

## Sulla lettura delle ombre: nota introduttiva al teatro degli Ueinzz

*Noi siamo vicini, Signore,  
vicini, afferrabili.*

*Afferrati di già, Signore,  
gli uni all'Altro abbrancati, come fosse  
il corpo di ciascuno di noi,  
Signore, il tuo corpo.*

*Prega, Signore,  
pregaci,  
siamo vicini. [...]*

Paul Celan, *Tenebrae*

Chi ha colto in pieno volto l'ombra della luce del secolo, qualcuno ha scritto, costui è contemporaneo.

Contemporaneo di ciò che viene: da fuori, da dentro, dalle altezze e dalle profondità, da vicino e da lontano. Il teatro *degli Ueinzz* è contemporaneo in tutti questi sensi. I corpi di cui è fatto sono aperti o mal chiusi: corpi senza immagine d'identità. È questa condizione, sembrano dirci gli Ueinzz, che permette di ri-accogliere le ombre.

Il mondo è una foresta di specchi, e l'acquario dal quale ci ostiniamo a guardarlo protetti, nella nostra solitudine consolatoria, perde da tutte le fessure. *Moby Dick fuori dall'acqua*, è il titolo dell'ultimo spettacolo della compagnia brasiliana. Di un altro loro *tentativo*, per evocare un autore a loro molto vicino, Fernand Deligny: anche qui, infatti, non si parla di arte come terapia, ma dell'esercizio di un'intimità prolungata con l'invisibile e con l'ombra, di una cura amorosa per le intensità impercettibili. Il santuario è vuoto. Il teatro *fa acqua* da tutte le parti. Il tempo è fuori dai cardini. Il deserto cresce. La vita è non-immune.

Gli Ueinzz fanno segno da lì: le uscite sono tante, a condizione di *abbrancarsi* in un altro corpo comune, senza testa né coda, che non è la somma dei corpi individuali, ma la loro continuità spettrale circolante di crepa in crepa, di volto in volto, di voce in voce, per far balenare nella notte del teatro quelle forme di bellezza dimenticate, e restituire al mondo una parte dei gesti mancanti.

Per entrare nel teatro degli Ueinz, ci siamo affidati alle parole di Peter Pál Pelbart.

Di origini ungheresi, filosofo, saggista, professore presso la Pontificia Università Cattolica di San Paolo in Brasile, Peter Pál Pelbart è membro della compagnia fin dalla sua creazione nel 1997. Dal 2013 cura le pubblicazioni della casa editrice *n-1* (<https://n-1publications.org>).

Carla Bottiglieri

## Polifonia inumana nel teatro della follia<sup>1</sup>

di Peter Pál Pelbart

Siamo la compagnia teatrale Ueinz, fondata a San Paolo, in Brasile, diciassette anni fa. Lunatici, terapeuti, performers, inservienti, filosofi, “normòpati” – una volta in scena, nessuno sa più chi è chi. È una specie di Nave dei Folli, naufragata dentro – e fuori – il circuito artistico. Ogni settimana abbiamo le nostre prove, abbiamo prodotto cinque spettacoli e realizzato più di 300 rappresentazioni, viaggiamo in tutto il Brasile, perfino fuori, e tutto ciò fa parte del nostro magnifico repertorio. Eppure questa concretezza non garantisce un bel niente. A volte passiamo mesi e mesi di ristagno in prove settimanali insipide. A volte ci chiediamo se abbiamo mai fatto realmente uno spettacolo, o se torneremo mai a recitare. Alcuni attori scompaiono, gli sponsor si dileguano, le parti vengono dimenticate, e la stessa compagnia teatrale assume le sembianze di un’intangibile virtualità. E poi, all’improvviso, esce una data per uno spettacolo, alcuni teatri danno la loro disponibilità, compare un mecenate o uno sponsor, e si comincia a intravedere una stagione, con l’invito a recitare nel Cariri o in Finlandia. La costumista dà una sistemata agli stracci impolverati, riappaiono attori scomparsi mesi addietro, a volte perfino scappando dall’internamento...

Ecco, anche quando tutto questo “succede”, è a cavallo di quell’esile linea che separa la costruzione dal crollo. Ci muoviamo nel solco di quell’intuizione acuta di Blanchot che vede l’inoperosità a fondamento dell’opera. E seguiamo l’ipotesi di Foucault, che con il declino storico dell’aura della follia, e la sua successiva trasformazione in malattia mentale, la follia riappaia come *sragione*. Cioè, a mo’ di rimedio, l’assenza d’opera come “rottura assoluta dell’opera”. Vorrei situare la traiettoria dei nostri spettacoli su quel limite mobile, tra follia e sragione, come un esperimento a picco sull’abisso, dove parlano il caso, lo sfascio, la passività e il neutro: il fuori.

Primo esempio: stavamo per rappresentare “Daedalus” in uno dei maggiori festival di teatro brasiliani. La troupe stava per entrare in scena. Ogni attore si preparava a proferire in greco lo scontro bellicoso che dà inizio alla pièce; “non c’è né capo né coda” – per dirla con la recensione lusinghiera di un critico della stampa di San Paolo.

Io aspetto, tutto teso; nella mia testa ruminano le parole che dobbiamo urlarci gli uni gli altri in toni minacciosi e a velocità frenetiche. Sto scrutando il pubblico, quando mi accorgo che il nostro narratore si tiene a qualche metro di distanza del microfono – e appare disorientato. Mi dirigo verso di lui, che mi dice di aver perso la parte. Infilo la mano nella tasca del suo pantalone

e trovo tutti i fogli arrotolati. Glieli tendo davanti agli occhi, lui li guarda e sembra non riconoscerli. Comincia a mettersi e a togliersi gli occhiali. E sussurra che stavolta non parteciperà allo spettacolo – perché questa è la notte della sua morte. Ci scambiamo qualche parola e, pochi minuti dopo, vedo con sollievo che torna al microfono. Ma la sua voce, di solito tremante e commossa, adesso è biascicante ed esangue. Di punto in bianco, nel bel mezzo di una scena in cui fa la parte di Caronte, attraversa il palco e si dirige verso l'uscita del teatro. Lo ritrovo seduto fuori, per strada, immobile come un morto, che mormora di chiamare un'ambulanza – la sua ora è giunta. M'inginocchio vicino a lui e mi dice: “mi sto inabissando”. La situazione si alleggerisce poco dopo, e facciamo un compromesso: accetterà un cheeseburger dal McDonald al posto dell'ambulanza. Sento giungere l'applauso finale dall'interno del teatro, e il pubblico comincia a uscire dalla porticina che dà sulla strada, dove siamo seduti io e lui. Quello che il pubblico vede uscendo è Ade, re degli Inferi (il mio personaggio), ai piedi di un Caronte morto-vivente. E per questo riceviamo l'ossequio di ogni membro del pubblico che ci passa vicino, perché, per loro, questa intima scena di collasso sembra parte dello spettacolo. Tutto sulla lama del rasoio. È per la lama del rasoio che recitiamo, è per una lama di rasoio che non moriamo. Opera, inoperosità, assenza d'opera.

Andiamo indietro di qualche anno. È la primissima prova della compagnia, nel centro psichiatrico diurno *La casa*, dove il nostro gruppo ha cominciato, prima di diventare autonomo. In un esercizio teatrale sui vari metodi di comunicazione che esistono tra gli esseri umani, a tutti i membri del gruppo si chiede di dire quali altre lingue parlino, oltre al Portoghese. Un paziente, che non parla mai, ma fa solo una specie di suono nasale, una sorta di mantra stonato, risponde immediatamente, con una chiarezza e sicumera del tutto inabituale: *tedesco!* Tutti sono sorpresi, chi s'immaginava che parlasse tedesco. *E quali parole conosci in Tedesco? Ueinzz. E cosa significa Ueinzz in tedesco? Ueinzz.*

Tutti ridono – questa è la lingua che significa per se stessa, che si avvolge dentro di sé - lingua esoterica, misteriosa, glossolalica.

Ispirati dal materiale raccolto nel corso dei laboratori, i registi dell'epoca, Renato Cohen e Sérgio Penna, portarono la loro proposta di script alla compagnia: un gruppo di nomadi, perso nel deserto, va in cerca di una torre splendente, e sul suo cammino s'imbatte in ostacoli, entità, tempeste. Quando i nomadi incontrano un oracolo, questi deve indicare loro, nella sua lingua sibillina, la strada più adatta che i pellegrini possano intraprendere. L'attore che interpreta la parte dell'oracolo è rapidamente scelto: è quello che parla tedesco. Alla domanda “dov'è la torre di Babele?”, lui deve rispondere: *Ueinzz.*

Il paziente entra immediatamente nel ruolo, e tutto torna: i capelli neri e i baffi, il suo corpo minuto e solido da Buddha turco, i suoi manierismi, freddi e schizoidi allo stesso tempo, lo sguardo, insieme vago e inquisitore, di qualcuno che è costantemente in conversazione con l'invisibile. È vero che è capriccioso, perché, quando gli chiedono: *Oh grande oracolo di Delfi, dov'è la Torre di Babele?* - lui risponde a volte con un silenzio, a volte con un grugnito, e altre volte dice Germania o Bauru [nello stato di San Paolo], finché gli chiedono più precisamente: *Oh, Grande Oracolo, ma qual'è quella parola magica in Tedesco?* Solo allora, infallibilmente, arriva lo *Ueinzz* che tutti hanno atteso.

Il più inaudibile dei pazienti, quello che si fa pipì addosso e vomita nel piatto del regista, è incaricato della cruciale responsabilità d'indicare al popolo dei nomadi l'uscita dall'Oscurità e dal Caos. Dopo essere stata pronunciata, il suono della sua risposta deve proliferare negli altoparlanti sparsi nel teatro in cerchi concentrici; amplificando in echi frastornati *Ueinzz, Ueinzz, Ueinzz!*

La voce inumana che non potevamo nemmeno udire trova nello spazio scenico e rituale la sua efficacia magica e poetica. Quando lo spettacolo prese questo suono come titolo, ci imbatteremo in non poche difficoltà per immaginarne lo spelling. L'invito recò "weeinzz", il dépliant "ueinzz", il manifesto giocò sulla trascrizione della parola nelle più diverse possibilità, in proporzioni babeliche. Oggi siamo la Compagnia Teatrale Ueinzz. Siamo nati da una rottura as-significante, come direbbe Guattari.

Una terza creazione s'ispirava a Batman e a Italo Calvino. Si chiama Gotham-SP (San Paolo), città mitologica e invisibile, tratta da fumetti, da film e dal delirio più ossessivo di uno dei nostri attori. Ogni notte, a Gotham-SP, dalla sua torre, il sindaco della città urla indiscriminatamente a magnati, prostitute e psichiatri. Promette mondi e ricchezza, controllo e anarchia, pane e cloni. L'imperatore Kublai Khan, quasi sordo e quasi cieco, è il centralino delle voci perdute. Un'inquilina sola ripete nel suo cubicolo: "Fa freddo qui". Un passeggero chiede la compagnia di un tassista in una notte di pioggia e recita frammenti da Nietzsche o Pessoa. La diva sul viale del tramonto cerca la nota impossibile, Ofelia esce fuori da un barile in cerca del suo amato, gli angeli cercano di capire dove sono atterrati, Joshua, rinvigorito, chiede un nuovo ordine del mondo. Discorsi singolari si scontrano in una polifonia inumana, sonora, visiva, scenica e metafisica. Voci dissonanti e suoni che nessun imperatore o sindaco riesce a orchestrare, ancor meno a sopprimere.

Ciascuno di quegli esseri che compare sulla scena porta sul corpo fragile il carico del suo mondo rovente o di ghiaccio ...

Una cosa è certa: dal fondo del loro terreo isolamento, questi esseri cercano o invocano un'altra comunità di corpi ed anime. Una comunità di quelli che non hanno comunità (Bataille), una comunità a venire (Blanchot), una comunità inoperosa (Nancy), una comunità di celibi (Deleuze), la comunità che viene (Agamben).

Mi si permetta adesso di proporre un salto teorico, che a mio parere mette insieme tutti questi episodi sparsi. Quel che è in gioco in questa macchina teatrale, para-teatrale o performativa, è la singola, irragionevole soggettività degli attori – nient'altro che questo. Vale a dire: ciò che è messo in scena o recitato sono dei modi di percepire, sentire, vestirsi, disporsi, muoversi, parlare, pensare, fare domande, esporsi o sottrarsi allo sguardo dell'altro o all'altrui godimento. È anche un modo di rappresentare senza rappresentare, di associare e dissociare insieme, di vivere e morire, di stare in scena e contemporaneamente sentirsi a casa, in quella presenza precaria al tempo stesso concreta e intangibile che rende tutto estremamente grave, e pure “né qui né lì”, come il compositore Livio Tragtenberg l'ha definita - partire nel bel mezzo di uno spettacolo, attraversare il palco, la borsa in mano, perché la tua parte è finita; a un certo punto, abbandonare tutto, perché la tua ora è arrivata e la morte è prossima e poi, un attimo dopo, entrare e infilarsi in ogni singola scena, come un centrocampista in una partita di calcio; poi mettersi a chiacchierare con il guardalinee che dovrebbe invece stare nascosto, e in questo modo rivelarne la presenza, infine trasformarsi in un rospo... Oppure grugnire o gracchiare, o come i nomadi della *Grande Muraglia Cinese* di Kafka, parlando come gazze, o giusto dicendo *Ueinz...*

Non posso fare a meno di pensare che sia questa vita in scena, questa “vita sul filo del rasoio”, che costituisca la peculiarità di questa esperienza. Alcuni nel pubblico hanno l'impressione di essere loro i morti-viventi, e che la vita reale si trovi dall'altro lato del palco. In effetti, in un mondo segnato dal controllo della vita (il bio-Potere), i modi di resistenza vitale proliferano nelle forme più inaspettate. Una di queste consiste a mettere *la vita* in scena, non quella nuda o brutta che, come Agamben scrive, è ridotta dal bio-Potere allo stato di mera sussistenza, ma la vita nello stato di variazione: modi di vivere “minori”, che abitano i nostri modi maggiori e che, in teatro o fuori, acquistano visibilità scenica o performativa anche quando si è sull'orlo della morte o del collasso, sul bordo della balbuzie o dei grugniti, dell'allucinazione collettiva o dell'esperienza-limite. Entro gli stretti parametri cui faccio riferimento, ecco un dispositivo, tra i tanti, che permette una sperimentazione esitante e sempre indecisa, sconclusionata e senza garanzie, per cambiare *il Potere sulla vita* in una *potenza di vita*.

Lasciatemi inquadrare tutto questo in un contesto biopolitico più largo ed attuale: da una parte, la vita è stata attaccata dal Potere, cioè il Potere ha penetrato tutte le sfere dell'esistenza, mobilitandole e mettendole tutte al lavoro. Ogni cosa, dai geni al corpo, agli affetti e alla psiche, e perfino l'intelligenza, l'immaginazione e la creatività, sono state violate, invase, colonizzate, se non direttamente espropriate dai Poteri. I vari meccanismi attraverso cui questi si esercitano sono anonimi, diffusi, flessibili e rizomatici. Il potere stesso è diventato "postmoderno", ondulato, decentrato come una rete, molecolare. Tenendo conto di questo, il potere ha un effetto più diretto sulle nostre maniere di percepire, sentire, amare, pensare, e perfino creare. Se prima potevamo immaginare di avere spazi che restavano al riparo dall'ingerenza diretta dei poteri (il corpo, l'inconscio, la soggettività), con l'illusione di preservare una qualche forma d'indipendenza in queste aree, oggi la nostra vita appare interamente sussunta in quei meccanismi di modulazione dell'esistenza. E perciò anche il sesso, il linguaggio, la comunicazione, la vita onirica, anche la fede, nessuna di queste entità conserva una qualche exteriorità in rapporto ai meccanismi di controllo e sorveglianza. Per dirla in breve: il potere non è esercitato dal fuori, né dall'alto, ma piuttosto dall'interno, manovrando la nostra vitalità sociale dalla testa ai piedi. Non stiamo più lottando contro un potere trascendente o repressivo; piuttosto, siamo forzati a riconciliarci con un potere più inerente e produttivo. Questo biopotere non mira a fermare la vita, ma piuttosto a prenderne il controllo, a intensificarla e a ricavarne il massimo. È in questo che consiste la nostra estrema difficoltà a opporre resistenza: sappiamo a stento dov'è il potere, o dove siamo noi, che cosa il potere ci detta e cosa vogliamo da lui; siamo noi stessi a farci carico di amministrare il nostro controllo. Il potere non è mai andato così lontano o così a fondo, nel nocciolo della soggettività e della vita stessa, quanto questo biopotere contemporaneo.

Eppure, quando sembra che "ogni cosa è stata dominata", come dicono le parole di una canzone funk Brasiliana, ecco che in fondo alla linea c'è un barlume di possibilità per un'inversione di marcia: quello che sembrava soffocato, controllato e dominato - cioè la "vita" - rivela nel processo stesso di espropriazione il suo potere indomabile, per quanto errabondo esso sia. Quello che sembrava interamente sussunto dal capitale, o ridotto a mera passività - "vita", "intelligenza", "affetto", "socialità" - sembra adesso una riserva inesauribile di senso, una fonte di forme di esistenza, un embrione di direzioni che escono dalle strutture di comando, dai calcoli dei poteri stabiliti e della soggettività formattata.

Dovremmo tracciare queste due vie principali, bio-Potere e biopotere, come un nastro di Moebius. E dunque, se oggi il capitale e la governamentalità corrispondente penetrano la vita su una scala mai vista prima, e ne indeboliscono la forza creativa, anche il contrario è vero: la vita stessa ribatte, indomita. E se i modi di vedere, sentire, pensare, percepire, abitare, vestirsi, situarsi, non importa quanto singolari possano essere, diventano oggetto d'interesse e investimento capitale, nonché di monitoraggio molecolare, essi diventano al tempo stesso una fonte di valore che, in quanto tale, può costituire un vettore di valorizzazione o di auto-valorizzazione, o perfino di divergenza. Per esempio, quando un gruppo di detenuti compone e registra la sua musica, ciò che esprimono e vendono non è solo la loro musica, né le dure storie di vita, ma il loro stile, le loro percezioni, il loro disgusto, il loro caustico sarcasmo, la loro maniera di vestirsi, di “vivere” in prigione, di gesticolare, protestare – la loro vita, insomma. Se la vita è il loro unico capitale, nel loro stato estremo di sopravvivenza e resistenza è questo ciò che capitalizzano e auto-valorizzano, e che produce valore. Da questo punto di vista, se è chiaro che il capitale si appropria sempre più della soggettività e delle forme di vita, la soggettività stessa è un capitale biopolitico, sempre più virtualmente a disposizione di chiunque, che siano i cosiddetti marginali o lunatici, i detenuti o i popoli indigeni, ma anche chiunque e ognuno abbia uno stile di vita che gli appartiene o che gli è dato da inventare – con conseguenze politiche che restano da determinare.

È chiaro che il bio-Potere e i nuovi meccanismi di governamentalità fanno della vita individuale e collettiva un oggetto di dominio, calcolo, manipolazione e intervento, per non dire di operazioni feticistiche ed estetizzanti – e tale processo comporta la sua capitalizzazione conseguente. E però è necessario aggiungere, almeno nel caso delle cosiddette “minoranze”, che la vita resiste a tali meccanismi di controllo e reinventa le sue coordinate di enunciazione e auto-enunciazione.

Nel caso della follia – e forse è questo il senso della “sragione-soggetto-di-sé”, evocata un tempo da Foucault – ciò avviene in due movimenti simultanei.

Da una parte, la follia de-soggettiva se stessa in funzione di linee di forza inattese, disfacendo identità familiari, professionali, sociali, nazionali e religiose – rendendo indistinte le frontiere e smantellando i limiti. Dall'altra, tenta vie di soggettivazione singolari, plurali, collettive e inumane. In questo movimento paradossale, la follia sfugge alla doppia camicia di forza che l'ha imprigionata, aprendosi un varco nei limiti che l'oggettivazione soggettivizzante ha imposto. Se la follia, come sappiamo con Foucault, è stata espulsa dal collettivo sociale -



internata e silenziata nel diciassettesimo secolo e, in seguito all'avvento della medicina psichiatrica del diciannovesimo secolo, è diventata malattia mentale e di conseguenza oggetto di trattamenti prima morali, poi medici e per finire psicologici - un flusso schizoide non ha mai smesso d'insinuarsi tra i bordi che la razionalità scientifica gli ha prescritto. Il flusso serpeggia nell'intero corpo sociale, *schizofrenando* gli ambienti circostanti e disseminandosi tra i più diversi ambiti, anche attraverso pratiche collettive, politiche e poetiche - come hanno acutamente intuito Deleuze e Guattari.

Per tali motivi sarebbe necessario inserire la nostra esperienza in questa tradizione fluttuante che va dalla storia della follia al flusso schizoide, e che si estende nel campo delle arti performative.<sup>2</sup> È quello che, fin dall'inizio della nostra traiettoria, ha compreso Renato Cohen, noto teorico ed esponente della performance in Brasile.

Riflettendo sulle sue esperienze con la nostra compagnia, di cui una volta aveva definito le attività come un *work in progress*, Cohen ha scritto: "Gli attori della compagnia hanno un raro alleato dalla loro parte, che distrugge la rappresentazione nel suo senso più artificiale: il tempo. Il tempo dell'attore fuori dal comune è mediato da tutti i suoi dialoghi; è attraversato da sottotesti che diventano il testo vero e proprio. Nei dialoghi, la replica non arriva immediatamente, né è logica; piuttosto, percorre altri circuiti mentali. C'è un ritardo, un rallentamento scenico, che mette tutto il pubblico all'opera. L'attore, in modo intuitivo, si muove tra l'identificazione stanislavskiana e lo straniamento brechtiano. E si eccita per l'applauso del pubblico; recita la sua drammatica "corrida" misurando le sue forze con il pubblico e con le sue ombre interiori." Questo non è il tempo fittizio della rappresentazione, ma il tempo dell'attore o performer, che entra ed esce dal personaggio, permettendo in tal modo che altre dimensioni della sua recitazione siano viste: "È in questo stretto passaggio dalla rappresentazione a una recitazione meno deliberata, con il suo spazio per l'improvvisazione e la spontaneità, che procede l'arte dal vivo, insieme ai termini *happening* e *performance*. È anche su questo tenue limite che arte e vita si avvicinano. Congedandosi dalla rappresentazione e dalla finzione, uno spazio si apre all'imprevedibile, e quindi al vivente, perché la vita è sinonimo d'imprevedibilità e di rischio"<sup>3</sup> - dice Cohen, avvicinandosi senza saperlo all'ultimo enunciato di Foucault, in un testo su Canguilhem, che definisce la vita come ciò che è capace di errore. Nella sperimentazione del gruppo, molti movimenti confermano questa intuizione. "Attori che abbandonano il loro posto per partecipare a scene altrui, per poi riprendere ancora una volta la sequenza drammatica. Attori che fanno monologhi infiniti, e pure li lasciano a metà, senza finire le loro frasi. Una tale stridente distribuzione di errori, scoperte, reinvenzioni del copione, è costruita tutta davanti al

pubblico. La performance diventa quindi un rito, in cui ognuno è testimone dell'impossibile che accade: corpi curvi che danzano, voci inudibili che acquistano forza amplificata dall'elettronica allestita per la performance. I microfoni sono visibili, perché "il suono che resta nell'inconscio è il suono dei media – della televisione, della radio, della musica elettronica, dei computer". Altri, anche con un microfono, non riescono a imporsi con la loro voce e sono a stento uditi, vuoi perché non possiedono la tecnica vocale o perché hanno difficoltà a parlare o problemi di dizione. La parola perde un po' del suo peso, alla pari dei vari elementi che compongono la scena, dando perciò spazio ad altre parole (corporee, per esempio),<sup>4</sup> in una disgiunzione tra "corpi senza voci e voci senza corpi."<sup>5</sup> Certo, si trovano risonanze con i lavori di Wilson, nel senso dell'uguale importanza data ai vari elementi della scena, senza gerarchia, così come con i lavori di Cunningham, tra l'altro. Ogni elemento ha una vita propria: la musica, la danza, la parola, le luci, sono giustapposte e non subordinate, anche se insieme formano un'unità fantastica, con scene pittoriche ed emozioni derivanti più dall'inconscio che dall'intelligenza.<sup>6</sup> Parafrasando Jacob Guinsburg, gli elementi eterogenei che costituiscono *Gesamtkunstwerk* "de-totalizzata", sono sottomessi uno a uno ad un processo di neutralizzazione, che fa tacere il carattere utilitaristico degli stessi e li modifica in un nuovo materiale – pronto ad essere reintegrato nell'insieme in una maniera meno convenzionale.<sup>7</sup> Più che creare una struttura poetica formale e organizzata, ciò equivale a trascrivere i gesti e le parole parlate e pensate in contesti contemporanei, facendo quindi uso di un altro tipo di riserva inconscia della nostra cultura. Il fatto che sia prodotto un testo incoerente non è in sé un problema perché qui non c'è uno sviluppo narrativo in gioco, ma tutta l'attività scenica si mantiene in uno stato di "presente assoluto" permanente, grazie alla stimolazione continua dell'energia del performer.<sup>8</sup> Tutta questa energia, insieme alla manipolazione libera dei codici scenici, reinventa la relazione e il limite della tensione tra arte e vita – in contrasto con la forma simbolica del teatro. "Paesaggi visivi, testualità, performers e luminescenze in una scena d'intensità in cui diverse procedure creative circolano senza la classica gerarchia di testo-attore-narrazione."<sup>9</sup> Recuperando l'ambivalenza tra ragione e sragione – dice Cohen - il campo pulsionale delle irruzioni dell'inconscio, dei luoghi sinistri, delle narrative trasversali, è legittimato in seno a un'atmosfera d'intensità astratta, di attacchi critici, di paesaggi mentali, processi derivativi, segni di risonanza e abrasioni.

---

<sup>1</sup> Peter Pál Pelbart, *Cartography of Exhaustion: Nihilism Inside Out*, tr. dal portoghese di J. Laundenberg e F. Rebolledo Palazuelos [dall'originale *O avesso do niilismo – Cartografias do*

---

*esgotamento*, São Paulo, n-1 publications, 2013], Minneapolis, Univocal/University of Minnesota Press, 2015

<sup>2</sup> Si veda, ad esempio, la formula di John Rajchman riguardo agli spazi extra-disciplinari e i momenti di de-disciplinamento.

<sup>3</sup> Renato Cohen, *Performance como linguagem* (Performance come linguaggio), São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 58. Qui seguo Ana Goldenstein Carvalhaes, attrice della compagnia, che ne ha studiato il processo alla luce della prospettiva di Cohen, in « Performance e Follia : accompagnare il processo creativo del gruppo teatrale Ueinz » , e più tardi in « *Persona Performática* », São Paulo, Perspectiva, 2012

<sup>4</sup> Ana Goldenstein, op. Cit.

<sup>5</sup> Flora Sussekind, *A imaginação Monológica*, Revista USP, Luglio 1992. Renato Cohen, *Work in progress na cena contemporânea*, São Paulo, Perspectiva, 1998

<sup>6</sup> Jacó Guinsburg, *Os processos criativos de Bob Wilson*, São Paulo, Perspectiva, 1996

<sup>7</sup> *Ibid.*,

<sup>8</sup> Jacó Guinsburg, *Da cena em cena*, São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 23

<sup>9</sup> Renato Cohen, *Work in progress na cena contemporânea*, p. 24