

"Tanto credito prestiamo alla vita, a ciò che essa ha di più precario - la 'vita reale' naturalmente - che quel credito finisce per perdersi". Così nel 1924 André Breton apriva il Primo Manifesto del Surrealismo, nel quale l'arte teorizzava una strategia di avvicinamento alla vita proprio per risolverne la realtà 'mancata', quella quotidiana e puramente cronologica, attraverso l'affermazione di una surrealtà costruita dall'immaginazione, dal sogno, dalla 'follia' che il quotidiano riesce solo a sospettare (una *finestra sull'interno*, cioè sull'inconscio). Perché il quotidiano si svolge sotto il segno della parzialità e dell'inadempimento, in cui le azioni e la produzione di gesti non sono assolutamente quello che Kris definisce "il servizio dell'io" ma, attraverso la loro stereotipia, tendono a portare l'uomo verso il movimento apparente, verso la paralisi. Già il Dadaismo, in particolare il Cabaret Voltaire, aveva posto l'accento sulla capacità attivamente liberatoria dell'immaginazione, quale deterrente pratico per rifondare l'arte a un livello antropologico. Solo che questo avveniva con felice e deciso cinismo, nella consapevolezza che partire dalla tabula rasa significava anche tornarci (in un modo dove tutto significa e niente significa), senza feticizzare la specificità del momento creativo, dell'opera creata. Anzi, a Dada interessava, attraverso l'affermazione del gioco e dell'assurdo, lo scardinamento della nozione di *lavoro artistico*, quale produzione particolare e privilegiata dell'immaginazione. Con il Dadaismo, allora, l'arte è veramente al servizio dell'io e, tranne nell'eccezione del gruppo berlinese, non è mai al servizio del noi, inteso come corpo sociale che pratica a livello comunitario la propria liberazione attraverso l'esperienza artistica. Qui il livello politico consiste nell'affermazione totale dell'io, sottratto alla quotidiana parzialità e consegnato a una globalità che continua comunque a riguardarlo individualmente. Lo scarto e la diversità del Surrealismo consistono invece nell'affermazione di un'arte come pratica liberatoria dell'io e del noi. La pratica si svolge attraverso il recupero e il privilegio della nozione di lavoro artistico, nel senso di un funzionamento dell'io al di fuori del proprio cerchio egotico o attraverso il proprio cerchio egotico, fino a raggiungere la socialità e la storia. La creazione artistica diventa allora il tentativo di *riparare* alla subnormalità del reale e ricreare, secondo il concetto di Melanie Klein, l'origine della *creatività*, lo sviluppo dei simboli e del senso di realtà. "Ogni creazione è in realtà la ricreazione di un oggetto che un tempo era amato ed integro, ma poi si è trovato ad essere perduto e rovinato, di un mondo intero e di un sé frantumato; se l'opera d'arte è per l'artista il modo più soddisfacente e completo con cui poter alleviare il rimorso e la disperazione nascenti dalla posizione depressiva e ricostruire i suoi oggetti distrutti, essa non è d'altronde se non uno dei molti modi umani per conseguire questo scopo." (H. Segal, *introduzione all'opera di Melanie Klein*, 1968). Ma il Surrealismo non tende a considerare intercambiabile l'operare artistico con le altre attività umane bensì a privilegiare in maniera specifica le tecniche della creatività artistica. L'opera diventa la testimonianza, il lapsus del desiderio di riportare, dal livello del segno evidente, l'io alla propria unità. L'unità si pone come trasgressione della parzialità strutturale entro cui vive gettato il mondo, il quale tende sempre a dare questa unità come impossibilità. Così si ricostruisce l'*eccentrico* e l'*esemplare*, esperienza particolare che non è data a tutti e che l'artista cerca in qualche modo di mascherare, rendendo *clandestino* il proprio spazio operativo, riportato a tecniche usuali e didattiche. Ma riparare l'oggetto significa anche ridare funzionamento all'oggetto sociale, al corpo della comunità, che invece vive separato nella distanza stupefatta della contemplazione. La socialità diventa dunque lo specchio opaco dentro il quale l'artista misura la propria diversità, accrescitiva per sé stesso, ma parametro paralizzante nei confronti della società. Dalla consapevolezza di tutto questo, dalla coscienza infelice di una riconosciuta separazione, parte la strategia di avvicinamento tra arte e vita del gruppo del Living Theatre. Julian Beck e Judith Malina costruiscono nel tempo una controcomunità di attori ed artisti performativi che trovano nel collettivo la forza di affermare uno specifico teatrale felicemente e vitalmente contaminato da temi sociali quali la libertà, la violenza, la sopraffazione, la guerra e lo sfruttamento. Tali temi richiedono al gruppo un diverso tipo di creatività non basato sull'orgoglio della creazione individuale ma piuttosto sull'elaborazione collettiva di un linguaggio che perde volutamente il carattere del laboratorio per acquistare l'eco di un'esperienza sperimentale basata sul rapporto di teatro e comunicazione sociale. Il Living Theatre adotta un sistema di sconfinamento che aggancia attraverso l'arte teatrale il suo doppio, la vita. L'arte e il suo doppio,

il mondo. Il mondo rotto da un sistema di norme che determinano i rapporti di produzione tra gli uomini e ne reggono la coscienza sociale e culturale. L'arte come produzione e offerta di opere, che è merce e nello stesso tempo offerta di contagio sociale. Il contagio è la valenza ideologica, è la velenosa presenza, l'impura vitalità contenuta nell'oggetto morto, nel gesto circoscritto dell'opera. Il negativo, come ineluttabile soglia dove si consuma e approda la coscienza infelice dell'arte, come consapevole distacco e lucida impotenza verso un mondo che si modifica altrove. Vitalità del negativo, dunque: caduta orizzontale del valore dell'arte a pura quantità e tautologico movimento verticale di un gesto sovrastrutturale che afferma la presenza di modelli alternativi. Modelli cinicamente circoscritti nello splendore della propria esemplarità (l'opera d'arte), e stoicamente rivolti ad affrontare il mondo. In una situazione in cui l'immaginazione è resa concreta dai fatti e si propone come bene di consumo anche del livello politico, l'azione estetica del Living Theatre adotta un procedimento non più metaforico ma metonimico. La fantasia passa da uno stato di impalpabilità formale a uno sconfinamento radicale, per cui accampa per sé la possibilità di costituirsi uno spazio concreto e una immagine permanente del proprio prodursi. Obiettivamente il livello di sviluppo tecnologico ha trasferito la primarietà dei bisogni da una sfera eminentemente biologica (fame e altre esigenze corporali) a una più mentale, in cui l'ideologia e la volontà di modificazione della realtà diventano spinte primarie all'azione. In precedenza l'azione estetica occupava soltanto il campo del traslato e della metafora, un campo che metaforicamente tentava di costituirsi come sintomo totale del mondo. La tecnologia ha metaforicamente liberato l'uomo dall'ossessione strutturale dei bisogni primi e ha riportato i cosiddetti valori da uno stato di precarietà moralistica a uno di necessità. E la necessità ha preso l'urgenza della biologia e della elementarità. Il Living Theatre in questa situazione ha cercato di smettere la metafora per assumere un comportamento più diretto e concreto. Per questo ha adottato la tattica della fantasia metonimica per il conseguimento di un obiettivo strategico: l'occupazione e la rianimazione del mondo. Inizialmente attraverso la guerriglia dell'improvviso impossessamento, ha avvocato a sé l'uso di qualsiasi materiale e si è impadronito di tutto l'esterno necessario a realizzare la propria fantasia. Così si è accampato a contatto diretto con lo spazio quotidiano e ha costituito una realtà estetica in concreto antagonismo col contesto reale. Un contesto mosso dalla legge strutturale dell'unità in cui ogni azione è teleologica in quanto strumentalizzata al fine della produzione. L'azione costituita dal Living Theatre invece si propone come tautologia perché è diretta trasparenza dell'arbitrio fantastico e dell'immaginazione. Così il gesto nel Living Theatre non resta congelato in una immagine ma produce uno sconfinamento nella realtà esterna trasgredendone le leggi di funzionamento. Ma la trasgressione gli permette soltanto l'occupazione dello spazio della disobbedienza e della rivolta. L'atteggiamento dell'attore resta precario perché il contesto sociale alla fine riesce ad assorbire il suo comportamento. Un comportamento che costituisce una libertà mistificata, in quanto il sistema permette il funzionamento di questa libertà perché non direttamente incidente sulla propria struttura (economica). L'ottimismo col quale l'oggetto (rivoltato) si propone con le proprie qualità di ingombro di materiali e di forma viene sconfitto dalla legge della mercificazione che fagocita qualsiasi intenzionalità eversiva e ideologica a favore di un impiego formale dell'opera. La parzialità di lettura è dovuta a una necessità del sistema di testimoniare una articolazione delle idee e comportamenti come sintomo della propria complessità (liberalità). In definitiva il Living Theatre fonda una declinazione originale di teatro totale, dove la totalità non si perde o si inabissa wagnerianamente nelle altezze e profondità del mito ma accetta i furori di un confronto orizzontale col mondo. Sviluppa l'idea di un'arte, produttrice di opere oggettuali o di eventi effimeri, che nel corso della seconda metà del XX secolo ha permeato nel suo sconfinamento altre arti e altri linguaggi. Ha perforato la rigidità categoriale della produzione artistica, restituendo all'atto teatrale il doppio fronte della specificità e del suo allargamento. L'uscita dalla cornice dell'arte degli anni sessanta trova un suo anticipo nelle esperienze del Living Theatre, nell'involontario ma sicuramente praticato *situazionismo* di un gruppo che nel suo slancio romanticamente americano e puritano ha avuto la capacità di inglobare esperienze dell'arte europea ed affermare il valore culturale della coesistenza dell'arte e quello morale della coesistenza sociale.