di produzione di forme e immagini. Questo principio regolatore ha bisogno quindi di una figura di mediazione che si propone o meglio ancora di intermediazione. Simmel sembra essere chiaro su questo punto tra il fondo ideale sempre presente nelle cose e le cose stesse sembra esserci una sorta di figura mediana che partecipa sia del re che delle cose.

Se dunque l'immaginario ha a che fare con la produzione di immagini, il re deve necessariamente passare da esse per mettere in moto il movimento (Abruzzese 2011; Frezza 2006, 2015). Per comprendere il funzionamento regolatore del re bisogna a questo punto ragionare intorno al rapporto tra il re e l'immaginario che è il campo di azione nel quale il re agisce e grazie al quale produce il movimento delle forme.

Nello stesso periodo in cui Simmel ragiona intorno al re nascosto il filosofo e sociologo tedesco scrive dei piccoli interventi intorno alla figura dell'attore che occupano una posizione defilata rispetto al nucleo centrale della sua riflessione. D'altro canto l'interesse di Simmel per il teatro, come per l'arte in generale, non è un interesse di natura soltanto teorica (Rammstedt, 2006) in quanto il filosofo tedesco ha un interesse di natura concreta per la pratica artistica¹. In questi testi Simmel prova a ragionare intorno alla funzione estetico-sociale dell'attore. Innanzitutto Simmel si pone la questione dell'attore a partire dalla possibilità di indagare attraverso esso il rapporto tra forma e contenuto dell'esperienza estetica (Simmel, 1998, p. 39). Questo significa che la figura dell'attore per

il sociologo tedesco si muove su un crinale tra la costituzione della forma e la veicolazione di un contenuto; come per il re nascosto l'attore deve mediare tra le forme concrete dell'evento scenico e la realtà ideale del dramma. In prima istanza per Simmel l'agire attoriale si configura come una *Leistung*² cioè come un'azione ideale e materiale allo stesso tempo. Inoltre l'attore deve mediare tra l'idealità del dramma, del testo scritto dal poeta, e le forme concrete che determinano l'evento scenico "Infatti, il materiale per la *Leistung* dell'attore è costituito da un'opera d'arte bella e pronta, e dunque tale *Leistung* consiste soltanto nel realizzare la mera idealità e spiritualità del dramma scritto, ritraducendole in un'espressione del reale" (Simmel, 1998, p. 39). Però è lo stesso Simmel a chiarire che il lavoro dell'attore è legato ad una sorta di trasfigurazione del reale: "Il contenuto deve essere trasportato nel tipo di immagine proprio del palcoscenico, e non della realtà" (Simmel, 1998, p. 41). L'attore deve quindi porsi come figura di mezzo tra la natura ideale dei personaggi descritti nel dramma e la realtà del palcoscenico che per il sociologo tedesco è determinata da immagini. Tali immagini ancora una volta sono imparentate con il reale e anzi sono da esso prodotte ma allo stesso tempo sono di esso il presupposto teorico. Infatti Simmel chiarisce che la realtà delle immagini sceniche non si oppone al reale, come se "l'apparenza" del mondo delle immagini della realtà scenica dovesse essere un opposto o una parte più superficiale dell'evento reale, quanto piuttosto tale produzione di immagini, tale costituzione dell'immaginario, si situa "al di là di questa contrapposizione, è un regno che esiste di per sé" (Simmel, 1998, p. 43). In altri termini l'attore "non è affatto un imitatore del mondo reale [...] ma è il creatore di un mondo nuovo che è imparentato con il fenomeno reale" (Simmel, 1998, p. 42). Insomma per Simmel l'attore è un "creatore di mondo" questo mondo è un mondo che si basa su un movimento di transustanziazione dell'immaginario che da ideale diventa concreto, incarnato (Pinotti 2010, 2010a). Proprio a questo proposito Simmel, in un saggio del 1908 intitolato programmaticamente *La filosofia dell'attore*, traccia quella che ai suoi occhi è l'evidente contraddizione del lavoro attoriale:

La *Leistung* dell'attore ha in sé una contraddizione interna [...]. Per come appare, essa sembra manifestarsi spontaneamente quale espressione della più profonda natura e del temperamento dell'attore; sembra il compiersi di una vita immediata, determinatasi in base a se stessa e ai destini rappresentati. E qui che sta l'enigma, perché questa vita giunge ad esprimersi in un contenuto dato e configurato da altrove (Simmel, 1998, p. 27).

Siccome la costruzione del suo essere scenico è determinata in prima istanza dal testo scritto in precedenza e dalle norme che costituiscono il fare drammaturgico l'attore vive su di sé la contraddizione tra il proprio temperamento, cioè la propria soggettività, e il ruolo stesso. Proprio perché dotato di un certo temperamento l'attore si troverebbe in una posizione ambigua rispetto all'universalità del testo drammatico. Ma a questo punto Simmel chiarisce che "il modo di interpretare un ruolo non scaturisce dal ruolo stesso [...] bensì dal rapporto fra il temperamento artistico dell'attore e quel ruolo" (Simmel, 1998, p. 28). In questi termini dunque per Simmel l'attore è una sorta di figura mediana tra istanza ideale e produzione concreta della forma; l'attore produce delle forme proprio in quanto

riesce, attraverso il proprio temperamento a mediare tra la natura ideale del ruolo e la produzione concreta delle singole forme. Tale relazione però, nel cosmo del filosofo tedesco, non deve essere intesa in forma astratta, cioè come se da un lato ci fosse il testo fissato dallo scrittore e dall'altro il temperamento soggettivo dell'attore; Simmel si sforza di pensare tale relazione nella forma più concreta possibile aggiungendo a questo punto la contingenza dell'interpretazione: "a questi due aspetti se ne aggiunge un terzo: l'istanza che *questo* ruolo pone a *questo* attore e forse a nessun altro, la particolare legge che deriva da tale ruolo per questa personalità d'attore" (Simmel, 1998, p. 29). Dunque se il re nascosto è essenzialmente un regolatore, un monarca del sottosuolo, esso si situa in quello spazio di produzione dell'immaginario che regola il movimento di produzione delle forme concrete dell'interpretazione attoriale. Simmel sembra pensare all'attore come ad una figura mediana tra "l'atemporalità astratta della poesia e la fissità sensibile concreta del procedere nel mondo dell'esperienza" (Simmel, 1998, p. 44). La *Leistung* dell'attore è a tutti gli effetti il produttore di un'opera che si produce a partire da tale relazione. L'attore diventa "immagine sensibile" (Simmel, 1998, p. 41) cioè diventa un'immagine incarnata (Rozzoni, 2002), come immagine del necessario spazio ideale determinato dalla poesia e allo stesso tempo come necessaria incarnazione di tale spazio nell'attore. Simmel determina tale processo di incarnazione intorno al concetto di *Erlebnis* che il sociologo configura come uno spazio dell'esperienza attraverso cui si produce l'istanza ideale, insomma, l'*Erlebnis* è una sorta di benzina che mette in moto il motore del re nascosto, gli permette un direzionamento, Simmel chiarisce:

L'*Erlebnis* interiore che si manifesta nella forma artistico-linguistica - sia essa di un contenuto concreto oppure soggetto a un destino, sia evidente oppure intuibile - è già entro di sé poeticamente strutturato. Quando è posto negli ambiti della vita reale, esso può essere configurato come vuole; ma in quanto materiale della poesia esso - e qui non importa se sia cronologicamente precedente o contemporaneo alla poesia stessa - viene rivissuto *poeticamente* (Simmel, 1998, p. 46).

Simmel quindi pensa che l'esperienza che dà forma al lavoro dell'attore sia essa stessa di natura poetica e che l'attore però riviva poeticamente il processo di costruzione di tale esperienza. Insomma per Simmel l'attore è una figura di mezzo che media tra la percezione ideale delle forme e la loro realizzazione sensibile. È una sorta di giullare che si affianca al re nel processo di costruzione e comunicazione delle forme; è un medium che utilizza il proprio corpo come dispositivo comunicativo (Gemini, 2016)³. Il farsi medium, figura intermedia e decisiva per il processo scenico comunicativo, che Simmel pensa è costituito da una struttura in cui le logiche comunicative si incarnano in un modello in cui il principio regolatore si incarna nelle forme concrete del fare scenico di cui è *definies* e *definendum* allo stesso tempo.

Farsi Medium. Essere-coro: Il coro nella prospettiva di Marco Martinelli, Ermanna Montanari e il Teatro delle Albe.

Abbiamo visto come per Simmel l'attore rappresenti una sorta di figura mediana che funge da raccordo tra la costruzione di un immaginario condiviso e le forme concrete in cui e grazie cui tale immaginario si condensa. A questo punto proviamo a guardare da vicino due esperienze del teatro contemporaneo che si muovono nel solco tracciato da Simmel nonostante le idee del sociologo tedesco siano da riferirsi alla modernità e al suo sviluppo. Tali esperienze si condensano intorno ad un concetto fondamentale per la nascita e lo sviluppo del teatro occidentale: il coro, e intorno ad esso ripensano il ruolo della costituzione delle comunità e allo stesso tempo il ruolo dell'attore come *tecnico dell'immaginario*, come medium. Le due esperienze a cui facciamo riferimento sono legate al lavoro di Marco Martinelli e Ermanna Montanari del teatro delle Albe da un lato e quella del regista tedesco Einar Schleeff dall'altro. A partire dalla fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta il Teatro delle Albe si interroga sul concetto di coro come modello di partenza per ripensare il rapporto tra attore pubblico e società. Nel 1990 la compagnia inizia a lavorare ad alcuni laboratori nelle scuole superiori di Ravenna, laboratori che successivamente presero il nome di *non-scuola* (Martinelli, 2016; Martinelli, Montanari 2004, 2008). La non-scuola si fonda su alcune pratiche che hanno come scopo principale quello di istituire una comunità corale, ed è proprio il concetto di coro il punto di partenza del lavoro delle Albe; infatti Martinelli chiarisce:

Inventarsi un coro è un atto eretico davanti ad una società che ci vuole in due maniere: massa ebete e felice o monadi disperate. Inventarsi l'essere coro significa immaginare un mondo possibile. La modalità prima e fondante del coro rimane invisibile: prima ancora dello svilupparsi delle varie tecniche di canto, di movimento, di dizione all'unisono, c'è al fondo una modalità di relazione che non si insegna e non si impara (Martinelli, 2006, p. 34).

Dunque il primo momento di costruzione delle modalità di vivere la scena che Martinelli mette in campo è quello di costruire uno spazio di relazione che si basa sulla modalità principale dello stare insieme; questo significa che il teatro diventa uno spazio nel quale far confluire esperienze e conoscenze al fine di creare una sorta di organismo unico dallo strano profilo, né singolare né plurale, perché *singular-plurel* (Nancy, 2001), una sorta di organismo le cui pratiche comunicative si basano sulla reciprocità e la biunivocità della relazione e della comunicazione stessa. Lo scopo principale della non-scuola è quello di costituire delle forme di polis: "quell'invito ci chiamava nel luogo cardine della città, la scuola, l'istituzione deputata a trasmettere il sapere [...] se volevamo dare il giusto respiro alla relazione con la polis" (Martinelli, 2016 p. 29); "la non-scuola è il farsi polis, il farsi "molti" del teatro" (Martinelli, 2006, p. 11). La polis è uno spazio di cui il teatro diventa il riverbero e costituisce le forme concrete dell'immaginario di cui la polis è portatrice. Questo significa che, attraverso la non-scuola, lo spazio scenico si costituisce come

spazio comunitario, tali comunità, come ha notato Erika Fischer Lichte, sono direttamente legate alla formazione delle comunità anche fuori dallo spazio scenico, quest'ultimo ne isola i processi di fondazione e costituzione e soprattutto ne amplifica le funzioni in particolare quella di essere un supporto sul quale si iscrivono forme sociali e oggetti culturali (Fischer-Lichte, 2014 p. 90). Queste comunità sono comunità sempre transitorie che si costituiscono non soltanto sul piano degli attori e delle guide (figure centrali nella pedagogia di Martinelli) ma ovviamente anche sul piano degli spettatori (Fischer-Lichte 2014, p. 93); infatti Martinelli comprende l'esigenza di inserire lo spettatore nel processo di produzione del coro⁴: "è da quella incursione nel tempo delle prove che il nostro spettatore comincia a creare [...] uno spettatore che "lavori insieme a noi, che faccia funzionare l'immaginazione [...] lo spettatore è parte del coro. È il coro" (Martinelli, 2006, p. 45). Attraverso l'uso dell'immaginazione lo spettatore partecipa di quelle forme che l'attore ha creato e che ha creato a partire dal complesso rapporto di mediazione con il campo dell'immaginario in cui dette forme sono incastonate. Come per l'idea di Simmel, Martinelli pensa ad un processo teatrale che sia regolato da strutture legate alla condivisione e la produzione di immaginario al cui mezzo ci sia l'attore come mediatore tra le forme ideali concrete e il loro processo di produzione materiale. Tale lavoro si basa sulla costruzione di drammaturgie collettive, di modelli di relazioni orizzontali dal punto di vista comunicativo. È chiaro allora perché la non-scuola non può essere pensata semplicemente come una scuola di teatro ma deve essere pensata come una struttura in cui l'unica pedagogia possibile è quella legata allo stare insieme e ai modi attraverso cui tale stare insieme si determina. In questi termini il primo passo che il lavoro della non-scuola impone è quello di mettere in vita i testi classici. La messa in vita viene definita da Martinelli come una messa in scena rovesciata: "la messa in vita" è la "messa in scena" capovolta, leggibile nel suo senso più antico e ancora valido" (Martinelli, 2006, p. 16). Per *messa in vita* Martinelli intende il modo in cui gli attori e i ragazzi si impossessano dei testi classici, di quel patrimonio che, come abbiamo visto con Simmel, fa parte di un immaginario astratto e concretissimo allo stesso tempo. Mettere in vita significa trovare punti di frizione all'interno dei testi in modo che da essi scorra linfa, nutrimento; immaginare questi testi quando essi non erano ancora dei classici, con tutte le ansie, le gioie e le tensioni che si portano dentro (Martinelli, 2006, 2016). Nel modello del Teatro delle Albe il testo è uno spazio mobile attraverso cui l'attore diventa medium, diventa una sorta di dispositivo comunicativo del rapporto che lo lega alle parole e alla loro incarnazione in forme concrete dell'esperienza sociale. Ciò che Simmel ci descrive come portatore di immaginario, come figura mediana, cioè l'attore, nel lavoro di Martinelli si configura sempre su di un piano collettivo. Il lavoro delle Albe mette in campo la definizione di un supporto collettivo, di una sorta di network, che funge da figura mediana complessa perché corale e aperta, in cui la somma delle identità dei singoli non corrisponde alla costituzione dell'identità collettiva ma quest'ultima, in un processo amplificativo le trascende. Il modello comunicativo che il coro pensato dal Teatro delle Albe mette in campo si basa sulla possibilità del dispositivo corale di farsi medium, come spazio di mediazione e allo stesso tempo come dispositivo determinato e sempre in espansione. In questi termini il lavoro delle Albe sembra incarnare quel principio di costruzione e regolamentazione dell'immaginario che abbiamo visto essere all'opera

nell'idea di attore proposta da Simmel laddove la costruzione del coro espande dal punto di vista sociale la costruzione e la mediazione oltre che la regolamentazione delle forme dell'immaginario. In questo spazio che è il teatro, sia come spazio fisico e geometrico che come spazio di produzione di forme dell'immaginario, Martinelli sembra pensare ad un ultimo passaggio logico fondamentale, quello di fare dello spazio stesso un elemento indissolubile del coro, la condizione principale grazie alla quale la relazione e la costituzione di essa è possibile⁵. Il regista ravennate invoca un *farsi-luogo*, "luogo in comune" (Martinelli, 2015, p. 35), inteso come momento in cui il corpo stesso si sottopone alla metamorfosi, del farsi coro, metamorfosi che spinge lo spazio ad entrare a far parte del corpo unico della scena e a sperimentare nuove forme di stare insieme: "Dove comincia il farsi luogo? Dal rischio più grande dal pericolo antico: io e te" (Martinelli, 2015, p. 11).

Farsi medium. Rischio e Forma: Il coro nella prospettiva di Einar Schleef.

Come nella prospettiva di Marco Martinelli e il Teatro delle Albe anche per il regista tedesco Einar Schleef il modello corale deve essere pensato come centrale nello sviluppo della scena e soprattutto come punto di riferimento per l'elaborazione formale dell'immaginario. Come per Martinelli anche per Schleef il coro, insieme alla centralità delle figure femminili, rappresenta il grande rimosso del teatro dell'occidente (Schleef, 1997) che elabora una strategia di espulsione dell'elemento corale collettivo in quanto esso rappresenterebbe una sorta di pericolo. Tale pericolo è caratterizzato dalla violenza che per Schleef si articola come elemento cardine che definisce una complessa relazione tra le parti che si uniscono nell'elemento corale. La messa in scena del coro nelle opere di Schleef passa nel riconoscimento di quest'ultimo elemento nella vita quotidiana e della sua ambiguità strutturale. Infatti il regista spesso per mettere in scena il coro si avvale di un'estetica che richiama da vicino formazioni marziali e militari nel tentativo di esorcizzare l'idea che il coro possa essere rappresentato soltanto dalle masse legate ai totalitarismi⁶, queste rappresentazioni, lungi dall'essere delle degenerazioni, rappresenterebbero per Schleef esiti già intrinseci al dispositivo corale⁷; il coro rappresenterebbe preliminarmente un rimosso in quanto esso sarebbe portatore di violenza. Il punto di partenza per entrambi i registi, Martinelli e Schleef, è quindi simile: il coro ha come momento fondativo l'incontro con l'altro. Una prima differenza è che laddove per Martinelli la formazione corale non è originariamente percorsa dalla violenza ma piuttosto dal pericolo della violenza, per Schleef tale violenza è ineludibile e rappresenta un momento decisivo della costituzione comunitaria. Il coro di Schleef è uno spazio di elaborazione dell'immaginario, un immaginario popolato da zone d'ombra, da parti oscure e innominabili che la società rimuove e che attraverso il coro possono giungere a rielaborazione. Per Schleef dunque il coro è uno spazio di elaborazione di forme del rimosso (decisivo in questo caso l'elaborazione della memoria tedesca sia legata al nazismo che alla DDR che il regista

lascia scappando nel 1976 (Behrens, 2004)) attraverso uno spazio di relazione tra immaginario e forme concrete dell'esperienza scenica:

Nonostante l'antica tragedia corale sia dal punto di vista letterario ancora molto studiata, la sua realizzazione è altamente screditata. La costruzione e la sistemazione del coro oggi sono esclusivamente interpretati in forma politica [...] L'irritazione e l'agitazione che vengono da un gruppo di uomini che parlano insieme contemporaneamente vengono intese ancora soltanto in maniera spaventosa (Schleef 1997, p. 8)⁸.

Schleef pensa al coro come uno spazio di elaborazione, che lungi dall'essere pensato semplicemente come uno spazio legato alle logiche politiche e totalitarie, rappresenta un modello di elaborazione sul piano collettivo dell'immaginario sociale. Il coro rappresenta nella prospettiva schleefiana *la voce della polis*, il modello attraverso cui ripensare sul piano formale le istanze che premono e agiscono sul piano dell'immaginario. In questi termini, come ha notato Linn Settimi, il coro nel lavoro di Schleef, così come abbiamo visto per lavoro di Martinelli sulla scorta di quanto detto da Simmel, deve essere pensato come un modello mediale, come quella figura mediana che è al centro del processo di incarnazione del monarca nascosto nelle forme:

Questa entità corale mediava le paure di una collettività, assorbiva i dolori condivisi dando loro una forma attraverso canti e urla, di gioia o disperazione che fossero. Inizialmente chiunque, come espressione di uno slancio comune, poteva unirsi al gruppo coro, che divenne così una sorta di prolungamento naturale del pubblico, la voce della popolazione, della polis (Settimi, 2017).

Per Schleef il coro è uno spazio di produzione di forme, un dispositivo che dà forma ad istanze che altrimenti minaccerebbero la società, istanze che popolano lo spazio dell'immaginario collettivo e che in esso trovano quella sorta di ideale concreto che abbiamo visto essere fondamentale per l'elaborazione simmeliana del re nascosto. Nell'universo schleefiano quindi il coro ha una natura ambigua (Schmidt, 2010): da un lato è spazio di elaborazione e dall'altro è sempre in bilico verso la dissoluzione delle forme nella violenza collettiva; il coro delle madri di Mütter (1996) costituito da 50 donne di diversa nazionalità e lingua che urlano in maniera scalmanata sul palco posso essere prese ad esempio di tale ambiguità. Tale ambiguità per Schleef è non solo costitutiva ma rappresenta il meccanismo più interessante del dispositivo corale; per il regista tedesco il coro è originariamente malato, appestato: "Il coro è malato: peste. In questo senso lo sono tutti gli impieghi dei cori della tragedia antica. I cui autori, anche se trattano il coro diversamente, la malattia indeterminabile collega i loro cori, essa è ravvisabile anche nelle commedie. Sempre, quando la massa entra in scena, è malata" (Schleef, 1997, p. 274). La prima cosa che differenzia il coro classico con i cori legati al totalitarismo per Schleef è che questi ultimi vengono rappresentati come una massa sana mentre per il regista il coro porta con sé una forma di malattia. Tale malattia, la peste, si caratterizza da una sorta di ambiguità interna e si determina a partire dal conflitto tra individuo e collettività. La malattia impedisce la completa costituzione del coro in quanto al suo interno gli individui rimangono ancora individui e dunque in conflitto. Per Schleef il coro si costituisce a partire dall'allontanamento simbolico di un individuo, dunque tale individuo è sia necessario alla sua costituzione e allo stesso tempo si oppone ad esso e alla sua costituzione; è a questo

punto che Schleef chiarisce: “il coro antico è un’immagine spaventosa: figure che si ammassano, in piedi, serrate tra di loro, cercano protezione reciproca, pur respingendosi a vicenda con energia, come se la vicinanza tra le altre persone appesantisse l’aria” (Schleef, 1997, p. 14). Il processo di costituzione del coro è di per sé ambiguo perché legato ad un doppio movimento, da un lato gli individui si attraggono e dall’altro si respingono; questo per Schleef rappresenta la difficoltà e la pericolosità di costituzione di qualsiasi coro ma allo stesso tempo è la sfida più importante che il teatro possa assumere su di sé in quanto attraverso il coro è possibile elaborare collettivamente quelle zone di immaginario ambigue. Ancora una volta Schleef sembra pensare al coro come ad un dispositivo di mediazione tra le strutture dell’immaginario e le forme concrete del loro darsi sulla scena; come nell’idea simmeliana di attore che viene pensato come una sorta traduttore tra le possibilità che l’immaginario apre e le forme concrete nel loro attuarsi. I lavori di Schleef e di Martinelli ci indicano la possibilità di elaborare tali forme collettivamente, attraverso uno sguardo corale che funge da giullare nel servire il monarca nascosto nel suo processo di incoronazione e incarnazione.

Nota biografica

Vincenzo Del Gaudio (delgaudio.vincenzo@gmail.com) è dottore di ricerca in Metafisica all’università Vita-Salute San Raffaele di Milano. È titolare del laboratorio di digital performace e collabora con la cattedra di Sociologia degli Audiovisivi sperimentali e Sociologia dei processi culturali dell’università degli studi di Salerno. Si occupa di sociologia ed estetica dei new media con particolare interesse alle rimediazioni tra audiovisivo, teatro e logiche della serialità applicata alle arti. Tra le sue pubblicazioni recenti: sulle tracce di Majakovskij in A. Amendola, A. M. Sapienza (a cura), Vladimir Majakovskij Visione ed eversione di un’opera totale (2012); il crollo del regno di Kronos. Apocalisse e rappresentazione della fine in The Walking Dead in G. Frezza (a cura) Endo-Apocalisse (2015). Ha curato il volume il corpo sottile (2016) e con Alfonso Amendola gli scritti teatrali di Alberto Abruzzese il dispositivo segreto. Meltemi, Milano, 2017.

Bibliografia

- Abruzzese, A. (1988). *Archeologie dell’immaginario. Segmenti dell’industria culturale tra ‘800 e ‘900*, Napoli, Liguori.
- Abruzzese, A. (2001). *L’ intelligenza del mondo. Fondamenti di storia e teoria dell’immaginario*, Roma, Meltemi.
- Abruzzese, A. (2008). *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L’immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all’informazione*, Roma, Sossella.
- Abruzzese, A. *Il crepuscolo dei barbari*, Bevivino Editore, Milano.
- Abruzzese, A. (2017). *La metropoli come mondo in rovina*, Roma, Roga.

- Abruzzese, A., Borrelli D. (2001). *L'industria culturale. Tracce di un privilegio*, Roma, Carocci.
- Behrens, W. (2004). *Einar Schleef, Werk und Person*, Berlin, Theater der Zeit.
- Bercé, Y. (1996). *Il re nascosto. Miti politici popolari nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi.
- Boccia Artieri, G. (2005). *The network is the message. Farsi media: la mutazione che vedo attorno a me*, Sociologie della comunicazione, 38/2005, Milano, FrancoAngeli, pp. 23-40.
- Boccia Artieri, G. (2006). *Farsi media. Consumo e media-mondo: tra identità, esperienza e forme espressive*, in E. Di Nallo E R. Paltrinieri (a cura di). *Cumsumo, Prospettive di analisi del consumo nella società globale*, Milano, FrancoAngeli.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estetica del performativo*, Roma, Carocci.
- Frezza, G. (2006). *Effetto notte. Metafore del cinema*, Roma, Meltemi.
- Frezza, G. (2015). *Figure dell'immaginario*, Cava de' Tirreni, Areablu.
- Gemini, L. (2016). *The Blink Experiment. Un'indagine (non solo) teatrale sul farsi-media*, D'ARS anno 56/n. 222/primavera.
- Martinelli, M. (2006). *Monade e coro*, Roma, Editoria & Spettacolo.
- Martinelli, M. (2015). *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Bologna, CUE Press.
- Martinelli, M. (2016). *Aristofane a Scampia*, Milano, Ponte delle Grazie.
- Martinelli, M., Montanari, E. (2011). *Noboalfabeto*, in AA.VV., *Abbecedario della non-scuola del Teatro delle Albe*, in allegato a "Lo straniero", VIII, 44.
- Martinelli, M., Montanari, E. (a cura di). (2008). *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta 1998-2008*, Milano, Ubulibri.
- Marzo, P.L. (2006). *La metamorfosi: natura, artificio e tecnica. Dal mutamento sociale alla mutazione socio-biologica*, Milano, FrancoAngeli.
- Mele, V. (2011). *Metropolis. Georg Simmel, Walter Benjamin e la modernità*, Roma, Armando editore.
- Milone, B. (2003). *Denaro e Modernità*, InOltre 6/2003, Milano, Jakabook, pp. 35-40.
- Nancy, J. L. (2001). *Essere singolare-plurale*, Torino, Einaudi.
- Pinotti, A. (2010). *L'immagine incarnata. L'attorialità in Georg Simmel*, in K.L. Angioletti (a cura di), *Filosofie sull'attore*, Milano, LED.
- Pinotti, A. (2010a). *Personanza'. Georg Simmel e il teatro*, in A. Costazza (a cura di), *La filosofia a teatro*, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario.
- Portioli, C., Fitzi, G. (a cura di). (2006). *Georg Simmel e l'estetica: arte, conoscenza e vita moderna*, Milano, Mimesis.
- Primavesi, P. (2006). *Gewalt der Darstellung: Zur Inszenierung antiker Tragödien im (post)modernen Theater*, in B. Seidensticker, M. Vöhler (a cura di), *Gewalt und Ästhetik: Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*, Berlin New York, Walter de Gruyter.
- Ragone, G. (2015). *Radici delle sociologie dell'immaginario*, Mediascape journal 4/2015, pp. 63-75.
- Rammstedt, A. (2006). *L'arte nella vita quotidiana di Simmel*, in C. Portioli, G. Fitzi. (a cura di). (2006). *Georg Simmel e l'estetica: arte, conoscenza e vita moderna*, Milano, Mimesis, pp. 163-174.

- Rozzoni, C. (2002). *Per un'estetica del teatro. Un percorso critico*, Milano, Mimesis.
- Schleef, E. (1997). *Droge, Faust, Parsifal*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Schmidt, C. (2010). *Tragödie als Bühnenform: Einar Schleefs Chor-Theater*, Bielefeld, transcript Verlag
- Settimi, L. (2017). *Il coro come soggetto negato e l'eterno conflitto con l'individuo nel teatro di Einar Schleef*, <https://webzine.sciami.com/tag/linn-settimi/> ultima consultazione 01/12/2017.
- Simmel, G. (1903). *Die Grossstädte und das Geistesleben*, Dresden, Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, trad. It. (2013). *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando Editore.
- Simmel, G. (1921). *Der konflikt der modernen kultur*, Munchen und Lipzig, Dunker & Humbolt, trad it. (1999) *Il conflitto della civiltà moderna*, Milano, SE.
- Simmel, G. (1998). *La filosofia dell'attore*, Milano, ETS.
- Simmel, G. (2006). *Estetica e Sociologia*, Roma, Armando editore.
- Simmel, G. (2011). *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Bologna, Clueb.
- Valle, G. (2008). *La vita individuale: l'estetica sociologica di Georg Simmel*, Firenze, Firenze University press.

Note

¹ A questo proposito è utile ricordare, solo per quanto concerne il teatro, che Simmel scrisse il libretto di *Nachtwandler-Lied*, musicato da Oskar Fried e tratta da Nietzsche. (Rammstedt 2006: 166). Sulla portata teatrale anche dei testi teorici di Simmel inoltre Bruno Milone ricorda come David Frisby avesse commissionato ad Hugo von Hofmannsthal l'incarico di trarre un libretto dalla *Filosofia del denaro* anche se l'impresa non andò mai in porto (Milone 2003: 38).

² Nella traduzione italiana il termine *Leistung* viene restituito con il termine *performance* a nostro avviso però tale traduzione può risultare fuorviante. Anche se il termine tedesco condivide molti dei significati con il termine inglese (prestazione, rendimento, capacità) il termine tedesco però ha una sfumatura che implica non soltanto la produzione materiale quanto anche la prestazione immateriale e intellettuale. Simmel a nostro avviso sembra utilizzare questo termine perché in esso intravede un concetto ad un tempo legato alla produzione materiale e immateriale allo stesso tempo, un concetto ideale-concreto.

³ In direzione simile anche se legate ad un diverso campo d'indagine vanno le riflessioni di Giovanni Boccia Artieri (Boccia Artieri 2005, 2006)

⁴ A questo proposito, tra le tante esperienze ci sembra essere emblematica quella di ERESIA DELLA FELICITÀ andata in scena durante la quarantunesima edizione del festival Santarcangelo dei Teatri del 2011, dove 100 ragazzi provenienti da tutto il mondo hanno costruito una messa in scena a cielo aperto per Valdimir Majakovskij; durante le giornate del festival il lavoro si svolgeva allo sferisterio dove dalle 16.00 in poi il lavoro veniva condiviso tra i giovani protagonisti e gli spettatori.

⁵ Tra i lavori che spingono in questa direzione un posto importante ha il progetto in corso "Cantiere Dante" dove la compagnia ha cominciato a lavorare sulle cantiche dantesche nel 2017 per finire nel 2021. In particolare la "Chiamata pubblica per la Divina Commedia di Dante Alighieri" messa in vita nel 2017 tra le strade della città di Ravenna con settecento persone, seicento ravennati e cento venuti da fuori città, dove il teatro è spazio di produzione di senso e forme e veicolo e produzione di immaginario

⁶ Tale espediente scenico che chiaramente si inserisce in un momento storico in cui in Germania è complesso dar vita a rappresentazioni al cui centro ci sia una massa di persone fa avvalere al teatro di Schleef l'appellativo di NAZI-THEATER (Primaveresi 2006).

⁷ In questo senso tante sono gli esempi che il regista tedesco mette in scena rispetto alla conformazione marziale della corallità, in particolare, per una prima elaborazione, si vedano gli spettacoli: *Mütter* (1986), *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil* (1993), *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1995).

⁸ I passi citati dall'opera di Schleef sono stati da noi tradotti.