

# **CULTURE TEATRALI**

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO

21, Annuario 2011

**Direzione:** Marco De Marinis

**Comitato di Direzione:** Georges Banu (Université de la Sorbonne, Paris III); Josette Féral (Université du Québec à Montréal); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Osvaldo Pellettieri (1945-2011)(Universidad de Buenos Aires); Arnaldo Picchi (1943-2006) (Università di Bologna-DAMS); Nicola Savarese (Università di Roma III).

**Comitato di Redazione:** Fabio Acca, Lucia Amara, Sara Baranzoni, Francesca Bortoletti, Adele Cacciagrano, Monica Cristini, Piersandra Di Matteo, Erica Faccioli, Marco Galignano, Francesca Gasparini, Tihana Maravic, Silvia Mei, Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi.

**Redazione:** c/o DARvipem - Università degli Studi di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna

**Progetto grafico:** Enrico De Stavola

**Editing:** Patrizio Fraternali - Novafeltria (RN)

**Sito internet della rivista:** [www.cultureteatrali.org](http://www.cultureteatrali.org) - [info@cultureteatrali.org](mailto:info@cultureteatrali.org)

**Editore:** I Quaderni del Battello Ebbro - [www.iquadernidelbattelloebbro.it](http://www.iquadernidelbattelloebbro.it)

**Direttore responsabile:** Marco De Marinis

Abbonamento annuale, euro 26,00 (Italia), euro 40,00 (Estero)

Spese di spedizione euro 3,00

Per informazioni e prenotazioni: [abbonamento@cultureteatrali.org](mailto:abbonamento@cultureteatrali.org)

Per i versamenti: conto corrente postale n. 27608405, intestato a:

I Quaderni del Battello Ebbro

Casella Postale 59 - 40046 Porretta Terme (BO)

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003

Finito di stampare nell'ottobre 2012

presso Tipolitografia Leardini Guerrino - Macerata Feltria (PU)

## SOMMARIO

### ON PRESENCE

a cura di Enrico Pitozzi

7 Premessa

#### OUVERTURE

9 Maria Eugenia Garcia Sottile e Enrico Pitozzi  
*Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*

#### PARTE I

La presenza in effetti

- 17 Hans-Thies Lehmann  
*La presenza del teatro*
- 31 Marta Isaacsson  
*L'assenza per infinita presenza*
- 41 Cristina Grazioli  
*Cavità di luce, riflessi d'ombra: poetiche dell'assenza e drammaturgie della luce*
- 59 Giulia Tonucci  
*Digital performance: una ridefinizione del concetto di presenza*
- 71 Valentina Valentini  
*Forme della presenza: performing arts e nuove tecnologie*
- 89 Martine Époque e Denis Poulin  
*La presenza del danzatore senza corpo*

#### SOGLIA

107 Enrico Pitozzi  
*Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*

#### PARTE II

Effetti di presenza

- 131 Josette Féral e Edwige Perrot  
*Dalla presenza agli effetti di presenza: scarti e sfide*
- 145 Christine Hamon-Siréjols  
*Effetti di reale, effetti di presenza: il video in teatro come creatore di illusioni*

- 155 Louise Poissant  
*Ombre e effetti di presenza*
- 165 Marie-Christine Lesage  
*Presenze acustiche*
- 177 Annalisa Sacchi  
*Sulla violenza e sul tocco: tre ipotesi intorno alla presenza dello spettatore sulla scena teatrale*
- 191 Marco Pustianaz  
*La presenza dello spettatore*

#### INTERVENTI

- 209 Salvatore Margiotta  
*La scena moderna nel dibattito critico italiano alla fine degli anni Sessanta*
- 233 Giulia Palladini  
*Com-memorare Ellen Stewart, la Mama: narrazione e custodia di una parentela*
- 255 Rossella Mazzaglia  
*Dalla frantumazione alla ricerca di senso: Parco Butterfly, tra danza e teatro*
- 273 Carla Lama  
*I sette peccati capitali. L'opera-balletto di Bertolt Brecht*
- 287 Stefano Mazzoni  
*Storie di pantomimo: Pilade a Pompei e altre questioni*

# **ON PRESENCE**

a cura di Enrico Pitozzi



## PREMESSA

Dobbiamo riconoscere l'indeterminato come fenomeno positivo.  
È in questa atmosfera che si presenta la qualità.  
Maurice Merleau-Ponty<sup>1</sup>

La presenza è qualcosa d'indeterminato. Il suo incanto sembra sprigionare da un inafferrabile *non-so-che*, da qualcosa che circola e si irradia in tutte le sue parti senza localizzarsi in un punto preciso. È qualcosa di sfuggibile, di accidentale e splendente, che tocca le cose senza appartenere loro, anche se ne permette la manifestazione facendo sì che si senta la contingenza di qualcosa. Si tratta allora di fare risolutamente i conti con un dinamismo senza sostanza, un continuo movimento produttore di *maniere e modi d'essere*: la presenza è un'atmosfera.

Quando affermiamo, parlando di certi attori o danzatori, che essi hanno una presenza, evochiamo così una qualità sottile che sfugge all'articolazione del discorso, un'attitudine che sappiamo riconoscere, possiamo perfino nominarla senza tuttavia poterla definire con esattezza. Di cosa parliamo, dunque, quando attribuiamo una presenza a un corpo? Che ruolo gioca la percezione nella definizione – e nella ricezione – della presenza? Quali i modi attraverso i quali essa si dà, quali i suoi effetti? E ancora, come si ridefinisce questa nozione alla luce dell'intervento delle tecnologie? È possibile, oggi, una teoria delle *gradazioni di presenza* estesa a manifestazioni d'altra natura, come la luce o il suono? In altri termini, la domanda alla quale ci apprestiamo a rispondere in questo numero – o meglio, ad accennare una risposta, nella piena consapevolezza di essere esposti all'impossibilità e allo scarto – è come si danno le immagini, le maniere e i modi d'essere della presenza sulla scena.

Lungi dall'essere – come forse ci si potrebbe aspettare parlando di un ente il cui statuto è ineffabile – vincolati all'esplorazione di una dimensione costitutivamente sfuggente, è necessario procedere a una radicale immersione nella concretezza materiale della scena, nei suoi processi e nei suoi effetti, esercitando un atteggiamento analitico che non lasci margine ad alcun lassismo metodologico, ad alcuna scorciatoia nell'analisi. Solo quest'attitudine del pensiero – messa in opera dagli studiosi chiamati qui a intervenire – impone un'attenzione vigile nel radiografare quegli aspetti della scena che non sono ancora stati pienamente indagati e che questo numero intende riportare nella cornice del dibattito teatologico, contribuendo a tratteggiarne i contorni. Si comprende così come, a partire da queste brevi note, il numero sia percorso dalla tensione verso la definizione di nuove prospettive analitiche capaci di guidare il pensiero verso l'esplorazione di un oggetto teorico che sfugge di continuo, ma che non di meno è esplicativo dell'incessante epifania che si verifica sotto i nostri occhi e di cui, ad ogni occasione, siamo testimoni come spettatori.

<sup>1</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 39.

L'architettura del presente numero si snoda secondo due direttrici: il dossier *On presence* – che dà il titolo al volume – è dedicato alla nozione di presenza scenica, mentre la seconda parte è dedicata a una serie di interventi diversi per contenuto e prospettive d'indagine.

Il dossier *On presence* è pensato come uno spazio di interconnessione tra diversi scritti; una rete che disegna una trama di senso capace di articolare e decostruire concetti, pensieri e linee di ricerca. Esso è articolato secondo un andamento in due tempi: la prima sezione è dedicata alla *presenza in effetti* e mette in luce una serie di aspetti compositivi della presenza in ambito scenico. In questa direzione – introdotta da una riflessione di Jean-Luc Nancy che, in forma dialogica, introduce i presupposti estetico-filosofici della nozione di presenza – Hans-Thies Lehmann problematizza la “presenza del teatro”, mentre Marta Isaacsson ne discute le relazioni con la nozione d'assenza. In questa cornice Cristina Grazioli apre una riflessione che riguarda una serie di *variazioni* sulla presenza, spostando l'indagine su elementi scenici quali la luce e l'ombra, mentre Giulia Tonucci apre questa prospettiva ai processi di composizione della presenza in ambito tecnologico, alla quale fanno eco l'intervento di Valentina Valentini, che indaga le forme della presenza tra video e scena, e il contributo che Martine Époque e Denis Poulin dedicano a un aspetto radicale della ricerca contemporanea in ambito tecnologico, riguardante le forme di presenza in assenza di corpo. In uno spazio intermedio tra una sezione e l'altra del dossier, Enrico Pitozzi pensa il suo testo come una *soglia* in cui introdurre la nozione di *gradazione di presenza* quale snodo teorico tra i processi di composizione della presenza e gli effetti che questa produce sullo spettatore. Tale rovesciamento di prospettiva trova nella sezione *Effetti di presenza* la sua ricaduta analitica, grazie ai saggi di Josette Féral e Edwige Perrot, Christine Hamon-Sirejols e Louise Poissant le quali, guardando all'orizzonte della contemporaneità, propongono una serie di elementi in grado di disegnare la cornice teorica della nozione di effetto di presenza. Alla luce di tale processo, Marie-Christine Lesage approfondisce la discussione sugli effetti acustici della scena contemporanea e il loro intervento sull'apparato percettivo dello spettatore. Quest'ultimo, con l'insieme complesso di processi mnemonici in opera durante l'atto di ricezione di un evento performativo, è al centro delle riflessioni di Annalisa Sacchi e Marco Pustianaz che chiudono il dossier.

La sezione dedicata agli interventi si apre invece con una ricognizione di Salvatore Margiotta sulla scena moderna, così come viene recepita nel dibattito critico italiano alla fine degli anni Sessanta, mentre Giulia Palladini rende omaggio a Ellen Stewart, figura storica dell'avanguardia teatrale americana e fondatrice del Café la Mama di New York. Segue un denso intervento di ricostruzione storiografica, ad opera di Rossella Mazzaglia, dedicato all'attività di Parco Butterfly, formazione tra le più importanti nel panorama della danza italiana d'autore degli anni '80. Carla Lama dedica invece il suo testo alle vicende che hanno portato alla presentazione de *I sette peccati capitali* di Brecht nel 1933. Chiude il volume un importante saggio dello studioso Stefano Mazzoni, capace di gettare nuova luce sul tema della pantomima antica.

E.P.

## OUVERTURE

---

Maria Eugenia Garcia Sottile e Enrico Pitozzi<sup>1</sup>

### DELLA PRESENZA CONVERSAZIONE CON JEAN-LUC NANCY

In this conversation with Jean-Luc Nancy we approach the concept of presence in its relation with the scene. Nancy's vision of the body has always been connected to the esthetic creation through his collaborations with visual and performance artists. In this lines he discusses the evasive relation between presence and representation, the central role of other manifestations of presence, like a resonance of the phenomenon of the body in the gaze of the others.

§

**Maria Eugenia Garcia Sottile, Enrico Pitozzi:** *Vorremmo partire da una questione preliminare che riguarda, nello specifico, le arti performative: che cos'è la presenza, quale il suo correlato filosofico e quale la sua relazione con la nozione di rappresentazione?*

**Jean-Luc Nancy:** Ciò che gli artisti fanno bene, è che non può darsi presenza senza rappresentazione. Presenza e rappresentazione: la seconda non è la copia della prima. Essa è la presentazione a un soggetto, questo il primo significato del termine *rappresentazione*. Il reale, *per poter essere*, deve essere presentato.

La presentazione della presenza è la sua manifestazione, la sua apparizione. La nostra tradizione ha una parola per esprimere questo: *fenomeno*. Non

<sup>1</sup> Jean-Luc Nancy, filosofo francese tra i più importanti a livello internazionale, è professore emerito di filosofia presso L'Université Marc Bloch de Strasbourg. Maria Eugenia Garcia Sottile è dottoranda presso l'Universidad Autónoma de Barcelona e svolge la sua ricerca in cotutela con l'Università degli Studi di Bologna. Questa intervista è stata condotta, registrata e trascritta da Maria Eugenia Garcia Sottile; Enrico Pitozzi ha aggiunto alcune domande alle quali JLN ha risposto in forma scritta. Traduzione dal francese a cura di Enrico Pitozzi.

dobbiamo perciò dimenticare che *fantasma* e *fenomeno* sono della stessa famiglia e rinviano entrambi a una condizione di eccezionalità. La presenza ha dunque una relazione con l'eccezionale, così come la rappresentazione è una forma di intensificazione della presenza.

Ciò che io chiamo *presenza* non è una presenza a sè, è una presenza al di fuori, all'esterno. Non si tratta di una presenza ripiegata su se stessa.

Si dice spesso che qualcuno ha della presenza: ci sono persone che sono più presenti di altre. Si tratta di una certa qualità, una tonalità che fa sì che tale persona dia a sentire, a percepire un qualcosa di particolare.

Il teatro è fondato sulla presenza: l'attore non imita il personaggio, *mette in scena* qualcosa. Sulla scena, per esempio, una determinata qualità della presenza si mette in scena e si presenta allo spettatore. Quest'ultimo, piuttosto che percepire solamente il corpo che gli si pone davanti – la mera esposizione di un corpo in carne ed ossa –, percepisce l'intensificazione di questa presenza, la sua propria eccezionalità che si manifesta, che accade. Dunque posso dire che il corpo, il corpo stesso, è esso stesso una scena di teatro. Non c'è una presenza neutra che può essere intensificata qui o là; la presenza necessita di una intensità: il corpo di cui parliamo è questa intensità e la rappresentazione è allora il gioco intensivo della presenza.

A questo proposito, ho un ricordo che appartiene agli anni Ottanta, – precisamente a *Einstein on the beach* di Robert Wilson, tra i danzatori c'era Lucinda Childs che attraversava la scena in diagonale. Questa diagonale m'impressionò: mi sentivo irretito in questo movimento di sbieco, in questo attraversamento obliquo in cui il corpo della Childs mi comunicava una sensazione netta, disegnata. In un altro momento dello spettacolo tutti i danzatori erano di schiena e saltavano sul posto, uno di loro era grosso: quest'uomo imponente non mi è mai uscito dalla testa, nonostante il peso, aveva una leggerezza incredibile.

**E.P.:** *Se la presenza passa per una rappresentazione che la intensifica, quali sono le condizioni che rendono possibile la presenza?*

**J.L.N.:** La presenza è sempre una presenza al mondo; ciò suggerisce qualcosa che ha a che vedere con l'ordine della disposizione: in questi termini, in effetti, c'è qualcosa di *topologico* – lo spaziamento – e di dinamico, arrivi e partenze, dato che la presenza non ha mai nulla che rinvia a una *posizione*. Essa è piuttosto un'*esposizione*, una presentazione. La presenza è ciò che accade, un avvicinamento e un allontanamento.

Il termine presenza si organizza intorno a un *pre-*, vale a dire a una prossimità che non designa solo un'antioriorità. Il presente non è né *davanti*, né *avanti* ma *prossimo a...* per questo appartiene sia all'ordine del tempo che dello spazio: la presenza è una spazialità che include il tempo, è un avvicinamento.

Siamo nell'ordine del corpo: secondo la prospettiva che ho tracciato in

*Corpus*<sup>2</sup>, il corpo è ciò che arriva o che è sempre sul punto di allontanarsi; nell'imminenza di un movimento, di una caduta, di uno scarto e di una dislocazione. Egli si avvicina alla scena e questa scena è il luogo di manifestazione della sua presenza. Questo corpo, al limite, testimonia di un passaggio, del suo arrivo e della sua partenza, mette in scena l'inizio e la fine del senso: un senso che dura – propriamente parlando – fino alla fine della performance.

Siamo di fronte a una apparizione/sparizione nello spazio-tempo di un luogo in cui si manifesta il senso tra i corpi, perché un senso può avere luogo solo tra i corpi, l'uno e l'altro. La scena è allora questo spazio-tempo sul quale i corpi si manifestano in quanto corpi: si presentano in una dinamica di apparizione e di scomparsa, presentando l'azione in quanto *sensò*.

**M.E.G.S.:** *In questa cornice, qual è – se esiste – la relazione tra la nozione di presenza e quella di aura?*

**J.L.N.:** Sì, certo, l'*aura* appartiene alla presenza. Inoltre la *presentia* designa ciò che è davanti (e non l'essere in avanti come nel verbo *praesum*): essere davanti a qualcuno implica un altro e anche uno scarto, una distanza. Ciò che dell'uno passa all'altro, ciò che emana dall'uno verso l'altro, questo transito è l'*aura*; è l'*irradiazione* – così come si dice a volte di alcune persone. L'*aura* è una comunicazione in anticipo sul linguaggio, pre-significante, che non comunica null'altro che la sua stessa presenza, il fatto che qualcuno è là – qualcuno nella sua unicità è là: nello stesso luogo in cui sono io, nell'incontro con me. Potremmo anche dire che è *con*, il *mit* di *Mitsein* di cui parla Heidegger, “in senso esistenziale” come lui dice, vale a dire non come semplice giustapposizione, ma come condivisione del luogo e di ciò che *ha luogo* nel luogo.

**M.E.G.S.:** *Presenza come dinamica: questo aspetto ci riporta alla danza così come lei l'ha pensata in Alliterations<sup>3</sup>, il libro scritto con Mathilde Monnier.*

**J.L.N.:** Come ho sottolineato, la presenza non ha nulla di statico, è un'andata e ritorno. *Presenza* non semplicemente nel senso di essere posata là, nell'inerzia, ma nel senso in cui qualcuno ha una presenza. È in questo che possiamo raggiungere quell'aspetto di eccezionalità della presenza di cui abbiamo parlato all'inizio. Prendiamo, ad esempio che ci siano quattro o cinque persone in una stanza, questo dà origine a una serie di relazioni molto diverse. Mediante la presenza di un quinto individuo, molte varianti intercorrono nei modi in cui le persone si presentano le une alle altre. La dimensione che dobbiamo pensare è il modo in cui una determinata cosa si presenta, come questa ha luogo, come questa prende posto e accade.

È questo aspetto che mi riporta alla performatività e, più correttamente, alla danza. La danza è una presenza che si ripiega su se stessa ma, al tempo stesso,

<sup>2</sup> J-L. Nancy, *Corpus*, Paris, Métailie, 1992 (tr. it. *Corpus*, Napoli, Cronopio, 1995).

<sup>3</sup> Si veda M. Monnier, J-L. Nancy, *Alliterations*, Paris, Éditions Galilée, 2005.

essa si mostra.

**E.P.:** *Abbiamo parlato, fin qui, di una presenza che si manifesta e si svela davanti a qualcuno. Riflettendo sul versante della sua ricezione, si potrebbe parlare di un effetto di presenza?*

**J.L.N.:** In *effetti*, sì, d'accordo. Ma si badi bene che si tratta di effetti nel senso di conseguenze, nel senso di effettività e di effettuazione della presenza. Parlare di *ricezione* è senza dubbio un po' falso: c'è comunicazione piuttosto che "emissione-ricezione". L'uno non può manifestare la sua presenza che per coloro che sono presenti, che sono sensibili alla presenza. Un poliziotto che controlla un grande artista all'aeroporto non lo distingue certo dagli altri – la situazione di controllo tende dunque a sopprimere, forse, la presenza dell'artista! Per giocare con le parole potrei dire che ci sono delle *efferences* – delle produzioni, degli invii, dei richiami – che vengono dall'uno (e/o dall'altro) e, per rilanciare questo gioco con le parole, potremmo dire che ci sono delle *effervescenze*...

**E.P.:** *...è dunque possibile, in questo schema di riflessione, una presenza senza corpo, vale a dire in assenza di corpo fisico? Se pensiamo alla scena performativa contemporanea, possiamo parlare di una presenza della luce e del suono come vere e proprie figurazioni della presenza?*

**J.L.N.:** Luce e suono non appartengono forse anch'esse all'ordine del corpo? Carne e ossa non fanno tutta la verità di un corpo. Un corpo brilla; la sua pelle, i suoi occhi, i suoi gesti brillano, sono più o meno luminosi. E il suono di una voce, il suo timbro, il suo accento, il suo modo di parlare sono i segni distintivi di una presenza. Una luce isolata – un proiettore, un riflesso – o un suono isolato – un colpo di gong, un rumore del vento – sono a loro modo dei corpi: ognuno è caricato di effetti, di efferences e di effervescenze. Uno spettacolo nella sua interezza è esso stesso un corpo, una presenza materiale con il grado di presenza che gli è proprio. In un certo senso, c'è anche il corpo del o della regista, del o della performer. Cos'è il corpo di Fellini? Non si tratta solo della carne di Fellini, è tutto il suo cinema... o il corpo di Giacometti...?

Venendo al suono, è certo che la vibrazione sonora ha la caratteristica particolare di provenire da lontano, di penetrare e di attraversare i corpi per allontanarsi nuovamente: c'è una prossimità della lontananza nel suono, questo lontano mi penetra.

**M.E.G.S.:** *Questo aspetto mette in gioco la relazione tra la presenza e l'immagine. Penso qui al libro dedicato al cinema di Kiarostami, L'evidenza del film<sup>4</sup>.*

<sup>4</sup> J-L. Nancy, *L'évidence du film*, Paris, Klincksieck, 2007 (tr. it. *L'évidence du film*, Milano, Donzelli, 2004).

**J.L.N.:** Eisenstein ha affermato che l'immagine dice più di quello che afferma. Essa mette a distanza ciò che dà a vedere. È un'immagine che non possiamo ridurre. Essa non è solo una rappresentazione, ma una presenza che necessita di una rappresentazione per apparire.

Per ciò che riguarda la relazione tra il corpo e l'immagine, si instaura tra loro una sorta di competizione in vista della presenza. L'immagine contende al corpo la sua presenza. L'immagine è ciò che *esce* dal corpo della sua semplice presenza per metterla in *presenza* – etimologicamente essere davanti a sè – girata verso il fuori. Non è semplicemente la presenza per un soggetto. È, al contrario, una presenza in soggetto. Nell'immagine, il corpo è posto in soggetto: esso *si presenta*.

Ora, fare immagine, è dare un rilievo, della presenza. L'immagine, prima di tutto, permette che ci sia presenza... una maniera di essere in presenza. Maniera e materia di presenza. Ma che cos'è che dà la presenza? Voi siete o non siete presenti. Nulla vi darà una presenza se non la vostra venuta, come abbiamo più volte affermato in precedenza. Dunque, al limite, dare presenza è assegnare a chi non è là ciò che non gli possiamo dare: vale a dire che l'immagine dà una presenza di cui è priva; la dona a colui che – essendo assente – non saprebbe riceverla. L'immagine presenta l'assenza. Il termine *imago* designa l'effigie dell'assenza. Ciò che è assente non è là, non è in immagine. Ma esso è *immaginato*: la loro assenza è legata alla nostra presenza.

Il posto vuoto dell'assenza, come posto non vuoto, ecco l'immagine. L'immagine è il posto di ciò che qui non ha posto: posto di uno spostamento; così, il corpo fisico del teatro è una strategia di occupazione di questo posto. È un modo di posizionarsi, di esporsi, di presentarsi.

**M.E.G.S.:** *Sulla scena performativa, a suo modo di vedere, possiamo parlare della presenza come di un processo di trasformazione che si espone allo sguardo dello spettatore?*

**J.L.N.:** Possiamo toccare questo aspetto a partire dalla danza: metamorfosi, trasformazione, plasticità, fluidità, malleabilità e divenire. Ma non si tratta della trasformazione di una forma data: non c'è una forma iniziale. La forma è in formazione. Il corpo iniziale è informe, il corpo danzante è a venire (non arriva mai a uno stadio finale, a una forma, a una figura o a uno statuto definitivo). La metamorfosi è una morfogenesi e la genesi è interminabile o si sospende per sciogliere tutte le forme prodotte nel movimento. È un divenire corpo. *Né corpo senza organi* né corpo funzionale, un corpo in istanza, un corpo allo stato di cominciamento; un'idea, un pensiero del corpo. Un'anamorfofi piuttosto che una metamorfosi: un corpo deformato dalla proiezione su un volume indeterminato, a geometria variabile, sinuosa piegata attorno a un centro di fuga.

**E.P.:** *Avviandoci a concludere, parlando di presenza, lei accenna a una nozione determinante che investe colui che guarda e attende la manifestazione di questa presenza. Questa nozione è quella di empatia. Potrebbe soffermarsi sulle sue*

*implicazioni?*

**J.L.N.:** Sono presente secondo la relazione che instaurò con qualcosa, con qualcuno. Dunque, quando parliamo di empatia, ci riferiamo – in questa cornice – agli studi sviluppatasi a partire dall’inizio del XX secolo. Per parlarne, abbiamo spesso fatto riferimento all’esempio di un danzatore o di un acrobata che è guardato e di cui riproduciamo in noi i movimenti. A partire dall’empatia, possiamo dire che le arti performative sono una delle discipline privilegiate per questa forma di identificazione immediata, fisica, affettiva. Certuni, a proposito della danza, parlano di un *abitare* il corpo, il suo proprio o quello di colui che guardiamo danzare.

Non si tratta ancora del senso o del sentimento ma, in modo impercettibile, un corpo si stacca da se stesso. Si disfa della sua propria presenza, si decompone, si disarticola. Un altro lo articola diversamente, gli fa parlare un’altra lingua, una lingua che lo fa tornare a prima del linguaggio. Non sa nulla di ciò che gli accade. Ciò gli proviene da dentro come se questo fosse più lontano del fuori: questa risuona nello sguardo e nel corpo dello spettatore.

## PARTE I

### La presenza in effetti

[...] quel che importa è andare fino in fondo a ciò che si può fare, attingere una coerenza senza falle, far affiorare le questioni più nascoste, le più in formulabili, per estrarne un mondo coeso. E siccome ciò che io cerco esiste appena, siccome l'essenziale è un quasi-niente, un non-so-che, una cosa leggera fra tutte le cose leggere, questa ricerca forsennata tende soprattutto a mostrare l'impalpabile - qualcosa di cui si può intravedere l'apparizione, ma non verificarla, poiché svanisce nell'istante stesso in cui appare, poiché la prima volta è anche l'ultima. La seconda volta è la ripetizione minima richiesta per una verifica... ma l'oggetto della nostra ricerca non è che l'apparizione subito scomparsa, un evento che non sarà in nessun caso reiterato né, pertanto, confermato: un ingannevole bagliore nella notte!

[Vladimir Jankélévitch, *Da qualche parte nell'incompiuto*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 11-12]



Hans-Thies Lehmann<sup>1</sup>

## LA PRESENZA DEL TEATRO

The text tries to mediate between two different aspects: a)- Theatre is in a unique way about presence, in contradistinction to all mediated or objectal art. b)- At the same time, an ideology of presence must be avoided, because presence remains a mental construct which is only realized or “produced” by certain procedures which are then outlined. In this text, the notion of theatrical presence as bound to a certain withdrawal of presence is then compared to Benjamin’s image of the person who “breathes aura” in Benjamin’s theory, to Bohrer “suddenness” and to Adorno.

§

### I.

La presenza dal vivo è il dato specifico dell’arte teatrale. A differenza della pittura, della scultura o del cinema, l’essenza dell’arte teatrale è creata, sera dopo sera, nella cooperazione con i fruitori, nel qui e ora dell’incontro fra uomini in carne e ossa. Proprio per questa presenza viva si ama il teatro. Ma realmente basta il semplice alzarsi del sipario, l’apparire di un attore davanti a noi, e già il teatro ottiene la sua presenza, per così dire, in modo automatico? Assolutamente no. La deve prima pro-durre e pro-vocare. Certo: il teatro come pratica, gode di un vantaggio di presenza rispetto alle altre arti. Ma questa sarebbe una constatazione superficiale. L’ideologia della presenza dal vivo, largamente diffusa fra gli amanti del teatro, si fonda su un errore di ragionamento, poiché la presenza dal vivo non è in primis un fenomeno di realtà corporea, ma un fenomeno *mentale*, una questione di consapevolezza. Non senza ragione, dico di uno troppo stanco o distratto che sembra “non del tutto presente”. L’essere presente, la presenza, è un processo di presa di coscienza “senza tempo”: in altre parole, un processo contemporaneamente dentro e fuori dallo scorrere del

<sup>1</sup> H.-T. Lehmann è professore emerito presso il Johann Wolfgang Goethe-Universität Institut für Theater, Film und Medienwissenschaft. Testo originale: H.-T. Lehmann, *Die Gegenwart des Theaters*, in E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, C. Weiler (a cura di), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin, Theater der Zeit, Recherchen 2, 1999, pp. 13-26. Questo saggio è la trascrizione dell’intervento di Lehmann al convegno intitolato *Trasformazioni, Il teatro degli anni Novanta* da cui è scaturita la pubblicazione degli atti. Si presenta come una versione leggermente modificata e allungata di un capitolo del volume di H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1999, intitolato *Das Präens der Performance*, pp. 254-260. *Die Gegenwart des Theaters* è un gioco di parole, *Gegenwart* significa presenza ma anche presente, la formulazione *Theater der Gegenwart* si traduce come teatro contemporaneo, per cui si mantiene il doppio ambito di riflessione – il concetto di *presenza del teatro* e il *teatro del presente*. Traduzione dal tedesco a cura di Charlotte Ossicini.

tempo. Questo non è certo il luogo per perdersi fra i labirinti della filosofia del tempo o della psicologia della percezione, ma ciò serve soltanto per tenere presente il seguente dato: una definizione dell'essenza del teatro attraverso lo specifico della presenza dal vivo sarebbe superficiale. La presenza si ottiene, in un modo peculiare, anche nella fantasia generata dalla lettura di un romanzo, nella fascinazione immaginativa esperita al cinema, o nel rapimento contemplativo davanti a un'opera pittorica. Di qualunque altra cosa si tratti, l'esperienza estetica è generalmente una presenza intensificata, condensata. Ciò nonostante, non è possibile negare la percezione spontanea: nel teatro si uniscono, in modo particolare, la presenza come esperienza intensificata e la presenza come dimensione pragmatica della compresenza corporea.

L'esperienza teatrale nasce nel tempo condiviso con il pubblico, durante il quale tutti respirano la stessa aria. Ciò è ancora più vero proprio quando il teatro gioca con le gradazioni di assenza: attori che rimangono invisibili in spazi laterali e che entrano in scena o che sono percepiti solo come voce, video o immagine cinematografica. Se poi, nel medesimo momento, entra in gioco una presenza *specificamente teatrale*, allora ne consegue che la peculiarità dell'esperienza estetica fa della presenza qualcosa di più di una "pienezza del tempo", come per esempio nel *nunc stans* dell'esperienza mistica. L'intensità della presenza è esperita ancora di più come assenza, frattura e privazione; come perdita, violazione, incomprendimento, mancanza, terrore. Solo la privazione mobilita l'intensità emozionale della presenza. Hölderlin annotava che solo "nel lutto" (diciamo: nella morte dell'Antigone di Sofocle) "il più gioioso" si svelò nell'istante stesso della percezione della perdita, aprendo così una possibilità infinita per l'uomo. Naturalmente solo nell'*evocativo*: vale a dire teatralmente fittizio. Il teatro significa mostrare qualcosa mentre s'imita qualcosa. La *mimesis* è l'unione fra il mostrare e l'imitare. Brecht, d'altro canto (nelle annotazioni aristoteliche pubblicate di recente), poteva desiderare un teatro che al posto del "ri-fare" (imitare) mettesse in atto una specie di "pre-fare". In entrambi i casi si deve pensare la presenza del teatro come un indizio di un'altra qualità del tempo.

## II.

Il tema della "presenza del teatro" marca uno di quei punti di svolta ove lo studio scientifico applicato al teatro si scontra con la necessità, la ragione d'essere del teatro stesso, per intenderci con la sua essenza al di là di un'archiviazione svuotata di senso o di una frettolosa moda del momento, che vuole profilarsi come teoria estetica. La "presenza del teatro" denota non solo l'esperienza della realtà drasticamente penetrante e tangibile, ma anche un punto cardine della più recente riflessione estetica. Presenza (soprattutto alla luce della decostruzione della metafisica della presenza), "presenza assoluta", "subitanità", "attimo" "epifania", l'"adesso" del sublime nella rielaborazione di Lyotard, sono temi che hanno modificato profondamente la teoria del teatro e che devono continuare a farlo. La specifica temporalità delle arti diventerà sempre di più il fulcro delle ricerche scientifiche, culturali e artistiche, giacché l'intera organizzazione

temporale di vita e di esperienza, anche di esperienza artistica – sottoposta a radicali mutamenti attraverso i media, l’informatizzazione e l’informatica – si sposta al centro del dibattito artistico con una certa coerenza nel proprio percorso procedurale. Nonostante la sua temporalità fugace e passeggera, si è guardato al teatro non tanto dal punto di vista della produzione di presenza, quanto come “creazione artistica” o “opera d’arte totale”, probabilmente a causa delle evidenti difficoltà nel cogliere descrittivamente e concettualmente questa alterità della presenza. Se, invece, si pone in primo piano la qualità performativa, il momentaneismo della creazione quale sua propria legge pragmatica ed estetica, allora questo mutamento nel modo di guardare deve contemplare tutti gli aspetti del teatro. Si sta formando a più livelli una pratica, ancora da definire, dell’esposizione, dove fra l’altro le qualità performative di questo teatro sembrano essere il terreno prediletto per le esplorazioni della costituzione post-rappresentativa del tempo estetico in generale. Prima di ragionare di questo, però, alcune riflessioni sul tema “trasformazioni”<sup>2</sup>.

Il termine “trasformazioni” mi permetto di leggerlo come una richiesta di una pluralità di forme, formazioni, figurazioni di forme in movimento, configurazioni del “trans”, nel senso di “al di sopra... oltre”, del transito, del traversare, del trascendere come sconfinamento. Senza “trans” nessuna formazione. Per ciò che riguarda le trasformazioni delle arti nell’era digitale, qui tutto il nostro pensiero sull’arte viene scosso, molto più profondamente di quanto possiamo percepire e così anche l’estetica del teatro. Il futuro del teatro, tuttavia, non è nell’opera digitale o nelle performance virtuali, ma nel gioco *fra* corpo e media.

Per quanto riguarda il tema del “teatro degli anni Novanta”, è possibile chiedersi se gli eventi teatrali di questa decade segnino un’epoca, uno spartiacque? Non è stato questo un periodo nel quale spesso ci si guardava intorno in maniera confusa, tastando quello che era stato, poi cosa era “rimasto” e poi cosa potesse costituire un nuovo inizio? In principio si sono svolte una serie di significative commemorazioni: specialmente la morte di Samuel Beckett, il 22 dicembre 1989. La riunificazione tedesca implicò per il teatro una serie di dibattiti strutturali e problemi di finanziamento, orientamento, funzionalità. Ma questo non deve essere il tema ora. Piuttosto la scelta dell’argomento è un segnale: la teatrologia ha finalmente rotto l’illusione che si possa studiare il teatro senza il diretto, vivo, contatto con il presente del teatro esistente. Fuori dall’epoca del parafilologico e dell’apparente ricostruzione, si è fatta avanti una trattazione, o meglio una pluralità di trattazioni, che hanno come oggetto di ricerca la storia *e* il presente del teatro.

Sotto la minaccia di trasformarsi in una disciplina accademica morta, che non avrebbe alcun diritto di annuire alla critica di Peter Brook del “teatro morto”, la teatrologia deve sempre essere anche una riflessione critica e storica dell’esperienza teatrale. Per questo, essa abbatte i resti delle mura difensive che

<sup>2</sup> Si fa qui riferimento al titolo del convegno, che ha avuto luogo a Berlino dal 29 ottobre al 1 novembre del 1998, da cui è scaturita la pubblicazione degli atti - *Trasformazioni, Il teatro degli anni Novanta*.

i fortini accademici hanno eretto per proteggersi dalle incertezze e dai rischi insiti nell'attività critica e dai dibattiti teorici del proprio tempo. Solo quando la luce dell'alba del presente cadrà sui suoi archivi, la teatrologia illuminerà anche gli oggetti storici e potrà trasporli nella consapevolezza del presente e, senza dubbio, a quel punto avrà anche un'inusuale possibilità: la ormai diffusa trasmigrazione dal concetto di opera a quello di performance porta un'arte preistorica, come quella del teatro, al rango di paradigma della semiosi culturale, come prima di esso solo la letteratura poteva pretendere per sé. Una teatrologia che si percepisse più ampia e, al contempo, obbligata verso la concretezza artistica del teatro, avrebbe il compito di chiarire e rendere evidente come la sua presenza in una società caratterizzata da una generale teatralizzazione della vita pubblica sia un fenomeno socioculturale di prim'ordine, da descrivere nei suoi aspetti antropologici, culturali e interculturali, con un particolare sguardo alla peculiare posizione del teatro, a metà fra un'imponente storia millenaria e l'attualità dell'oggi.

Se in seguito si tratterà del teatro degli anni Novanta per delinearne l'estetica della presenza e le sue varianti, non si devono avere davanti agli occhi, in prima linea, solo le eccellenti produzioni di personalità internazionali come Peter Brook o Ariane Mnouchkine, le produzioni di punta di Peter Stein, Luc Bondy, Claus Peymann, Peter Zadek, e così via. Per la teatrologia contano, più del criterio di successo e di riuscita artigianale, il valore sintomatico delle produzioni teatrali, il loro carattere di ricerca e il loro potenziale *in fieri*. Che questo non sia da connettersi a un aprioristico giudizio sul valore, non deve essere ulteriormente sottolineato. Nel *main stream* nuotano pesci meravigliosi, così come nell'*Avantgarde-Garage* si producono anche rottami. Le esperienze sulle quali si appoggerà espressamente o tacitamente il mio discorso, appartengono a diversi campi di ricezione. Alcune sono state viste dalla critica come il culmine del teatro internazionale di quegli anni. Altre, invece, non sono state incluse tra queste, ma sono state trattate come marginali. Detto questo, qui saranno presi in considerazione i lavori di Jan Lauwers e, ancora, quelli di Jan Fabre; l'estetica del coro di Einar Schleef e di Christoph Marthaler, del Wooster Group e Rosas, Klaus-Michael Grüber, Robert Wilson e Robert Lepage. Anche gruppi teatrali come l'olandese Hollandia, i fiamminghi Victoria, i Forced Entertainment, la Societas Raffaello Sanzio, molte performance di giovani artisti teatrali. Si tratta della comprensione delle novità, delle forme teatrali innovative, che sono da individuare in una serie di spinte evolutive che dalle Avanguardie Storiche, dal Surrealismo fino ad Artaud, dai più radicali concetti teatrali di Brecht sull'*Aktionskunst*, alla performance, al teatro-danza e alla body art conducono alla drammaturgia viva e ad altri generi di messinscena del teatro contemporaneo. Si pensi ai singoli sviluppi della scena teatrale, come la rivitalizzazione dell'opera lirica grazie a innovativi approcci registici, oppure la riscoperta della poesia, del testo e del linguaggio negli anni Novanta, che nel fervore esplorativo della drammaturgia visuale durante gli anni Ottanta si erano momentaneamente ritirati sullo sfondo – ritornano nella consapevolezza della critica e della teoria; in questa cornice Wilson ha operato la “svolta” verso il testo già agli inizi

degli anni Ottanta; tuttavia questi aspetti sarebbero da descrivere a parte, così come la specifica problematica est-ovest del teatro in Germania, la *Spaß-Generation* o i primi diretti influssi di internet sul teatro. Tutte queste realtà hanno in comune il riflettere e l'elaborare in modo originale le strutture del tempo e, dunque, la presenza nel teatro.

### III.

La presenza del teatro è in primis la presenza dell'attore. Il suo significato essenziale è noto e non avrebbe bisogno di essere menzionato, se non si scontrasse così spesso con la convinzione errata che il "teatro delle immagini" – un'innegabile realtà del panorama teatrale contemporaneo – renderebbe superfluo l'attore a vantaggio di entità mediatiche. Il teatro senza attori in carne e ossa esisteva già nel Barocco, nel Bauhaus o anche nel più recente teatro degli oggetti. Il significato fondamentale della presenza dell'attore non è stato scalfito da queste forme sceniche. L'autore Thomas Strittmatter scrive, a proposito di una rappresentazione che si era imposta su di lui come un vero e proprio "teatro delle meraviglie"<sup>3</sup>,

ogni movimento è chiaramente un'esecuzione spontanea ed istantanea, la sincronizzazione tra esecuzione e la sua immediata percezione è fuori d'ogni dubbio. Prende vita una realtà, una realtà teatrale, non una realtà cinematografica<sup>4</sup>.

La formulazione è interessante. *Potrebbe* generare un dubbio<sup>5</sup>, un due, un doppio, una spaccatura nell'adesso, nel qui e ora. Se, però, non si genera questo dubbio, questo doppio, questo sentimento in-due, questa separazione fra l'esecuzione e la percezione del gesto, allora e solo allora si crea la – comune – presenza. La sensazione dell'"adesso", l'istantaneo che non può essere dubitato, afferma la presenza del teatro come co-presenza. Ciò risulta da un lato dall'immanente univocità dei gesti e dal loro conseguente potere magico. Ma non solo: alla stessa maniera è sostenuto dai gesti *rivolti* verso gli spettatori. Sguardo, postura, direzione e modulazione della voce puntano fuori dalla cornice del boccascena e mirano dritto verso il volto dello spettatore come un indirizzarsi, un *discorso*<sup>6</sup>, nel più ampio senso del termine. Questa parola indica la consapevolezza dell'asse scena-pubblico. Un passo oltre e quest'asse prende subito il sopravvento: mettendo da parte l'intra-scena, possiamo dire che la dimensione fittiva diviene secondaria. E qui incontriamo qualcosa di specifico per il nuovo teatro.

Naturalmente è sempre stata nota la dualità del teatro, un gesto sul palcoscenico si rivolge contemporaneamente all'interno della scena e verso il pubblico.

<sup>3</sup> *Theaterwunder*, gioco linguistico che richiama il termine *Wunderkammer*.

<sup>4</sup> "Theater Heute", 4, 1990, p. 25.

<sup>5</sup> Lehmann formula un gioco linguistico con la radice *Zwei* (due) del termine *Zweifel* (dubbio), intraducibile alla lettera. Si riporta la frase originale: "Es konnte ihrzufolge ein Zweifel, eine Zwei, eine Spaltung im Jetzt auftreten. Wenn aber kein Zwei-fel, kein Zwei-Gefühl [...]", in H.-T. Lehmann, *Die Gegenwart des Theaters*, in E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, C. Weiler (a cura di), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, cit., p. 17.

<sup>6</sup> Il termine discorso deriva dal latino *discursus*, che a sua volta deriva da *discurrere*, scorrere, da cui il senso figurato di *trascorrere con la parola da una cosa all'altra*.

Adesso, però, la seconda direzione balza in primo piano, tanto da sovrapporsi all'interesse verso il mondo fittizio della scena. Se nell'attore classico si uniscono il *genio dell'interpretazione* (noi crediamo che lui sia Amleto) e il *genio del discorso* (l'attore crea un filo diretto con il pubblico), nel nuovo teatro questi due momenti si separano: la capacità di interpretare un altro da sé cade in secondo piano, a favore della qualità del performer che comunica la sua individualità idiosincratca. Con ciò, il fare dell'attore si è spostato verso un' *auto-deissi*, la sua presenza come indicatore del tema. L'inclinazione dell'arte moderna e post-moderna alla tematizzazione di se stessi è una delle chiavi di accesso alla sala macchine della nuova scena. Infatti, una sua legge fondamentale, è che *tutti* gli elementi del teatro fuoriescano dallo stato implicito e non dichiarato per divenire espliciti e dichiarati. Così si rende evidente che nel teatro contemporaneo lo spazio non è più denotativo dello spazio fittizio, il tempo non è più denotativo del tempo fittizio, ma sono espressamente visualizzati, mostrati, come un qui e ora.

#### IV.

In linea frontale, i corpi divengono un campo di battaglia, un'arena di combattimento, l'inquietante energia del nuovo teatro. I corpi sono presenti in prima linea, non più a formulare un senso scenico – il loro essere così come sono, il loro essere osservati, lo shock dell'incontro con la loro stessa fisicità è il loro, se si vuole ancora chiamarlo così, "senso". Nella Società Raffaello Sanzio i corpi dimagriti o gonfiati quasi fino all'insopportabilità diventano scioccanti commentari teatrali della verità di Giacometti o Bacon. In Einar Schlee i corpi sudati, urlanti, nudi, più di ogni espressione verbale testimoniano del rimosso della società. Anche la voce del corpo diventa presenza musicale e ritmica, il respiro e il rumore, le esalazioni e il calore sono espressi per la loro stessa realtà intrinseca, non come portatori di significato. I gesti quotidiani sono mostrati così insistentemente che lo sguardo affascinato, anche quando si raccontano le storie più interessanti, è sempre riportato sulla realtà fattuale della scena, sul modo di rappresentazione stesso. Si può parlare, in questo caso, di un teatro "concreto". Là dove appaiono media e film, essi diventano strumenti di contrasto, che fanno emergere ancor di più la presenza fisica dell'attore. Così Giorgio Barberio Corsetti, Wooster Group, John Jesurun. E ho ancora nelle orecchie il rumore dei passi dell'americano sulla ghiaia davanti ad una casa giapponese, nell'epocale riappropriazione del teatro epico da parte di Robert Lepage, *The seven streams of the river Ota*, perché questo rumore marcava visibilmente la corporeità della presenza teatrale in contrasto con l'uso, proprio in questa produzione, di diversi modi della presenza mediata (video, suono, giochi d'ombre etc.). Il teatro, così si apprende nella scena multimediale del canadese, potrà sì incorporare tutte le forme di manifestazione e mutarsi profondamente, ma in questo modo intensificherà solo il suo dato specifico, la presenza teatrale. Anche il rallentamento o l'esitazione dei gesti rendono i corpi ancora più presenti, in quanto si muovono in una vistosa discrepanza rispetto al flusso cronologico

del tempo abitualmente percepito. Qui si rende evidente un dato: la *presenza*, quale fenomeno teatrale, nasce dall'interruzione, dalla privazione, dalla deviazione della presenza. Un caso estremo è la *slow motion* sul palcoscenico: esso ha per effetto l'apparire di un secondo spazio temporale come ritagliato dallo spazio scenico, un'aura di amplificata presenza avvolge il corpo quando il ritmo del movimento e della percezione subisce un'interferenza. Quello che è comunemente percepito come un presenziare enfatico, un'arte della presenza dell'attore, è anche una specie di deviazione dalla presenza abituale, un non-essere presente. Rudolf Arnheim parlava di una peculiare "melodia del movimento" di un attore. Molto spesso si tratta di una particolare capacità di rallentamento, di un'esitazione nei gesti che crea un corpo più presente, essendo, in modo più o meno evidente, in discrepanza con l'usuale percezione del flusso cronologico del tempo. Presenza è anche sempre una deviazione dal presente. La creazione di presenza è sempre anche una privazione del presente, frattura della continuità, shock. Fattori come il rallentamento o come, nel senso della parola *enorme*, il cadere fuori dalla norma di un corpo, il ritirarsi della distanza mentale, il confronto con un momento che non è stato ancora rasserenato e appianato attraverso la sua comprensione, ci indicano che la presenza teatrale essenzialmente si produce attraverso la sua perturbazione, il suo sdoppiamento, la sua esitazione. La presenza ottenuta attraverso la classica, idealizzata, amplificata e amplificante presenza scenica è soltanto uno dei lati della medaglia. Affascinato vuol dire che, con una miscela fra attrazione e repulsione, si percepisce la presenza come vera, reale, quando il corpo "là davanti" s'imprime nella mente a causa della sua bruttezza, mancanza di forma, malattia, attraverso violenza e dolore. Il suo precognitivo essere qui, essere davanti agli occhi, la sua fisicità, diventano al di là di ogni significato codificabile, il significante reale. Non più una gestualità percepita come "naturale" lo fa essere in modo decisivo il portatore di significato, come ad esempio nel teatro borghese o comunque nella sua teorizzazione del XVIII secolo<sup>7</sup>. Non si pone più al centro un linguaggio del corpo diventato autonomo come luogo di espressione dell'anima e della grazia utopica. Al contrario, il corpo è esposto nella sua quotidianità, trivialità, nelle sue deformazioni estreme. Essenzialmente questo aspetto riguarda una mancanza. Da qui si produce il paradosso nell'attimo estetico, che deve la sua presenza a ciò che manca, indifferentemente da come appare il corpo, se in una figurazione chiara, utopica o oscura.

Accanto ai corpi, nel nuovo teatro è la vita propria dei materiali e delle cose a creare una presenza particolare. Tutti gli oggetti sono presentati nella loro materialità e struttura, l'entità scenica della materia prende vita: il grigio legno usurato degli attrezzi di scena kantoriani, i materici e concreti oggetti di carta, legno e stoffa del *Théâtre du Radeau* (in *Chant du Bouc* o in *Bataille du Tagliamento*), i muri di ferro di Teshigawara oppure il paesaggio di cavi del Wooster Group. In buona parte della nuova scena, l'abile manipolazione del tempo reale

<sup>7</sup> Vedi anche G. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, Frankfurt a. M., Habilitationsschrift, 1996.

nel processo teatrale – ripetizione, durata estrema, rallentamento – evoca un effetto simile a una percezione quasi tattile. In breve: dobbiamo riconoscere il nuovo teatro come un laboratorio nel quale si elabora la repentina metamorfosi delle “immediate” forme di percezione. E di fronte alla confusione e al livellamento dello sguardo, di fronte a un potenziamento degli stimoli attraverso le immagini mediali, c’è un bisogno urgente di questi luoghi, se non si vuole giungere a uno stato di generalizzata idiozia percettiva in un mondo *high tech*.

## V.

Ricco d’inventiva, talvolta chiassoso, talvolta disperato, talvolta poetico e classico, talvolta accentuatamente “giovanile”, così si delinea il ritratto di un teatro di presenza. Se ci sembra che abbia perso la memoria, questo non ci deve ingannare sul suo potenziale innovativo in riferimento ai nuovi modi di approccio alla tradizione. In ogni caso, il nuovo teatro potrebbe cogliere la sua occasione nell’era mediatica – in modo più deciso e con una prospettiva di maggiore successo rispetto all’insistere inesauribilmente su un solido teatro di tradizione – qualora continuasse ad approfondire la sua peculiare forma di comunicazione della presenza. Non si tratta allora di puntare, come alcuni drammaturghi potrebbero immaginare, sui contenuti “più profondi” dei testi classici, curando il teatro del “libro di qualità” (che anche nella lettura – risultando solitamente migliore – si schiude). La presenza, nel senso qui delineato, può essere invece prodotta in molti modi differenti:

1. attraverso l’attore come performer, le cui “azioni” divengono un assestamento performativo che attualizza, modifica, pone al centro il modello affettivo e intellettuale della sua relazione con lo spettatore;
2. attraverso una recitazione situata più sul piano della comunicazione che su quello dell’interpretazione, così che si ritiri la configurazione di un’altra identità a vantaggio dell’istaurarsi di un comune spazio di parola e percezione fra personalità recitante e spettatori;
3. attraverso il contrasto fra il corpo che respira e le immagini prodotte dai media, così che si colga il diverso tipo di desiderio che gli spettatori provano nei confronti dell’immagine vivente e dell’immagine mediatica;
4. attraverso la totale o parziale rinuncia a una coerente finzione, in modo che l’attenzione non si sposti dall’attore al soggetto della recitazione;
5. attraverso la concentrazione degli svolgimenti scenici sulla fisicità del corpo e, in particolare, sul fisico stravagante, problematico, brutto, malato, debole, disturbato;
6. attraverso tecniche che fanno “apparire” sul palcoscenico l’entità fisica degli oggetti grazie all’interazione con attori in carne e ossa;
7. attraverso un’accentuata banalità che costringe a un’attenta osservazione di semplicissimi svolgimenti scenici e personaggi.

Nel giovane teatro olandese e belga, soprattutto, è emersa da qualche tempo – certamente anche per la relativa mancanza di una forte tradizione *letteraria*

teatrale, se paragonata a quella tedesca – un’inclinazione verso una forma di teatro di gruppo estremamente rilassata, che si distingue per una predilezione apertamente conclamata verso la presenza personale di un attore che si rivolge direttamente al pubblico. Presenza personale che chiaramente occupa il rango primario all’interno della rappresentazione, che spesso è ridotta a una struttura di racconto basilare e senza pretese, spesso ricucita sui problemi della vita dei giovani protagonisti. Ciò che, in una descrizione del genere, a volte, suona molto banale, in qualche occasione è di una vitalità tale da suscitare invidia. Ciò si manifesta come una nuova tappa della *création collective*, che non dovrebbe essere archiviata troppo frettolosamente, nonostante le sue vistose debolezze. Anche questo è uno dei modi con cui il teatro del presente genera la sua presenza.

## VI.

Nella misura in cui il teatro si situa nel campo della modernità, in altre parole in rapporto ai nuovi mezzi di comunicazione, esso partecipa al processo di “distruzione dell’aura”. Com’è noto, Benjamin concettualizzò questo processo in riferimento ai cambiamenti radicali subiti della percezione in un’“epoca” che si mostra affascinata dalla “riproducibilità”. Il teatro *rimane*, in un senso molto pratico, nonostante non sia meno soggetto al mutamento del concetto d’arte. In gioco c’è la riproducibilità, la cosiddetta *arte non riproducibile*, come già Benjamin stesso aveva constatato. L’aura, a quanto pare, è abbonata al teatro. Benjamin concluse che proprio per queste ragioni le masse si spostano dal teatro ad altri mezzi – ai suoi tempi, verso il cinema. Si tratta, però, proprio di una tipologia di forma temporale e, nello specifico, della particolarissima *qualità di evento* dell’opera d’arte originale che Benjamin aveva davanti agli occhi, in riferimento alla categoria dell’aura. L’osservatore ne fa esperienza in un rito quasi cultuale, essa si rivela in un incontro “scenico”. Il teatro partecipa a entrambi: alla distruzione dell’aura e, contemporaneamente, a quella qualità di evento che non permette una scomparsa completa dell’aura. In un certo senso, lo spettatore teatrale assomiglia all’osservatore del paesaggio cui Benjamin fa riferimento nel tracciare la nozione di aura.

Seguire con lo sguardo, sdraiato, in un pomeriggio d’estate, una catena montuosa all’orizzonte oppure un ramo, che getta la sua ombra proprio su colui che è sdraiato – questo vuol dire ispirare l’aura stessa di queste montagne, di questo ramo<sup>8</sup>.

In quest’immagine complessa è leggibile un collegamento fra aura e presenza teatrale. Aura, presenza, copresenza sono vissuti in un irripetibile senso istantaneo [*Jetzt-Sinne*] come lo espone il testo di Benjamin. L’ombra fattuale cade su colui che è sdraiato: essa manifesta l’esatta relazione corporea fra l’oggetto della sua contemplazione, il paesaggio, e il suo corpo fisico. L’ombra (il suo “tangere” il corpo dell’osservatore) è a sua volta dipendente dalla posizione del

<sup>8</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Werke*, cit., pp. 440 e 479.

sole sopra il paesaggio, esattamente in quel momento; dipende cioè da una precisa ora che è, al *contempo*, l'ora dell'oggetto della percezione e di colui che percepisce. Entrambi sono uniti nello spazio-tempo dell'unico e identico teatro della natura, così che la loro tessitura temporale diviene inscindibile dal tempo biografico del corpo. Per questo, su colui che osserva, cade anche l'ombra della mortalità – è già pomeriggio. Come nell'opera originale (cui si riferisce Benjamin), come nel teatro, un attimo di vita irripetibile è messo al centro dell'esperienza, nel quale lo spettatore non tanto percepisce, ma “respira”. Il suo corpo condivide la stessa atmosfera con l'albero e la montagna, l'aura come elisir di vita. Allo stesso modo, lo spettatore “condivide” il tempo della messinscena teatrale, che sta seguendo con lo sguardo. Proprio in questa calma, che come ombra evoca la memoria della morte in un'ora già avanzata, si rende evidente come la presenza sia intrecciata all'attimo, all'evento, allo shock, all'intervallo, all'interruzione, all'esitazione nel corso della comprensione. Anche la famosa formulazione, sempre di Benjamin, dell'aura come “apparizione irripetibile di una distanza per quanto questa possa essere vicina”, si riferisce a questo necessario ritiro durante la “rivelazione”.

## VII.

Interrogarsi sulla presenza del teatro permette di portare l'attenzione anche sull'analisi di opere teatrali tradizionali o apparentemente tradizionali. La presenza si mostra come la punta di diamante nel teatro recente; tuttavia essa abita strutturalmente anche la prassi teatrale in genere. Non si tratta di una differenziazione in categorie, ma di una polarità analitica: presenza *vs* rappresentazione, presentazione di tempo e presenza *vs* rappresentazione di tempo; presenza, tensione intra-scenica *vs* tensione scena-pubblico. La tendenza all'esposizione, alla presentazione oppure alla presenza distinta rispetto al dispositivo dell'interpretazione o della rappresentazione, fa intravedere un passo decisivo nello sviluppo del discorso teatrale, una vera e propria estetica della presenza. Uno sguardo sulle discipline confinanti può essere di aiuto per comprendere più chiaramente questo tema. Un modo più letterario di vedere l'arte moderna, spinge Karl-Heinz Bohrer verso la teoria dell'“epifania”, presente già in Joyce. Si riferisce a un'apparizione amplificata di un reale decontestualizzato, che proprio attraverso l'interruzione del contesto di significato genera l'intensificazione degli attimi di vita e trasforma così in “visione” lo sguardo posato su un momento del quotidiano. Questo gli conferisce attraverso un certo isolamento, un non so che di forza luminosa e con ciò una pregnanza aggressiva la quale – al contrario della comprensione del senso data dalla durata contemplativa – è identificata da Bohrer come l'essenziale dell'esperienza estetica. Egli insiste sulle qualità dell'intensità e dell'enigma, che per lui valgono come momenti costitutivi di un'“esperienza estetica” e che descrive con le formule “apparizione istantanea” oppure “epifania autoreferenziale”<sup>9</sup>.

Invece di ricapitolare dettagliatamente le riflessioni sull'epifania di Joyce e

<sup>9</sup> K. H. Bohrer, *Das absolute Präsens*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997, pp. 41 e seguenti.

Bohrer, accenneremo soltanto all'*antropofania* teatrale nel senso dell'estetica della presenza appena introdotta. Attraverso il piacere e il terrore suscitati della fisicità esposta, il nuovo teatro genera un'*antropofania* nella quale l'uomo appare, senza chiamare in causa alcuna trascendenza metafisica o religiosa, allo stesso tempo sia un potenziale infinito sia infinitamente vulnerabile.

È al di fuori dal nostro intento discutere nei dettagli se e fin dove la temporalità estetica dell'epifania e dell'evento definisca esclusivamente o in prevalenza la modernità, interessante invece per il nostro contesto è segnalare che Bohrer presenta la sua teoria dell'esperienza estetica come un'"estetica del terrore". In questo modo diventa possibile tracciare, per il teatro, un arco temporale che va dalla formula aristotelica *phobos/éleos* (e da quello che Bohrer chiama il "terrore dell'apparizione" della tragedia antica) alle strategie dello shock nella nuova e nuovissima estetica teatrale, le quali hanno il loro polo d'orientamento nella qualità dell'attimo della performance. Bohrer constata l'esistenza di un'estetica del terrore greca e di una specificamente moderna. Da una parte, guarda a un'epifania del terrore quale "struttura estetica [...], che si ripete in diverse fasi della storia letteraria e artistica europea"<sup>10</sup>, dall'altra intravede nell'Atene del V secolo, nel tardo Rinascimento e nel periodo intorno al 1900, il terreno propizio per la crescita della fenomenalità del terrore e dei suoi peculiari paradigmi estetici. Una teoria della presenza del teatro avrebbe, sotto i concreti auspici dell'analisi della messinscena, il compito di catturare gli impulsi dell'"estetica del terrore" e di condurre più lontano la riflessione sul teatro della presenza. Anche se volessimo trattare la questione dello shock, del terrore e della violenza solo come un momento dell'estetica teatrale della presenza, varrebbe la pena posare un rapido sguardo sul concetto di "presenza assoluta".

Davanti al famoso dipinto *Medusa* di Caravaggio, Bohrer spiega che il terrore estetico, a differenza di quello reale, si preannuncia attraverso una stilizzazione che fa dello spaventoso una forma ornamentale. Per questo si giunge solo a una "identificazione immaginaria". Il secondo dato è ancora più importante: "Il volto di questa Medusa non è di per sé ispiratore di terrore, ma sembra che essa stessa stia guardando qualcosa di terribile (per così dire il suo stesso destino)..."<sup>11</sup>.

Si potrebbe dire anche in altro modo: lei non vede se stessa, il terrore non è terrore denotativo, ma il terrore stesso. Con questo cambio di prospettiva, lo sguardo della Medusa e lo sguardo dell'osservatore sarebbero dati come identici e si aprirebbe un nuovo ambito di analisi per cui la performance, l'evento scenico incentrato sulla presenza, sarebbe da definire come una specie di sviluppatore liquido, come un dispositivo che ha, prima di tutto, il compito di rendere esplicita sia la presenza in se stessa, sia la presenza degli spettatori.

Un'apparizione estetica così definita è ben al di là del rimando e della rappresentazione (anche dello stesso terrore empirico del reale<sup>12</sup>). "Il tempo estetico non è il tempo storico metaforicamente detto. L'evento' all'interno del tempo

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 40 e seguenti.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 7.

estetico non è il referente di eventi del tempo reale”, puntualizza Bohrer.

Un'estetica del genere non invita a spiegare, evitare, esaminare il terrore, ma a vivere un'esperienza “mimetica” in senso doppio: l'osservatore del dipinto passa attraverso l'essere terrorizzato, che nel quadro è già “messo in posa”. In quest'ottica si ha una prova della tesi sostenuta da più parti, che lo specifico modo di esperienza estetica sarebbe da definire come un'esperienza nella quale l'oggetto dell'esperienza determina il modo in cui sono vissute tali esperienze. La forza dell'immaginazione (l'arte) ha, perciò, la funzione insostituibile di aprire le porte a esperienze che noi non abbiamo fatto in prima persona.

Sia come sia, la “presenza assoluta” di Bohrer si dimostra come un orizzonte che permette di comprendere meglio le estetiche della presenza nella nuova scena. Il concetto è incommensurabile per tutte quelle interpretazioni che dell'esperienza estetica vogliono fare un processo di trasmissione di significato, un “intermediario” goethiano, un medium di un'altra (preferibilmente più alta) realtà. Proprio per questo c'è stato intorno al termine “assoluto”, relativo alla presenza, un certo fraintendimento “trascendentale”. L'arte non è la “presenza reale” come nella formulazione di George Steiner. “L'altro”, strettamente vuoto di contenuto unicamente in presenza dell'opera d'arte, “è creato non come una pentecoste estetica, ma come un'epifania *sui generis*”<sup>13</sup>, le cui varianti si sviluppano sistematicamente non in modo astratto, ma sono visibili unicamente nell'analisi e nello smontaggio delle proprie concrete figurazioni del momento.

### VIII.

Anche nella storia dell'arte, in questi ultimi anni, si dà più attenzione alla specifica temporalità di ogni singolo quadro e, in special modo, alla qualità dell'istante apparentemente fissato in modo duraturo. Ciò deve interessare la teatrologia, perché se anche il teatro, nella sua struttura, mostra maggiore somiglianza con i dipinti appesi alle mura delle chiese medievali – i quali di sicuro non si chiudono contro lo spazio-tempo dello spettatore, ma manifestano l'integrazione del tempo religioso di ciò che è raffigurato con il ritmo dell'esistenza dei riuniti nella chiesa per il rituale di fede – la cornice del proscenio della modernità suggerisce di comparare il teatro come tableau con il dipinto rinascimentale percepito come *finestra aperta*<sup>14</sup>. Anche il dipinto – non diversamente dal romanzo e dal teatro – stabilisce un *cronotopo*, secondo il concetto di Bachtin: un tempo-spazio con specifiche regole, stratificazioni e confini, separato visibilmente dal circostante attraverso la cornice (in tempi remoti spesso anche con l'aggiunta di un sipario). Gottfried Boehm, che si è occupato del tema “figura e tempo” in una serie di ricerche, a proposito dell'istante, cita Nietzsche sull'eterno ritorno del simile:

Nell'istante si unisce la doppia veduta del paradosso. Soltanto così è concepibile che il più sfuggente aspetto temporale possa divenire la via d'accesso a un'esperienza della dura ta. L'istante si svela come doppio, perché *contemporaneamente dentro e fuori* dal tempo<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>14</sup> In italiano nel testo.

<sup>15</sup> G. Boehm, *Augenblick und Ewigkeit. Bemerkungen zur Zeiterfahrung in der Kunst der Moderne*, in W. van Reijen (a cura di), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1992, p. 112.

Se l'intensa presenza è definibile come fenomeno mentale, temporale e atemporale, cronologica e a-cronologica, allora lo sdoppiamento ritorna anche qui, come l'elemento performativo menzionato: "nell'istante estetico si mostra una lucidità alla quale non manca niente. Essa convince, non perché capace di appoggiarsi sui criteri comuni di verità, ma perché in quell'istante fa valere la sua propria forza". In questo senso si può affermare che anche nella prassi teatrale sia in atto uno spostamento di accento dalla rappresentazione (criterio di verità) alla manifestazione (forza). Il rapporto di complesso scambio, la paradossale unione di simultaneità, durata e presenza spiegati da Boehm, punto per punto e in modo critico, con riferimento all'immagine dipinta, sarebbero da acquisire e applicare al teatro:

L'ideale di un valore puramente visivo basato sulla presenza, sull'oggettivazione, è insensato e controverso. La temporalità di un quadro è dettata per paradosso, ricavabile soltanto a prezzo della successione, cioè con l'isolamento dei singoli elementi ma, al contempo, sotto la condizione di un potenziale di simultaneità. Le figure, le cose, gli elementi riconoscibili non possiedono durata. La durata appartiene invece al rapporto inverso fra simultaneità e successione, così come esso si crea nel singolo quadro<sup>16</sup>.

Gli spunti qui presentati sono da prendere come indicazioni, le loro differenze interne dovrebbero essere commentate pazientemente e alla luce dell'esperienza teatrale. (Così si arriva in Boehm alla bipolarità dell'esperienza estetica – la riflessione sull'immagine come immagine che è simultaneamente esperienza e pensiero del tempo nel quadro – mentre in Bohrer domina l'aspetto dell'istante scioccante). E sembra irrinunciabile esperire il mancante proprio nella pienezza di presenza, la sottrazione come forza trainante dell'immaginazione, successione e trapasso nel presente, nel terrore, dove sembrano esserci la perfezione e la pienezza senza mancanza. Nessuna esperienza di presenza è senza fessura: ogni atto di presa di consapevolezza e di attenzione taglia fuori, dimentica, "rende assente", allo stesso tempo, parte del presente. La presenza si dà come esperienza estetica e, già solo per questo, essa non è in nessun modo una semplice alternativa all'assenza.

Diversamente da ogni altra forma d'arte, nel teatro l'istante "insiste" nel campo simbolico della situazione teatrale, non nell'atto o nel soggetto della sua messinscena. Proprio per questa temporalità non chiusa, nella scena attica, all'inizio, il coro faceva il suo ingresso da "fuori", luogo che condivideva con gli spettatori, e così manifestava l'appartenenza di tutti alla comune presenza impregnata dall'esperienza del qui e ora. Allo stesso tempo, non è l'assenza ma la *sparizione* a definire la presenza nel teatro, il trapasso corrente. Adorno scrive:

Il fenomeno visivo più vicino all'opera d'arte è l'apparizione, l'apparizione celeste. Con questa le opere d'arte sono in sintonia, essa sorge sopra agli uomini, rapita e lontana dalle loro intenzioni e dal mondo delle cose. [...] Anche nella recita finale di Beckett il sipario si alza pieno di promessa; drammi teatrali e pratiche registiche che non lo utilizzano, saltano con un trucco disperato sopra la propria ombra. L'istante in cui si alza il sipario

<sup>16</sup> G. Boehm, *Bild und Zeit*, in Hannelore Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim, 1987, p. 22.

è però l'aspettativa dell'apparizione<sup>17</sup>.

E continua:

Le apparizioni di una mente pregnante, quelle di qualcun altro, diventano opere d'arte, dove l'accento cade sull'irreale della propria realtà. Il carattere immanente dell'atto, che è loro proprio, infonde qualcosa di momentaneo, subitaneo, anche se realizzate con materiali duraturi nel tempo. La sensazione di essere assaltato è ciò che si registra davanti ad ogni opera importante<sup>18</sup>.

L'idea dell'apparizione di un "altro" è possibile proprio attraverso la mancanza di contenuto, se si vuole: il suo vuoto deve diventare il contro-termine esatto al tradizionale concetto dell'apparire o sembrare. L'arte quale "apparenza" di qualcosa è, nella filosofia idealistica, sempre la rappresentazione. "Apparizione" invece non vuole dire rappresentazione ma posizionamento, costellazione, che alla fine non tanto "parla di", piuttosto si manifesta. Quale segno illeggibile, più che essere compreso è captato dall'immaginazione. Un leggere percettivo come questo sarebbe da intendersi come la lettura di quello che, come direbbe Hofmannsthal, "non è stato mai scritto". Adorno: "Prototipo per le opere d'arte è il fenomeno del fuoco d'artificio che, a causa della sua fuggevolezza e del suo essere mero intrattenimento, in sostanza non è mai stato degnato di uno sguardo teorico"<sup>19</sup>. In ciò si ravvisa, come menziona nello stesso passaggio Adorno, una particolare *noblesse*, quando l'arte in questa forma non si oppone al proprio carattere effimero. La nuova scena, si potrebbe dire, offre di più e alza ancora una volta la posta della qualità pragmatica del carattere effimero specifico del teatro e, proprio per questo, lo espone e lo rappresenta. Con ciò la teoria, una volta di più, deve pensare il proprio oggetto come un modello per la sua prassi. Il segno costitutivo del suo fare dovrebbe essere il descrivere anche un frammento del rimosso, che invece non deve essere rimosso. Altrimenti non si può evitare il pericolo di escludere la perdita di sé nell'esperienza estetica e, in questo modo, di dimenticare il meglio. Per questo la teoria deve sempre ricordarsi il proprio *fallimento*, nel senso multiplo del termine – [*Versagen*, in tedesco significa non solo fallimento ma anche sbagliare nel dire, dire troppo, distruggere a forza di dire e ridire, N.d.T.] –, aprire il suo discorso all'altro, permettere l'ingresso al gioco e alla corrente d'aria di ciò che è sfuggente, accettare la perdita di terreno da sotto i piedi nella rielaborazione costruttiva e decostruttiva dei termini specifici di fronte a una presenza che non si lascia catturare. Solo in questo modo si riesce a restringere un poco la spaccatura, alcune volte minacciosamente dilatata, fra la percezione accademica del teatro e quella della critica corrente. È in quest'ottica che qui mi sono interrogato su quegli aspetti che compongono il presente e la presenza specifica del teatro di oggi.

<sup>17</sup> T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1971, pp. 125 e seguenti.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 125.

Marta Isaacsson<sup>1</sup>

## L'ASSENZA PER INFINITA PRESENZA

The ambiguity in Tadeusz Kantor's theatre, where the intensity of the presence of the ghost-actors of the Theatre of Death resulted from a corporality possessed by emptiness, instigates the reflection developed in this paper. Prompted by Zeami's thinking and by Kantor's practice, this article examines the issue of presence, taking as hypothesis the idea that the phenomenon of the presence of the actor necessarily presupposes the construction of a level of absence. That absence is understood not as a lacking or as an absent figure that is represented, but rather as the place of passage to the imagination of the spectator.

§

### I. Di cosa parliamo quando parliamo di presenza scenica

Il n'y a pas de manque dans l'absence.  
L'absence est une présence en moi.  
Felix Guattari.

Nella misura in cui la scena teatrale si allontana dalle forme narrative per accedere, invece, a una pratica fondata sui flussi non discorsivi dell'energia, si sono moltiplicati studi e dibattiti sulla presenza dell'attore. La presenza come concetto sembra circoscrivere questo passaggio, indicare così un possibile cambiamento di paradigma.

Tuttavia, sin dall'inizio del XX secolo, il concetto di *presenza* è stato oggetto d'indagine per quanto concerne l'arte dell'attore, sebbene non sempre abbia ricevuto questa denominazione. Alla fine delle sue riflessioni sull'arte dell'attore, dopo aver enumerato tutte le competenze necessarie per definire i processi di una creazione scenica "autentica", sia dal punto di vista psicologico che fisico, Stanislavskij menziona l'esistenza di una particolare (quanto indefinibile) qualità d'interpretazione che, soltanto in alcuni attori, è in grado di attrarre l'attenzione dello spettatore; a questa qualità sottile egli attribuisce la definizione di "fascino scenico"<sup>2</sup>. Una tale qualità, secondo lui, impone la necessità di un

<sup>1</sup> Marta Isaacsson è professoressa presso il Dipartimento di Arti Drammatiche e presso il Programma di Master in Arti Sceniche nell'Università Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasile. Traduzione dal portoghese a cura di Márcia Chiamulera.

<sup>2</sup> Si veda K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Bari, Laterza, 1997 [1963], cap. XIII.

comportamento etico che richiede la rinuncia a qualsiasi forma di “auto-ammirazione” e di “esibizionismo”. Stanislavskij fa notare, a questo proposito, che tale caratteristica non deve essere confusa con quello che solitamente è riconosciuto come l'*incanto naturale* di un determinato soggetto, vale a dire la sua capacità quotidiana di irradiare. L'arte dell'attore, e la sua aura, emerge invece da una precisa acquisizione di competenze sceniche. Questo è un punto fondamentale perché ci dice che, in scena, la presenza può essere costruita.

Tuttavia, nonostante gli sforzi tesi a definire i procedimenti tecnici che possono essere alla base della fascinazione scenica, una scienza vera e propria della *presenza* non può ancora essere scritta. In primo luogo, Stanislavskij afferma che la cura del fascino scenico è possibile solo fino ad un certo punto<sup>3</sup>, decretandone successivamente l'effettiva impossibilità<sup>4</sup>.

I molteplici studi teorici e le indagini pratiche sulla questione della presenza dell'attore – fra cui si distinguono, senza dubbio, le ricerche di Eugenio Barba – non sono ancora sufficienti per una comprensione definitiva e piena dell'argomento. Fra i registi contemporanei, la concezione ed i fattori tecnici attraverso i quali si possa intervenire sulla presenza riguardano posizioni ancora assai lontane e diverse<sup>5</sup>. Esse oscillano, in linea di massima, fra due tendenze: si pensa la questione in termini di “avere presenza”, significando una qualità del corpo-mente; oppure, si affronta la questione come un “essere nel presente”, in relazione alla disponibilità mentale a mettersi in gioco in scena. Si tratta della capacità d'ascolto, di condivisione con l'altro e con lo spettatore. Da una parte – per esempio – la Mnouchkine esita a credere che esista una tecnica attraverso la quale l'attore acquisisce la presenza:

La presenza è in effetti qualcosa che si può constatare, ma non ho mai operato con questa nozione. Non saprei come dire ad un attore di essere presente. Invece, quello che so, ciò che cerco di fare con l'attore, è che egli sia nel presente, nella sua azione, nella sua emozione<sup>6</sup>.

Dall'altra parte, Barba afferma che esiste una tecnica che permette all'attore di agire sullo spettatore; questa tecnica poggia sul livello extra-quotidiano e fa riferimento a una particolare e determinata condizione del “corpo-mente”<sup>7</sup>.

Là dove la questione della presenza solleva diverse interpretazioni e possibili soluzioni affidate a processi creativi e interpretativi diversi, la percezione di questo *non-so-che* è una contingenza concreta di cui ogni spettatore fa esperienza ad ogni evento, o almeno ad ogni evento in cui il livello di *presenza* dell'attore

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 261.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 262.

<sup>5</sup> A questo proposito si veda J. Féral, *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens*, Tomes I et II, Montréal/Morlanwelz, Ed. Jeu/Ed. Lansman, 1998.

<sup>6</sup> Dichiarazione raccolta in J. Féral, *Dresser un monument à l'Éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Ed. Théâtrales, 1995, p. 33.

<sup>7</sup> E. Barba, *Le Canoë de Papier: Traité d'Anthropologie Théâtrale*, Lectoures, Bouffonneries, n° 28-29, 1993, p. 23.

è tale che si possa parlare di un *tocco* a distanza, che dalla scena arriva alla platea. Si parla qui, in altri termini, di occasioni – ormai sempre più rare – in cui un’immagine o una atmosfera *resta* nella memoria dello spettatore. È qui che, probabilmente, la *presenza* in quanto tale ha un forte legame con la memoria, con il *restare* di un evento, di un gesto, di un’immagine. Parlare di presenza è allora fare appello a una memoria. Così rivela la mia: Festival d’Autunno a Parigi, nel 1988, in scena il Cricot2, gruppo teatrale diretto da Tadeusz Kantor per la rappresentazione di *Qui non ci torno più*<sup>8</sup>. È qui che la questione della memoria chiama in causa la presenza. Avere memoria è, in qualche modo, un riattivare la *sensazione* di quelle presenza. Farla tornare a scorrere.

Ad ogni spettacolo di Kantor – e nello specifico, quello citato sopra – l’intensità della presenza degli attori si è impressa come nessuna altra creazione potrebbe fare. Eppure gli attori sembravano esseri inanimati, corpi spogliati di vitalità. Dunque non si tratta di sola questione di vita. Ecco la cosa più sconcertante: la forza dell’interpretazione degli attori del Cricot2 evidenziava una situazione paradossale, vale a dire la *sottile pervasività di una presenza dissimulata nell’apparente assenza*. È come se la potenza di quella presenza fosse la manifestazione percettibile di qualcosa di irrimediabilmente assente.

Torniamo per un istante alla questione principale. Come dare forma alla presenza. Il dispiegamento teorico attorno agli studi sulla presenza scenica ha posto al centro della discussione il lavoro dell’attore e, di conseguenza, il tema della sua “organicità”. L’interpretazione *organica* diventa l’ideale da raggiungere per ogni attore; in questo modo si riduce l’opposizione fra autenticità (recitazione come identificazione attore-personaggio) e teatralità (recitazione teatrale), finora oggetto di numerose discussioni attorno all’attore. L’organicità appare come qualità indispensabile ad ogni modello espressivo. Cerchiamo, tuttavia, di fissarne il significato.

Il concetto di *organicità* è allo stesso tempo facile da definire ma complesso da capire all’interno della pratica dell’attore. Su questo argomento, Grotowski sottolineava che l’organicità, in realtà, è un termine di Stanislavskij e, continuava:

che cosa è l’organicità? È vivere in accordo alle leggi di natura, ma questo a un livello primario. Il nostro corpo è animale, non si deve dimenticare questo aspetto. Non dico: noi siamo degli animali, dico invece: il nostro corpo è un animale<sup>9</sup>.

In principio, l’organicità costituisce dunque una qualità propria degli esseri umani, un flusso di organizzazione naturale al di sotto del quale opera la costruzione biologica dell’essere. Se la presenza è associata all’organicità, e questa

<sup>8</sup> Fortunatamente la profezia inscritta nello spettacolo non si è verificata come verità storica, almeno non nell’immediato. Kantor tornò a Parigi l’anno dopo, portando al Théâtre National de Chaillot altre sue opere memorabili come *La Classe Morta*, *Wielopole*, *Wielopole* e *Crepino gli artisti*.

<sup>9</sup> Si veda T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1995, p. 113.

alla vita, come si potrebbe spiegare la forza della presenza degli attori di Kantor, la cui apparenza rivelava, invece, un vuoto di vita, un'assenza? Oppure, nel sistema artificiale che è la creazione artistica, ciò che è definito come organicità ha un senso diverso dal flusso di organizzazione della natura, così caro a Stanislavskij e a Grotowski? Nel contesto "artificiale" dell'arte, potrà l'organicità essere invece legata a un'esperienza di assenza?

## II. Ripartire dall'assenza

Contrariamente alla nozione di presenza, l'assenza non suscita particolare attenzione negli studi sull'arte dell'attore. Il termine viene utilizzato principalmente per qualificare la performance dell'attore nel contesto della produzione artistica mediata da mezzi tecnologici – come nelle opere cinematografiche – in cui non si dà interazione tra attore e spettatore. Aspetto questo che caratterizza invece la specificità dell'arte teatrale, sintetizzata dal teorico argentino Jorge Dubatti come riunione, incontro fra un gruppo di uomini e donne in un territorio, in un punto nello spazio e nel tempo. Egli parla di una congiunzione di presenze e di uno scambio umano diretto, senza intermediazioni che invece ammettono l'assenza dei corpi<sup>10</sup>.

Concepita in opposizione alla presenza, l'assenza viene impiegata quando si tratta di caratterizzare le situazioni dalle quali il teatro intende distinguersi. In effetti, lo sviluppo delle risorse tecniche nella cattura e trasmissione degli eventi dal vivo, fa sì che sia indispensabile e urgente per il teatro demarcare il suo territorio e rivendicare ciò che lo rende unico. Negli ultimi decenni, la presenza viva dei corpi è stata rimessa al centro della discussione per ciò che riguarda l'arte dell'attore. La questione della presenza attrae l'attenzione e, in qualche misura, fa emergere altri aspetti centrali per discutere la questione dell'interpretazione. Si vive in una sorta di epidemia della presenza. Gli attori cercano la presenza attraverso i modi più diversi. Il concetto di aura, coniato da Benjamin all'inizio del XX secolo per distinguere il lavoro dell'attore in teatro da quello dall'attore di cinema, viene spesso riattualizzato nel dibattito corrente al fine di distinguere tra *presenza* reale dei corpi e *effetto di presenza*<sup>11</sup>. Potremmo qui sintetizzare la questione affermando che, mentre il teatro è l'arte della presenza, le tecnologie inaugurano la poetica dell'assenza.

Tuttora inclusa in un ambito di indagine semiotica degli aspetti scenici, l'assenza fa riferimento alla natura del personaggio (essere assente). Nel suo saggio *The Tooth, the Palm*, scritto nel 1973, Lyotard denunciava il carattere nichilista del teatro fondato sulle nozioni di rappresentazione e di segno, sottolineando che sia il rappresentato che il rappresentante acquistano mutualmente status di assenza. Così spiegava:

Prendiamo due punti A e B, un movimento da A verso B significa considerare due

<sup>10</sup> Si veda J. Féral, *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens*, Tome I, cit., p. 79.

<sup>11</sup> Si rinvia qui alla seconda sezione del presente volume e, in particolare, all'intervento di Josette Féral e Edwige Perrot.

posizioni e uno spostamento; ora, se dichiariamo che B viene da A, questo fa sì che non si consideri più la posizione di B in maniera affettiva e positiva, ma in relazione – o meglio – subordinata ad A, essa stessa assente. B è diventato inesistente, un'illusione di presenza la cui essenza risiede in A. Ed A si afferma come verità ma è un'assenza. Questo è l'apparato del nichilismo<sup>12</sup>.

Nello stesso testo, Lyotard suggerisce altri elementi che ci permettono di sviluppare la riflessione attorno all'indivisibilità fra presenza e assenza. Egli sostiene l'implementazione di un teatro "desemiotizzato", che sia in grado di produrre spostamenti della libido e non sostituzioni rappresentative. Un teatro che agisca come la manifestazione della libido, che si rivela in diversi punti, senza che sia possibile sostituire l'uno con l'altro. Chiarisce la sua posizione prendendo come esempio la semplice situazione di qualcuno che soffre di mal di denti; egli, anche se si preme le unghie sulla mano, non sostituisce con questa azione il suo mal di denti. Si tratta di due situazioni interrelate fra loro, ma insostituibili.

Sebbene la concezione di un teatro energetico sia contraria al modello di teatro semiotico, è proprio nei trattati di Zeami sul Nō, vale a dire nei precetti tecnici di un teatro altamente codificato, strutturato in un sistema di segni, che Lyotard trova degli elementi per sostenere la sua proposta. Infatti, nel suo testo, egli riconosce la struttura semiotica che costituisce il Nō. Tuttavia, crede che questa stessa struttura sia attraversata da una ricerca differenziata delle intensità che impregna l'interpretazione di un potenziale che va al di là della rappresentazione. Ritiene che il nichilismo estremo del pensiero buddista, fondamento del Nō, conduca la semiotica al suo limite, trasformando i segni in segni di nulla. Lyotard crede che, in determinati momenti, l'attore Nō invece di esprimere un significato preciso, esprime soltanto il potere stesso di significare: è qui, su questo confine, che si tocca il punto in cui presenza e assenza condividono alcuni aspetti e, nella nostra logica, sono reversibili.

Mentre la presenza si afferma come esistenza, l'assenza si rivela come un mondo di possibilità. Questo è il punto. L'assenza non si confonde con il "nulla", con il vuoto, ma contiene sempre una presenza che potrebbe aver luogo, semplicemente non è attuale. Sentiamo l'assenza di persone che conosciamo e che per qualche ragione non sono fra noi; ci accorgiamo dell'assenza di qualcosa di importante che ci dimentichiamo di portare con noi. L'assenza è un'esperienza liminale in cui le presenze si trovano deterritorializzate. Tuttavia essa è anche il luogo in cui queste possono prendere forma, possono manifestarsi. Mentre la presenza ci porta ad una esperienza definita e limitata, l'assenza si configura come un'esperienza del possibile, dove i tempi e gli spazi si intersecano, dove le realtà si sovrappongono. È un'area intensiva di forze in relazione. Spazio di molteplici connessioni, piano di avvenimenti infiniti. Luogo di un gioco dinamico in cui agiscono la memoria e l'immaginazione, là dove risiedono le *presenze assenti*.

<sup>12</sup> J-F. Lyotard, *The Tooth, the Palm*, in T. Murray (dir.), *Mimesis, masochism, & mime: the politics of theatricality in contemporary French thought*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000, p. 282.

Gli scritti di Zeami permettono di comprendere che il livello di “vuoto” della rappresentazione del Nō, idealizzato da Lyotard, presuppone un altro tipo di assenza che non si stabilisce a livello semiotico, bensì convoca l’esistenza stessa dell’attore e questo aspetto è un fattore decisivo nel suo processo di creazione. Nel teatro Nō la perfetta performance dell’attore è simboleggiata dal fiore. Così come Stanislavskij, Zeami fa notare che una performance tecnicamente corretta non garantisce l’incanto scenico, il *myō* (meraviglioso) della sua arte<sup>13</sup>. La perfezione tecnica del fiore non garantisce all’attore il raggiungimento della “personificazione del sublime”<sup>14</sup>. Il *myō* è una sensazione impossibile da descrivere, perché “se fosse possibile descriverlo, anche se minimamente, esso cesserebbe di essere meraviglioso”<sup>15</sup>, spiega Zeami. Il meraviglioso è qualcosa che si può percepire ma non si può concepire: è “l’apparenza di ciò che è oltre la forma, cioè l’assenza di forma”<sup>16</sup>. Si riflettono qui, in modo evidente, i precetti della filosofia buddista in cui l’assoluto è al di là dell’espressione.

Prima di citare il concetto di “meraviglioso”, Zeami si sofferma su un fatto apparentemente incomprensibile: gli spettatori confessano che il loro massimo interesse è suscitato più intensamente dagli attori quando sono in “non-azione”, per esempio, durante gli intermezzi dello spettacolo, nel corso delle scene di canto e danza. Egli attribuisce il risveglio dell’attenzione del pubblico al fatto che gli attori vivono quel momento nella situazione di “non-azione”, condizione che egli definisce di “coesione mentale”<sup>17</sup>. Si tratta di un momento di eccezionale concentrazione del pensiero, la cui ripercussione esterna è assolutamente sottile, minima, di modo da non compromettere lo stato di “non-azione”. D’altra parte, durante i momenti scenici, l’interesse dello spettatore è concentrato su uno “stato di distacco” che l’attore adotta nel compimento delle sue azioni: ciò equivale al “non-pensiero”, al lavoro sulle intenzioni nascoste<sup>18</sup>.

Zeami ha iniziato il suo famoso testo sulla scala dei nove gradi di elaborazione del fiore menzionando anche il “meraviglioso”, definendolo come ineffabile, “punto in cui il filo del pensiero si distrugge”<sup>19</sup>. Il “meraviglioso” è una qualità che richiede, oltre all’incorporazione di tutte le condizioni tecniche della costituzione del fiore, che l’attore sia capace di raggiungere un “grado di non conoscenza”<sup>20</sup> nell’esecuzione delle forme.

Le due situazioni di “non-azione” e di “non-pensiero” descritte da Zeami, indicano che la presenza e l’assenza sono due parti di uno stesso fenomeno che assicura all’attore un grado di potenza sulla scena, condizione capace di risvegliare l’“attenzione” dello spettatore. L’intensità dell’azione assente si dà attraverso un pensiero fortemente presente; mentre l’intensità dell’azione presente richiede

<sup>13</sup> Zeami. *Il segreto del teatro Nō*, Milano, Adelphi, 1996, p. 146.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 145.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

un'assenza di pensiero in stato di controllo. Il rapporto fra il pensiero e la manifestazione esteriore non è più di contiguità, come invece richiesto dalle forme autentiche rivendicate nel teatro di rappresentazione, bensì instaura con esso un rapporto d'opposizione. L'attore emana presenza mantenendo sempre una dimensione assente della sua esistenza. Nella sua dialettica, il binomio presenza-assenza appare quindi come il segreto sotteso alla potenza misteriosa che abita la figura dell'attore, custode dell'energia espressiva e delle sue possibilità di significazione: un'assenza-presente o una presenza-assente. Qui, inevitabilmente, le immagini degli attori di Kantor riprendono tutta la loro forza!

Torniamo dunque a Kantor. Una forma nuova di teatro richiede sempre un attore nuovo; Kantor crea un nuovo teatro, ma non sviluppa – a rigor di logica – una ricerca sull'arte dell'attore. Anzi, si racconta che il suo rapporto con gli attori fosse caratterizzato da un forte autoritarismo. Ma anche se i suoi metodi di lavoro con gli attori non erano esemplari, la sua messa in scena e i suoi scritti ci interrogano profondamente rispetto alle operazioni sottese all'interpretazione dell'attore.

Nel corso della preparazione della sua opera più famosa, *La classe Morta*, Kantor ha scritto il celebre manifesto del “Teatro della Morte” in cui, così come avviene nei suoi ultimi spettacoli, ha posto la morte come elemento centrale del suo teatro, sia dal punto di vista tematico che formale. Il significato della morte in Kantor non può essere tradotto attraverso la singola immagine di un uomo morto. La morte è una esperienza liminale, punto di passaggio, un ponte dove si muovono il visibile e l'invisibile, l'animato e l'inanimato, la vita e la morte. “Si impone a me”, diceva Kantor, “[...] in modo sempre più incisivo la convinzione che il concetto di vita non può essere reintrodotta in arte che attraverso l'assenza di vita nel senso convenzionale del termine”<sup>21</sup>. Solo l'arte riesce a raggiungere ciò che è veramente vivo attraverso la rinuncia alla rappresentazione della vita. L'unico modo di alludere alla vita è richiamare il suo contrario: attraversare il regno della morte.

L'universo tematico della morte ha una sua materialità che si esprime, nella poetica di Kantor, attraverso il ruolo essenziale degli oggetti, principalmente gli oggetti antropomorfi, nelle più diverse forme: bambole, manichini e statue di cera. È in tale contesto che anche l'interpretazione degli attori è inscritta e pienamente attraversata dalle problematiche dell'oggetto. È nota, in questo senso, l'ammirazione di Kantor verso E. Gordon Craig, per il quale l'attore dovrebbe costituire una materia sicura, priva del dominio di impulsi aleatori, capace di produrre un'espressione conscia e simbolica e, a tale scopo, dovrebbe dunque assumere la marionetta come modello per le sue azioni. Nel “Teatro della Morte”, il modello non è la marionetta, bensì il manichino. Ciò rimanda ad una importante differenza. La concezione del lavoro dell'attore, come la si ritrova nel ciclo del “Teatro della Morte”, ha cominciato a definirsi ben prima, durante il montaggio di *La Pieuvre*, di Witkiewicz, nel 1956 e, rispetto a questo lavoro, il regista

<sup>21</sup> Si veda T. Kantor, *Le Théâtre de la Mort*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985, p. 218.

spiega: “I costumi erano astratti. Erano incollati agli attori. Gli attori erano come degli attaccapanni. Per questo dico che erano manichini”<sup>22</sup>. Come ci ricorda Mejerchol’d, la marionetta è un oggetto d’arte e non vuole identificarsi con l’uomo: “il mondo che essa rappresenta è il mondo meraviglioso della finzione, perché l’uomo che essa rappresenta è un uomo inventato, perché ciò che essa vuole, non è copiare, ma creare”<sup>23</sup>.

A differenza della marionetta, il manichino desidera essere confuso con l’uomo. Senza il corpo idealizzato della marionetta, il manichino adempie una funzione prosaica, utilitaristica e banale così come l’imballaggio, oggetto che ha ispirato le creazioni artistiche di Kantor negli anni Sessanta. Tuttavia, il manichino opera in un senso inverso a quello dell’imballaggio. Utilizziamo imballaggi, ed altro, “[...] quando vogliamo preservare qualcosa, assicurare la sua sopravvivenza. Fissarlo perchè questo possa scappare al tempo”<sup>24</sup>. L’imballaggio è un involucro di protezione. Il manichino, diversamente da questo, è più simile all’appendiabiti, espone quello che a lui si sovrappone.

I movimenti di entrambi, del manichino come della marionetta, possono essere passivi, anche se governati da una serie di forze diverse. La marionetta è un automa, perché funziona per mezzo di una coscienza che non è la sua. Il manichino non è stato concepito per avere il movimento. La marionetta in movimento permette di vedere l’attore assente, svela colui che la manipola. Quando si sposta, il manichino sorprende, stupisce, perché il suo movimento può avvenire solamente a patto che una forza sconosciuta lo animi.

Al contrario, la marionetta acquista vita quando è messa in movimento: se i suoi fili sono abbandonati dal manipolatore, la sua presenza crolla. Così, richiamando l’immagine della supermarionetta, Craig esprime il suo desiderio di un attore che sia in grado di assumere un doppio ruolo: quello del manipolatore e quello della marionetta. Ispirato dalla dinamica del gioco delle marionette, il regista desidera che l’attore sostituisca il movimento spontaneo con il movimento cosciente, preciso e simbolico. A differenza della marionetta, il potere del manichino non è nel suo movimento; la sua intensità si fa vedere nell’immobilità. La sua natura è quella di evocare la vita attraverso una sua forma condensata, fissata come nella fotografia (oggetto così caro a Kantor). Il potenziale della sua presenza non è associato ad altri, ma emerge dal fatto di essere lui stesso una struttura ambivalente, contrastante, dove vita e assenza di vita coabitano. È grazie a questa ambivalenza che multiple presenze possono essere espresse da uno stesso manichino.

<sup>22</sup> Si veda AA.VV., *L’Acteur dans le Théâtre de Tadeusz Kantor*, Lectoure, Bouffonneries, n° 26-27, 1991, p. 33.

<sup>23</sup> Si veda V. Meyerhold, *Ecrits sur le Théâtre*, Tome I, 1891-1917, traduzione e cura di Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L’Age d’Homme, 2001, p. 80.

<sup>24</sup> Si veda T. Kantor, *Manifeste Emballages* (1963), Paris, Ed. Chêne, 1982, p. 53.

### III. Forme di presenza: il bio-oggetto

Per Kantor la funzione dell'attore non è quella di interpretare o di incarnare un personaggio; diceva, per esempio, rispetto al pittore che era protagonista in *Le Retour de Ulysses*, che Brzozowski era stato eccellente perché non aveva recitato. Per Kantor, il ruolo di un attore, anche eccellente, consiste nell'atto di far sembrare. Si comprende, allora, perché Kantor ha scelto di lavorare soprattutto con attori non professionisti. In realtà, la performance dell'attore si dovrebbe mantenere nei limiti della propria esistenza, anzi dovrebbe essere rinforzata.

Avendo il manichino come modello, l'attore deve essere in grado di trovare una forma esteriore che accentua alcune delle sue caratteristiche particolari e, allo stesso tempo, liberarsi da tutti i sentimenti individuali, spogliarsi della vita interiore. L'attore si sottopone a una metamorfosi, il cui fine non è l'incarnazione di un personaggio ma l'"oggettificazione" di se stesso. L'attore deve diventare un "bio-oggetto", concezione che valse a Kantor molte accuse, alle quali ha replicato affermando che ciò non significava trattare banalmente l'attore come un oggetto.

Solo conoscendo a fondo il fascino che Kantor attribuiva agli oggetti – il potere sensibile che egli pose sulle cose materiali, soprattutto quelle capaci di suscitare una memoria –, si può comprendere la portata delle sue riflessioni sull'attore come "bio-oggetto". Non si tratta di declassare l'attore a oggetto, bensì di confidare nel potere evocativo ed emozionale degli oggetti, perché capaci di delineare stati e condizioni tipiche dell'umano.

Richiedere all'attore di prendere forma di oggetto significa dunque affidargli il più nobile dei ruoli attraverso cui possa evocare i più profondi sentimenti umani, anche se ciò significa, paradossalmente, farlo entrare nel mondo degli esseri inanimati.

L'attore "bio-oggetto" vive l'esperienza di duplicazione: non lui come un altro, ma egli con se stesso. Tramite il processo di "oggettificazione", del divenire oggetto, in cui lo svuotamento dell'energia interiore è determinante nella composizione di una forma esterna densa e sintetica, Kantor sembra condividere la stessa prospettiva espressa da Zeami con i segreti del Nō. Il "bio-oggetto" risponde a leggi diverse da quelle che determinano l'organizzazione degli esseri umani nella natura. La sua forma esteriore ha l'aria di un deserto interiore. Nella performance, la presenza dell'attore afferma tutta la sua intensità grazie all'esercizio dell'assenza di movimento interiore.

È esattamente in questo processo che presenza e assenza sono forze dello stesso fenomeno. L'assenza non significa cedere posto ad un essere fittizio, ma trasformarsi in un campo di passaggio per esseri molteplici. È qui che il potere della presenza è strettamente associato al potenziale di "rappresentabilità"<sup>25</sup>, che a sua volta presuppone l'"assenza". In altre parole, l'interesse dello spettatore può essere suscitato e mantenuto solo attraverso una presenza contaminata di assenza.

<sup>25</sup> Termine coniato da Hans-Thies Lehmann in *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1999, p. 171.

Ciò garantisce all'attore quel livello indispensabile di "mancanza", come motore per l'immaginazione dello spettatore. In altri termini è articolando presenza e assenza che l'attore si virtualizza e garantisce lo spazio di "mancanza" necessario per il rinnovamento delle infinite forme di presenza.

In Kantor, attraverso una presenza in cui l'umanità sembra farsi assente, l'attore diviene il supporto sul quale si possono inscrivere le diverse figure dell'umanità. Privo di ogni sentimento individuale, l'attore "[...] è travestito con i modi di vivere propri a qualcuno. Come se un fantasma si fosse impadronito di lui [...]"<sup>26</sup>. L'attore-manichino, corpo privo di anima, espone le anime prive di corpi. Senza abbandonare la loro apparenza, presentando "[...] la materia del suo essere, del suo carattere [...]"<sup>27</sup>, l'attore diventa un ricettacolo delle anime erranti che di lui possono appropriarsi in un processo simile a quello del *dibbouk*<sup>28</sup>. È nella percezione soggettiva dello spettatore che queste anime si uniranno al corpo dell'attore.

Noi dobbiamo restituire alla relazione attore spettatore il suo significato essenziale. Dobbiamo far rinascere l'impatto originale dell'istante in cui un uomo (attore) è apparso per la prima volta di fronte ad altri uomini (spettatori), esattamente somigliante a ognuno di noi e al contempo infinitamente estraneo, al di là di questa barriera che non può essere oltrepassata<sup>29</sup>.

L'attore non rappresenta un personaggio e neanche si presenta interamente, egli offre la carne della sua esistenza ai fantasmi dello spettatore. Ø la parte assente della sua presenza che interroga lo spettatore, lo provoca e lo fa sognare.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Si veda T. Kantor, *Le Théâtre de la Mort*, cit., p. 223.

Cristina Grazioli<sup>1</sup>

**CAVITÀ DI LUCE, RIFLESSI D'OMBRA:  
POETICHE DELL'ASSENZA E DRAMMATURGIE DELLA LUCE**

The essay aims at investigating the dialectical relationship between Presence and Absence through the analysis of some works in which Light and Shadow seem to originate the dramaturgical content. Considering, as a point of reference, the thought of Georges Didi-Huberman and the aesthetics of James Turrell and Samuel Beckett, this article tries to delineate different ways to conceive shadow and darkness, approaching the works of various contemporary directors and choreographers (among others: William Kentridge, Bob Wilson, Nicole Mossoux, Emio Greco, Saburo Teshigawara). Central argument is the possibility of thinking darkness as a different manifestation of light, as far as emptiness and absence are the necessary sources of creation.

§

L'élan n'est pas une qualité stable de l'objet: il dépend de la marche du spectateur et de sa rencontre avec une orientation lumineuse toujours singulière, toujours inattendue. L'objet est là bas, certes, mais l'élan vient à ma rencontre. Il est un élément de mon regard et de mon corps, le résultat du plus intime – intime – de mes mouvements. [...]. Quelque chose comme un vent. C'est à strictement parler, une qualité d'aura<sup>2</sup>.

Georges Didi-Huberman

**I. Passeggiata nella luce**

In determinati ambiti di creazione e sperimentazione del contemporaneo, la luce sembra assumere il compito di esaudire un desiderio presente da almeno due secoli nell'universo delle arti performative e nei suoi territori di riflessione: risolvere il paradosso di un attore non-attore, conciliare le opposte istanze di sottrazione e immanenza della presenza scenica. Tenteremo qui di sondare alcune delle articolate potenzialità della luce, nell'organizzare la dialettica tra presenza e assenza nella scena contemporanea. Prima di calcare le tavole del nostro ideale palcoscenico orchestrato dalla luce e dall'ombra, concediamoci

<sup>1</sup> Cristina Grazioli è professore associato presso l'Università degli Studi di Padova.

<sup>2</sup> G. Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, pp. 17-18.

due passi nella luce.

È Georges Didi-Huberman ad invitarci a farlo nella suggestiva e puntuale riflessione contenuta nel breve saggio di estetica della luce *L'homme qui marchait dans la couleur*, in cui implicitamente propone la possibilità di definire i termini della questione che vorremmo trattare, individuando due coordinate, come campi magnetici che attraggono due universi decisivi per il nostro percorso: un artista che si è confrontato con la sostanza immateriale e insieme percettiva della luce, James Turrell; un uomo di teatro che ha posto le fondamenta per la costruzione novecentesca del concetto di *assenza*, Samuel Beckett<sup>3</sup>.

L'estetologo francese pone le proprie osservazioni sotto il segno della sottrazione: l'esergo, una citazione dai *Trois dialogues* beckettiani, allinea "ciò che non c'era prima", il non visto, quel che non si conosce, la mancanza di rapporto con ciò che la consuetudine definisce "arte"<sup>4</sup>. Didi-Huberman introduce quindi due figure, gli *attori* del suo racconto: un luogo abbandonato, deserto e disertato, una dimensione in cui "ogni corpo cerca il suo spopolatore" – questo il primo personaggio; e un "agrimensore del luogo", un uomo che cammina all'infinito. Il tempo reale del suo procedere non ha più niente a che vedere con il tempo realmente scorso, si muove in assenza di un tracciato: "l'oggetto del suo camminare non è una destinazione, ma un destino"<sup>5</sup>. Figura efficace dell'immanenza e contemporaneamente della sospensione dello spazio e del tempo come dimensioni lineari, il nostro personaggio si muove entro un enorme monocromo, senza cornice, dentro il giallo della sabbia di un deserto che sa di infinito oltre l'orizzonte, al di là del limite visibile. La scena immaginata è quella della grande avventura turrelliana del Roden Crater<sup>6</sup>. L'uomo in cammino si rende conto di piccoli mutamenti, quasi impercettibili: dopo tre settimane alcune rocce, un grigio cenere, una vena ruggine occupano il paesaggio: "sono stati portati dal vento, segno tattile di un passaggio, segno forse che egli si trovava al limite di un orizzonte di colore"<sup>7</sup>. Certo non è necessario un deserto per provare in noi quella "costrizione essenziale ai nostri desideri, al nostro pensiero, ai nostri dolori che è l'assenza"<sup>8</sup>, ma il deserto svuotato e monocromo è il luogo visuale più appropriato per riconoscerla come qualcosa di infinitamente potente. E per credere che questa assenza si manifesterà come un personaggio dal nome impronunciabile o pronunciabile infinitamente. Fino a qui Didi-Huberman.

Ci sembra che questo personaggio possa essere *figura* di quel rapporto tra

<sup>3</sup> Ma l'intera opera di Beckett si presterebbe anche a essere letta *sub specie lucis*.

<sup>4</sup> "Che cosa è in effetti questa superficie colorata che non c'era prima? Non lo so, non avevo mai visto niente di simile prima. Essa sembra senza rapporto con l'arte, in ogni modo, se i miei ricordi sono esatti". Cfr. S. Beckett, *Trois dialogues* (1949), Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 30.

<sup>5</sup> G. Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, cit., p. 9.

<sup>6</sup> Cfr. dvd *James Turrell. Passageways*, film di Carine Asscher, Paris, Centre Pompidou, 2006.

<sup>7</sup> G. Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, cit., p. 10. Questa esperienza non genera opere d'arte come "oggetti-reliquie".

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 11.

presenza e assenza di cui tenderemo di delineare il profilo: non è un caso che si trovi immerso nella luce (o nel colore, che in questo contesto ha la stessa valenza), alle prese con la percezione dei fenomeni luminosi, con la loro esperienza tattile e sensibile (com'è Turrell), ma anche investito della luce divina (come accade nel seguito dell'“apologo” raccontato da Didi-Huberman<sup>9</sup>). Nei due casi la luce consente all'assenza di presentificarsi come esperienza dell'oltre.

Il testo prosegue dando conto della fruizione di un'opera di Turrell: “entra dapprima in un elemento di nebbia, simile a uno strano vapore secco, che cambia con il tempo” e che presto sarà dimenticato; “sperimenta sé stesso come se *divenisse vaporoso*, a immagine di quei corpi smarriti, diluiti, negli acquarelli di Turner”, mentre gli compare davanti proprio il contrario: un rettangolo scarlatto dai contorni precisi, *fissato* nella sua incandescenza; massa colorata senz'ombra e senza sfumatura che scoraggia l'occhio dal tentativo di riconoscere una scansione di piani o una variazione di tessitura; colore “puro”. Ma puro di che? E fatto di cosa? È un pannello che “lascia sospeso lo statuto della propria materia, così come il modo con cui è stato appeso al muro. Diciamo che galleggia massivamente”. L'autore descrive l'esperienza che ognuno di noi ha avuto nel “vivere” un'opera di Turrell: è un *trompe-l'oeil*? È necessario avvicinarsi, poi cambiare orientamento: di solito così si rivela l'illusione. Ma qui non è così. Ci si sposta, si guarda il rettangolo di sbieco, tentando di capire; ma tutto si fa ancora più strano e inquietante: un “normale” oggetto illuminato rivela sempre sulla propria superficie gli indizi visibili di una luce che si posa o che l'attraversa. Qui non accade. A qualche centimetro da questo colore “atmosfericamente sospeso e ciononostante massiccio come una grande statua”, l'occhio non vede che una superficie, ma nessun segno luminoso proprio di qualsiasi superficie illuminata. Dunque non si tratta di una superficie illuminata? E da qui la serie delle domande generate da tale presenza “misteriosa”: la provenienza del colore, la sua materia, la sua compattezza, massa, pigmento, la sua opacità e insieme la peculiarità di aver incorporato una potenza illuminante. Il disorientamento, sembra suggerire Didi-Huberman, è quello del non poter decidere circa la sua presenza o la sua assenza: alla distanza di una mano, l'uomo che guarda è incapace di definire la sua esperienza percettiva. Per toglierlo dall'angoscia, non rimane che il tatto: “posa la mano come un cieco cercherebbe il contorno di un oggetto”, ma la mano trema e galleggia nell'aria rossastra. Lo prende un nuovo disagio, come quando si fallisce nel cercare d'individuare i limiti della propria pelle: la mano cercherà senza mai trovare nulla; non vi è un limite, non una superficie, e tuttavia l'occhio continua a vedere qualcosa. “Scissione, dramma del tattile e dell'ottico. Non vi è che un vuoto pieno dell'evidente colore rosso”<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Alcune tappe del percorso disegnato: dallo “spopolatore” beckettiano alla presenza del divino dell'*Esodo*, dalle vetrate medioevali alla Pala d'Oro di San Marco.

<sup>10</sup> L'apertura è delimitata da un perimetro di parete tagliata con un angolo molto acuto, quasi tagliente; questo “ritaglio” avviene però su di uno sfondo (parete) dove sono stati aboliti gli spigoli, così da offrire la percezione di infinito; si ha così un'inversione tra il vuoto del rettangolo percepito come compatto e il pieno della parete retrostante, percepito come infinito.

Le opere di Turrell sono “grandi cattedrali prive di altari”, dove si può giungere alla rara esperienza della figurabilità dell’assente, un’esperienza in cui la materia da vedere si riduce sino a non essere che l’evidenza luminosa di un luogo deserto, “paradossale, intensa e vorace come l’evidenza dei sogni”<sup>11</sup>. Si sarebbe tentati di seguire i fili delle suggestioni offerte da questo prezioso libricino, ma urge volgere lo sguardo verso la polvere luminosa del palcoscenico.

## II. Riflessi in luogo di attori: moltiplicazione e annullamento dell’immagine

Le parole di Didi-Huberman potrebbero essere lette come la descrizione dell’esperienza teatrale in presenza di un certo impiego della luce in scena. Ci saranno forse utili alcune coordinate storiche. In un testo programmatico, che costituì una pietra miliare di tutta la riflessione in merito, Maurice Maeterlinck elencava – dispiegando una sorta di ventaglio di future possibilità offerte all’attore per uscire dall’*impasse* di un teatro di “rappresentazione” – una serie di figure che avrebbero potuto sostituire la presenza scenica, sollevandola dal peso e dagli ingombri della tradizione e superando il paradosso di un’arte che vuole evocare simbolicamente e non fa che precipitare nella materialità.

Bisognerebbe probabilmente eliminare l’essere vivente dalla scena. [...] l’essere umano sarà sostituito da un’ombra, un riflesso, una proiezione di forme simboliche o un essere che avrà la parvenza della vita senza avere vita? Non lo so; ma l’assenza dell’uomo mi sembra indispensabile<sup>12</sup>.

Se in un passaggio successivo, Maeterlinck si riferisce alle “figure di cera” (ma è evidente che tutta la categoria degli esseri artificiali è chiamata in causa), non può essere tralasciato che nelle righe sopra citate la sua attenzione vada a *presenze di luce*, ombre, proiezioni, riflessi, le più prossime alla dimensione dell’invisibile.

Altri si muoveranno lungo la stessa direttrice. Compagni di strada simbolisti, ma anche esponenti di movimenti diversi. Pensiamo alla proposta degli “attori-gas” di Prampolini, ai riflessi di luce colorata delle sperimentazioni all’interno del Bauhaus, solo a titolo d’esempio. Si tratta di una linea che parte da lontano (almeno dai generi ottici in voga tra Settecento e Ottocento, acquisendo più densa consistenza poetica e teorica nel Romanticismo) e che, attraverso le Avanguardie, giunge – segnata da una naturale differenza di consapevolezza e di statuto – alle esperienze delle immagini di luce offerte oggi dalle nuove tecnologie<sup>13</sup>.

La risposta a queste istanze si realizza e si definisce all’interno di una sempre più ampia gamma di soluzioni e di poetiche, via via che la luce conquista il suo

<sup>11</sup> Per tutte le citazioni *ivi*, pp. 29-34.

<sup>12</sup> M. Maeterlinck, *Menus Propos. Le théâtre*, in “La jeune Belgique”, septembre 1890, pp. 331-336: 335.

<sup>13</sup> In questa direttrice, cfr. di chi scrive: *Acteurs de lumière: image, marionnette et projection cinématographique*, in *Les marionnettes au cinéma*, in “Puck. La marionnette et les autres arts”, n. 15, 2008, pp. 11-22; e *Luce e ombra. Storia, teorie e tecniche dell’illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 99-114.

statuto specifico e creativo nel corso del XX secolo. Ricordiamo che nella seconda metà del Novecento è oramai acquisita la concezione di una luce “attiva” e costruttiva, o “strutturante”. Il riferimento al precedente storico di Adolphe Appia è d’obbligo<sup>14</sup>. Tra gli artisti che portano alle estreme conseguenze le premesse dei riformatori, e in particolare dello stesso Appia, aprendo una molteplicità di strade che saranno percorse nei decenni successivi, vogliamo citare Joseph Svoboda.

Sebbene gli esiti della ricerca dello scenografo<sup>15</sup> ceco non siano emblematici rispetto alla linea concettuale che stiamo tentando di tracciare, non è possibile prescindere dalle acquisizioni della sua opera magistrale. Cerchiamo di riassumerne la portata: per Svoboda “la tecnica teatrale è nella sua sostanza attiva, capace di azione drammatica, anche quando non è meccanica” e può anche “essere astratta”<sup>16</sup>. L’esempio portato dall’autore spiega che cosa per lui significhi “astratto”: una parete trasparente – nel *Matrimonio* di Gombrowicz – grazie a un diversificato impiego della luce può essere invisibile, fungere da schermo di proiezione o da specchio. Il dispositivo immateriale, fatto di vetro, movimento, luce, ha funzione drammaturgica, rendendo possibile la materializzazione della dimensione del sogno e delle proiezioni fantastiche del protagonista. Astratto, si riferisce quindi alla mobilità del significante, a un procedimento che mira ad esprimere relazioni piuttosto che a definire fisicamente oggetti<sup>17</sup>. D’altro canto Svoboda è l’artista che fa della luce una presenza solida, un elemento architettonico.

Un’innovazione precorritrice di tanti esiti attuali è l’utilizzo della proiezione, che incarna il duplice statuto del termine: modalità tecnica dell’immagine di luce e doppio fantasmatico del personaggio, della sua interiorità e del suo lato nascosto<sup>18</sup>. È all’altezza della collaborazione con Alfred Radok, dal 1957, che

<sup>14</sup> In larga misura più sul versante teorico e sulla base della suggestione visiva dei suoi progetti. Tutti i creatori luci, anche rappresentanti di poetiche lontane tra loro, non possono fare a meno di riferirsi a questo fondamentale anticipatore. Per la concezione della luce in Appia, rinviamo agli studi di Ferruccio Marotti e, nell’ottica della creazione luci nel contemporaneo, a F. Crisafulli, *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Pisa, Titivillus, 2007; e soprattutto all’esauriente edizione degli scritti dell’artista ginevrino (A. Appia, *Cœuvres complètes*, a cura di M.L. Bablet-Hahn, Genève, L’Âge d’Homme, 4 voll., 1983-1992).

<sup>15</sup> Si noterà come sia fluttuante lo statuto dell’*artista della luce*: l’elenco dei nomi più significativi in merito annovera, oltre ai *light designers* in senso stretto, scenografi, coreografi e registi. Forse nessun’altra professione dello spettacolo è così duttile, avvicinandosi e spesso fondendosi con una funzione autoriale dello spettacolo (regista o coreografo).

<sup>16</sup> J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, a cura di E. De Angeli, Milano, Ubulibri, p. 180.

<sup>17</sup> Come fa notare Ans van Berkum, l’immaterialità della luce fa sì che gli artisti alle prese con questo mezzo si avvicinino maggiormente ad un’arte che trova il suo oggetto nel processo e nelle relazioni, che “non crea oggetti ma indaga l’attività creativa umana, la fonte di tutti gli interrogativi circa ciò che ci circonda”, A. van Berkum – T. Blekkenhorst, *Art and Science*, Utrecht, Fentener van Vlissingen Fund, 1986, citato in B. Böenauer, *Audiovisuelle Computerperformances. Zwischen Körperpräsenz, Lichtkinetismus und technischem Interface*, in W. Greisenegger-T. Krzeszowiak, *Schein Werfen. Theater. Licht. Technik*, Wien, Christian Brandstätter, 2008, pp. 122-133: 128.

<sup>18</sup> In merito si veda M. Milner, *La fantasmagoria. Saggio sull’ottica fantastica*, Bologna, Il Mulino, 1989.

Svoboda mette a punto il progetto della Laterna Magika<sup>19</sup>, il cui nome è emblematico della concezione di un teatro in cui la fisicità dei corpi dialoga con i propri fantasmi. Qui viene compiutamente realizzato quel che alcune pronunce delle Avanguardie di primo Novecento prefiguravano e auspicavano: non la proiezione filmica a corredo della partitura drammaturgica, ma componente organica della stessa<sup>20</sup>.

Coerentemente con l'assunto di una scena dinamica, concepita come organismo vivente, ogni tipo di elemento, bidimensionale o tridimensionale – scenografia, corpo umano o costume – diventa un possibile schermo di proiezione<sup>21</sup>, ponendo importanti premesse per tutte le successive indagini sulle relazioni tra corpo di carne e immagine cinematografica (o video). Il compito di raddoppiare o moltiplicare l'immagine non è assolto solo dalla proiezione; tutti i materiali specchianti o riflettenti sono utili allo scopo, e in diversi casi l'intera scena viene inghiottita dal vortice del rispecchiamento.

Ora, moltiplicare la presenza dell'attore o del personaggio può significare molte cose diverse. Ma entro questa direttrice indica senz'altro l'annullamento della sua presenza legata alla contingenza materiale e univocamente definita per farne un materiale da costruzione entro la complessa architettura della scena. Annullarne la presenza amplificandone l'assenza nel momento in cui essa viene metamorfosata entro il fluire del divenire scenico. Tale "fluidità" connota tutto un versante del teatro contemporaneo a partire dagli anni Ottanta. Se Giorgio Barberio Corsetti parla di "linguaggio elettronico fluido e luminoso", a tal proposito scrive Valentina Valentini che "i corpi diafani di *Prologo* non sono simulacri, né sostituti simbolici creati dalle pulsioni: anima e corpo coincidono come vuoto e pieno, lento e veloce, tecnologico e naturale"<sup>22</sup>; tale fluidità imprime alla scena un carattere organico, costituendo un avanzamento nel superamento delle dicotomie: per esempio tra corpo e azione, animato e inanimato, elementi di astrazione ed elementi di realismo. All'interno di questo mutato paesaggio, per cogliere la qualità di tali presenze non umane, "siano esse di natura macchinica, disincarnate in immagine, figure *attanziali*", "non si può fare a meno di una riflessione sul soggetto", tenendo conto che "le qualità dell'organismo sono passate alla scena nel suo insieme diventata un *tutto sensibile*"<sup>23</sup>.

Pensiamo ad esempi recenti, come l'allestimento de *La Fura dels Baus di Viaggio di Michael intorno al mondo* di Stockhausen (2003), dove Michael è figura dell'aria, che viaggia nella luce in ambienti virtuali costituiti da proiezioni su schermi, ologrammi, forme in movimento (nella linea tracciabile da Moholy-

<sup>19</sup> Presentata nel 1958 all'Expo di Bruxelles.

<sup>20</sup> Sulle potenzialità drammaturgiche della proiezione cfr. F. Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, München und Berlin, R. Oldenbourg, 1929-1933, 2 voll., II, p. 131.

<sup>21</sup> Tra le anticipazioni di questi procedimenti è d'obbligo citare la sperimentazione di Loie Fuller.

<sup>22</sup> V. Valentini, *Prologo elettronico: fluidità e trasparenza*, in Studio Azzurro-G. Barberio Corsetti, *La camera astratta. Tre spettacoli tra teatro e video*, Milano, Ubulibri, 1988, pp. 17-19.

<sup>23</sup> V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. XIV.

Nagy a Svoboda-Polieri). La luce diventa macchinaria scenica, mezzo di espressione privilegiato di una scenotecnica che si fa essa stessa drammaturgia. In questo senso, si può dire che l'uomo *scompare*. Una delle accezioni di *marionettizzazione* nel contemporaneo è appunto quella di metamorfosare la presenza dell'attore, re-immettendolo nel tessuto dell'organismo scenico.

Tornando a Svoboda, gli specchi non vengono utilizzati solo come amplificatori di luce, ma anche come "moltiplicatori del buio". Ciò che è straordinario dello specchio è che se non "vede nulla" è assolutamente nero<sup>24</sup>. "Non c'è nero migliore di quello di uno specchio: l'oscurità acquista volume, diventa uno spazio pieno di mistero", quasi palpabile<sup>25</sup>.

Siamo di nuovo nel territorio della sottrazione, nel paesaggio di una (buia) assenza *presente*<sup>26</sup>.

### III. L'ombra: presenza in assenza

Questa impressionistica ricognizione, individuando il punto d'avvio in una cavità nello spazio di una sottrazione, fa affiorare il primo dei motivi che ci interessa: l'(apparente) rovescio dell'immagine di luce, il suo *negativo* (in senso fotografico). Tentiamo di leggere le poetiche dell'assenza proponendo alcune differenti gradazioni e tonalità all'interno dello stesso spettro *d'ombra*. In virtù di tale sguardo volto al negativo, pensiamo alla poetica di William Kentridge.

In un recente contributo sulla complessa opera performativa dell'artista sudafricano, si è cercato di evidenziare come l'ombra venga indagata nelle sue molteplici accezioni e come la riflessione intorno a questa modalità dell'apparire, divenga una sorta di programma di poetica che cuce insieme i tanti aspetti del suo lavoro<sup>27</sup>. *Black Box*, perno delle nostre osservazioni nonostante non si tratti di uno spettacolo in senso stretto ma di un teatrino meccanico<sup>28</sup>, contiene come

<sup>24</sup> Come sottolinea F. Crisafulli, *Luce attiva*, cit., p. 152.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>26</sup> Gli esempi che citeremo non possono essere esaustivi rispetto al territorio aperto da queste premesse. Per esempio non si prenderanno in esame le scenografie di luce che potremmo rubricare entro la categoria dell'accumulo dei materiali, della costruzione che procede per pieni, volendo in questo contesto portare l'attenzione sulla categoria del levare, del lasciare emergere grazie ad un procedimento di sottrazione. Non toccheremo nemmeno l'ampio panorama di poetiche della luce nel senso di allestimenti fortemente intrisi delle sue valenze simboliche e metaforiche, o della contrapposizione tenebre/luce; né i complessi rapporti tra fenomenologie della luce e dibattito intorno alla dialettica reale/virtuale.

<sup>27</sup> C. Grazioli, *Performing Black Box: William Kentridge o la luce dell'ombra*, in "Mantichora", 1, 2011, pp. 372-396; <http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2011/12/Mantichora-1-pag-372-396-Grazioli.pdf>.

<sup>28</sup> L'opera (Berlino, 2005) è costituita da una scatola scenica in scala ridotta che ospita film di animazione, figurine che scorrono su rotaie a diversi livelli di profondità del piano scenico, disegni in movimento, proiezioni ed effetti luministici. La cornice e le superfici visibili delle quinte riportano disegni e interagiscono con le proiezioni, così come il fondale. Lo spettatore guarda frontalmente, ma può anche girare intorno alla struttura, vederla di lato e indagarne i meccanismi, in una condizione tra lo spettacolo dal vivo e la visita in una galleria.

in un piccolo scrigno i principi di poetica e i procedimenti compositivi che percorrono tutta la produzione scenica di Kentridge. In uno scritto relativo a questo lavoro, l'artista riflette sulla natura dell'ombra; porta l'esempio di bambini che giocano con le ombre delle mani sul muro:

Tre cose accadono quando vedi quell'ombra. Per prima cosa, cogli l'ombra come un effetto ottico di mani che interrompono l'emissione di luce per creare una macchia scura. Secondo: anche se cerchi di non farlo, non puoi non riconoscere nell'ombra la forma dell'uccello. Terzo – per me, la questione più vitale – riconosci il piacere che ti procura questa auto-illusione. Il fascino deriva dal fatto che, sebbene tu sappia che due mani stanno creando la forma, non puoi smettere di vedervi l'uccello. Il tuo stupore è quello di fronte all'incapacità di fermare il *suspension of disbelief*<sup>29</sup>.

Il piacere non deriva solo dalla bellezza dell'immagine, ma anche dal cogliere l'illusione della metamorfosi, i meccanismi secondo i quali noi costruiamo significati; tale esigenza di “dare un senso alle forme”, per l'artista è “essenziale per ciò che significa essere vivi, camminare nel mondo con occhi aperti”<sup>30</sup>. L'ombra, capace di metamorfosi, elemento che serve all'illusione e che la svela, dalla duplice natura di entità fisica e di immagine incorporea, al pari della luce recalcitra ad essere irretita in una forma fissa e afferma la propria impermanenza; è il mezzo scenico in cui l'apparenza mutevole e arbitraria delle cose e la loro realtà fenomenica tendono a coincidere. Tutta la poetica di Kentridge lavora intorno a questa pregnanza del negativo e alla conseguente interrogazione circa l'ambiguità della visione, che è esperienza del reale, conoscenza del mondo. La sua arte vive della distanza, della sovrapposizione e degli scarti tra diversi livelli espressivi, della mobilità del dubbio, dell'incertezza, delle imperfezioni<sup>31</sup>. Attraverso il racconto dell'esperienza di un'eclissi, che gli ha fornito una conoscenza inedita della natura della luce, Kentridge si chiede “che cosa significa guardare direttamente il cerchio lucente del sole e sopportare la sua forza accecante”<sup>32</sup>. E che significa questo in termini cinematografici? Che cosa significa la percezione della pura, accecante luce?

Che quando non hai che sola luce, il film è finito; la pellicola è scorsa per intero attraverso il proiettore, non rimane che vuota luce. Nel cinema e nella fotografia questa luce continua, 'assoluta', viene evitata, e si cerca invece di mantenere l'equilibrio, il gioco e il rapporto tra la luce e l'ombra<sup>33</sup>.

Come cogliere in modo più sottile il movimento di allontanamento dalla

<sup>29</sup> W. Kentridge, *Black Box: zwischen Objektiv und Okular*, in W. Kentridge, *Black Box/Chambre Noire*, Deutsche Guggenheim, Berlin, Hatje Cantz, 2005, pp. 48-49.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>31</sup> Sul tema cfr. C. Christov-Bakargiev, *Déchirures et Déchirements. L'art de William Kentridge*, in M. Rosenthal (a cura di), *William Kentridge. Cinq thèses*, Milano, 5 Continents/Jeu de Paume, 2010 (catalogo dell'esposizione, Paris, Jeu de Paume, 29 giugno-5 settembre 2010), p. 115.

<sup>32</sup> W. Kentridge, *Black Box: zwischen Objektiv und Okular*, in W. Kentridge, *Black Box/Chambre Noire*, cit., p. 45.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 47. Cfr. anche W. Kentridge, *Elogio delle ombre*, in C. Christov-Bakargiev, *William Kentridge*, Skira, Milano, 2004, pp. 147-150.

certezza della luce, un movimento che ci conduce entro un mondo illuminato dall'ombra? La metafora dell'"ombra illuminante" diventa un procedimento tecnico nell'animazione<sup>34</sup>, che per l'artista rende visibile ciò che conosciamo ma che non vediamo: implica un continuo andirivieni tra ciò che il mondo ci presenta e ciò che noi vi proiettiamo, segna l'incontro tra noi e la realtà esterna<sup>35</sup>.

La nostra interiorità – afferma ancora l'artista – è come il rovescio della nostra retina: un'immagine vi penetra, il cervello la traduce e noi la conosciamo. I disegni dell'animazione sono una sorta di traduzione all'esterno di questo processo.

La visione implica una correzione dell'immagine, come si trattasse di vedere (e conoscere) attraverso uno specchio: "lo specchio che trasforma (come nell'anamorfosi) è una metafora di ciò che noi facciamo continuamente: preleviamo dei frammenti deformati dell'immagine e il nostro cervello le corregge". È la nostra modalità di vedere, ma anche di comprendere una conversazione. Noi non smettiamo di ricomporre porzioni di cose: cogliamo un lacerto del reale e la nostra immaginazione anticipa quel che è avvenuto prima e completa quel che avviene poi. In tale contesto l'animazione corrisponde per l'artista all'impermanenza e al carattere provvisorio del mondo. Luce e ombra dell'immagine proiettata nello spazio incidono nel reale mettendone continuamente in discussione le *presenze*. Kentridge offre un esempio non comune di questo paradossale *non essere* della presenza, affermata in tutta la sua pienezza.

Un'altra modalità può essere esemplificata dall'opera di un maestro della luce in scena come Robert Wilson, per il quale la luce è resa espressiva a partire dalla sua origine, dal suo negativo, il buio, ma anche dall'ombra. La luce in Bob Wilson è connotata da una matrice astratta, non è mai concepita in direzione descrittiva; l'elemento antinarrativo crea una sospensione del procedere lineare del tempo: le presenze sceniche sembrano fluttuare nello spazio, dipinte dalla luce allo stesso modo degli altri elementi. Ciò che Wilson *toglie* alla scena non è la presenza degli oggetti e degli attori, trattati con lo stesso riguardo in modo pittorico, ma l'usuale consistenza dell'ambiente del palcoscenico, data dalle molteplici e diverse relazioni tra i vari elementi; la macchina scenica viene prosciugata e sostituita da una massa pittorica di luce, omogenea, quindi astratta. La luce è architettura entro la quale i dettagli – creati da una luce diversa e dall'ombra – appaiono nella stessa qualità d'esistenza dello spazio illuminato: in questo senso microcosmi dell'intera scena-macrocosmo, da cui l'impressione di una sospensione metafisica. Le parti *ritagliate* dalla luce nel corpo dell'attore non ci mostrano la testa, la mano o la bocca del personaggio, bensì appaiono come porzioni di un *quadro* astratto.

<sup>34</sup> *Ibidem*; si veda il video *Illuminating shadows* (studio per *Il Flauto magico*) contenuto nel dvd *Cinq thèses*.

<sup>35</sup> Cfr. il video *Portrait filmé* al sito del *Jeu de Paume* <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&sousmenu=&idArt=1179&lieu=1>. Per il concetto di *membrana* cfr. W. Kentridge-A. Breidbach, *William Kentridge. Thinking Aloud. Gespräche mit Angela Breidbach*, Köln, Walther Köig, 2006, in "Kunstwissenschaftliche Bibliothek", n. 28.

Se è vero che Wilson stesso riconosce in Appia<sup>36</sup> un importante riferimento, rispetto a questo punto si pone uno scarto: nel pensiero del riteatralizzatore svizzero, la luce e l'ombra attivano gli oggetti scenici, ma il ritmo è impresso alla scena dal corpo vivente. In Wilson l'attore è un elemento tra gli altri all'interno della grande opera astratta e la qualità di presenza di oggetti e attori è la medesima<sup>37</sup>.

In un'intervista (con Nele Hertling) rilasciata in occasione dell'allestimento di *Doctor Faustus lights the Light* di Gertrude Stein (1992), il regista – descrivendo il proprio metodo di lavoro – afferma di partire da esercizi di totale immobilità: “Il corpo contiene una determinata luce a cui appartengono le linee che possono essere tracciate nello spazio”. Queste linee contengono mille possibilità, così come all'interno del silenzio si percepisce il suono, che è “ugualmente parte di un *continuum* preesistente”<sup>38</sup>.

La conoscenza grazie alla *rivelazione* di luce e ombra, sembra essere il tema portante di tutto lo svolgimento scenico dei *Shakespeare Sonette* (2009). Il tema viene declinato come rapporto tra illusione e disincanto, tanto sul piano amoroso che teatrale. A questo fine serve la dialettica tra buio e luce, obnubilamento e squarcio luminoso. Questo lavoro invita a ripensare uno degli incontri più emblematici dello spettacolo del secondo Novecento<sup>39</sup>: quello tra Bob Wilson e Heiner Müller.

Per il Dramaturg il punto di partenza per la messa in scena di un testo è la dimensione del pre-verbale: “prima della parola vi è sempre il silenzio, e il tacere è presupposto della parola”. Circa il metodo delle prove, per *Die Hamletmaschine* Müller scrive:

ha provato la coreografia una settimana senza testo, poi una settimana con il testo e infine una settimana coreografia, testo e luci. [...] Trovo interessante questo lavoro ‘a strati’. Anche qui il primo strato è il silenzio, poi sopra viene lo strato del testo, il silenzio dunque permane al di sotto; quando si ascolta il testo, si sente ancora il silenzio che vi sta sotto, e ciò produce una tensione profonda<sup>40</sup>.

Potremmo dire che lo stesso vale per la luce, il buio si vede al di sotto della

<sup>36</sup> R. Wilson, *Eine vollständige Theatersprache. Robert Wilson über Appia, Licht und Theater*, in R.C. Beacham, *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des Modernen*, Berlin, Alexander Verlag, 1994, pp. 7-10.

<sup>37</sup> L'artista dà forma alla luce, che ha per lui innanzitutto una qualità plastica, ma il suo lavoro è “bidimensionale, e pensato in modo che vada visto solo da un lato, frontalmente”, *ivi*, p. 9; si pensi a *Orfeo ed Euridice* (1999).

<sup>38</sup> Gertrude Stein, *Doctor Faustus lights the Light* diretto da Robert Wilson, libretto di sala, Biennale di Venezia 1992, p. 23.

<sup>39</sup> Nel senso che nell'accurato programma di sala è pubblicato un brano di Heiner Müller; cfr. C. Grazioli, *Shakespeare Sonette di Robert Wilson*, “Drammaturgia.it”, <http://www.drammaturgia.it/saggi/saggio.php?id=4481>.

<sup>40</sup> H. Müller, *Am Anfang war... Ein Gespräch unter der Sprache mit Heiner Müller von Rick Takvorian*, in H. Müller, *Werke* 8, hrsg. von F. Hönigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, pp. 296-306 : 298 (il testo è del 1986).

luce. Il regista tedesco sottolinea l'importanza delle pause: "trovo illuminante il fatto che Beckett abbia fissato per iscritto la lunghezza delle pause"<sup>41</sup>. Per Müller il teatro è vivo solo quando ha al suo interno un elemento che ne mette in discussione un altro. Così il movimento mette in discussione la quiete, il testo mette in discussione il silenzio, e viceversa. Il buio mette in discussione la luce; e viceversa.

*Light*, della compagnia belga Mossoux/Bonté (Nicole Mossoux, Patrick Bonté), creazione d'ombra tanto nella tematica che nella tecnica, dispiega le potenzialità di un corpo che si fa ombra senza mai perdere tutta la carica della presenza fisica sulla scena.

La sfida è di destabilizzare la certezza del piano visivo e di interrogare la materialità del corpo di fronte a quella della luce e delle ombre, nello stesso modo in cui i nostri fantasmi e le nostre paure acquistano maggiore realtà ai nostri occhi che la vita stessa<sup>42</sup>.

Il corpo della danzatrice fa tutt'uno con la sua ombra, ne è assalita: ora tenta di liberarsene, ora dà forma a un nuovo corpo che ne ingloba le fantastiche configurazioni. L'orientamento nello spazio muta continuamente, facendo perdere allo spettatore le coordinate di realtà. Corpo e spazio si spostano all'unisono trovando nell'ombra il codice che li accomuna: la danzatrice muove le parti del corpo nello stesso modo in cui muove le figure d'ombra che lo metamorfosano; si lascia manipolare dalle sue forme inquietanti, in un continuo mutamento d'identità: corpo grottesco e mescolato a forme animali o mostruose, ombra, donna o androide. Rendendo gli scarti tra corpo reale e ombra punti di forza della drammaturgia, traduce lo spirito di tanti racconti fantastici sull'ombra spossessatrice. Se la scena non ha più miti da rielaborare, scrive Bonté, può far emergere archetipi, ossessioni, "staccare pannelli d'ombra dal muro della notte là dove l'umanità si addensa"<sup>43</sup>.

In gran parte dei lavori di Mossoux/Bonté la tecnica della manipolazione di figura e tecniche della luce sono entrambe al servizio della messinscena, del motivo, dell'identità e della sua scomposizione e ricomposizione. La presenza attorica da singolare si moltiplica in mille figure, dà corpo ai doppi e ai fantasmi; *si toglie di scena* e fa apparire i suoi doppi, in modo sorprendente, ironico o inquietante. Nicole Mossoux possiede una sapienza raffinatissima nel relazionarsi al proprio corpo come a un corpo in frammenti: non ha bisogno di *figure* poste fuori dal corpo per esibire la scissione delle parti; si ricordino *Twin Houses* (1994), *Kefar Nahum* (2008), dove la luce fa germinare le creature fantastiche con cui si confronta la danzatrice. È lei sola ad eseguire l'intero spettacolo animando gli oggetti. Immersa nel buio, fa letteralmente a pezzi il proprio corpo,

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 301.

<sup>42</sup> Dalla presentazione nel sito della compagnia: <http://www.mossoux-bonte.be/>.

<sup>43</sup> P. Bonté, *Utopie de la scène*, in N. Mossoux-P. Bonté, *Rencontres et décalages*, Bruxelles, La lettre volée/Compagnie Mossoux-Bonté, 2002, p. 17.

la propria identità. A proposito dell'attore, scrive Patrick Bonté che egli “non entra in scena” ma “ci ritorna per vivere fatti della propria intimità che si sono svolti un tempo – e senza di lui! [...] La sua presenza è un'assenza”. Trasparente e opaco, è “l'emissario dei nostri mondi precedenti”<sup>44</sup>.

#### IV. Attori-luce, luce-dramma: *Ni apparence, ni illusion*

La luce non si manifesta nella sua assolutezza: l'effetto luministico è sempre il risultato che scaturisce dalla qualità della luce (e dei dispositivi che la producono), e le forme o i materiali che va a colpire, attraversare o modificare. Non di meno, si può mettere in scena la tensione della luce a rivelarsi nella propria purezza: drammaturgie in cui la luce si fa presenza attorica, dove il procedere dell'azione è scandito dalle (differenti) modalità di manifestazione della luce.

È il caso di alcuni spettacoli di Tam Teatromusica. In *Un abbaglio, play-concert* (2006)<sup>45</sup>, ispirato a *Gebblendeter Augenblick*, il racconto di Gert Jonke dedicato alla morte di Anton Webern<sup>46</sup>, Pierangela Allegro e Michele Sambin disegnano un ritratto del compositore che emerge grazie a stralci della sua poetica, annunciata da lampi che abbagliano nel buio, delineata poi da variazioni di luce sulla sua vita e sulla sua musica. La scena prende forma dal buio e dal silenzio; le luci vengono direzionate su porzioni vuote del quadro visivo, verso qualcosa di invisibile che chiede di essere rivelato; su schermi bianchi traspaiono le ombre degli strumenti musicali; attorno la strumentazione tecnica, cavi dell'impianto elettrico, microfoni, vuoti leggjii. I pannelli montati su cavalletti come quadri ancora da dipingere<sup>47</sup> serviranno da schermi di proiezione delle immagini; gli oggetti vengono scomposti e ricomposti da una ripresa in tempo reale che, proponendo particolari e dettagli di strumentazione tecnica, rivela allo spettatore da altri punti di vista l'oggetto della sua stessa visione, svelando “ciò che non si vede”, gli “strati della vita di Webern”<sup>48</sup>. La pittura digitale funziona come mezzo di creazione tramite la cancellatura: il pennello elettronico toglie materia e mostra un'altra immagine, oppure scopre un corpo reale, lo spazio tridimensionale della scena; in ogni caso, compone per sottrazione. In un momento dello spettacolo Pierangela Allegro legge nel buio, la *digital painting* traccia il segno di una figura, sovrapposta al corpo di carne dell'attrice che risulta solo per frammenti, interstizi, fessure di luce: *presente per forza di levare*; e insieme dispiega la forma, sempre in bilico tra presenza e assenza.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>45</sup> Un video composto da frammenti dello spettacolo, oltre a materiali relativi alla composizione, si può vedere all'indirizzo: [http://www.tamteatromusica.it/archivio\\_v16\\_abbaglio.htm#](http://www.tamteatromusica.it/archivio_v16_abbaglio.htm#).

<sup>46</sup> Il compositore viennese viene ucciso per un errore paradossale nel 1945; trad. it. G. Jonke, *La morte di Anton Webern*, Padova, Meridiano Zero, 2002.

<sup>47</sup> Cfr. C. Grazioli, *Drammaturgie della luce: composizione e scomposizione nell'opera di Tam Teatromusica*, in F. Marchiori (a cura di), *Megaloop. L'arte scenica di Tam Teatromusica*, Pisa, Titivillus, 2010, pp. 91-116.

<sup>48</sup> Dalla partitura dello spettacolo, Archivio Tam, dvd 16; il procedimento, utilizzato drammaturgicamente per esempio in *Apollonia* di Krzysztof Warlikowski (2009), ricorre anche nello spettacolo della Fura dels Baus sopra citato.

In coreografie come il recente *Eclipse* di Saburo Teshigawara<sup>49</sup>, la luce e l'ombra sono i personaggi che incarnano le metafore di maschile e femminile, terra e luna, luce e tenebre, dove presenza drammaturgica e procedimento illuminotecnico aderiscono perfettamente. La scena è uno spazio buio senza cornice, entro cui raggi di luce scolpiscono le forme in movimento. Il maschile e il femminile non si incontrano tramite i corpi, ma grazie alla luce, alle linee di luce e d'ombra innescate dalla loro dinamica. Con un riferimento, forse non casuale, alle direttrici della luce nello spazio di una delle rare realizzazioni sceniche di Adolphe Appia, il *Manfred* di Byron (anche la scansione diagonale della scena ricorda i celebri passaggi tramandati dai testimoni), dove Astarte appare come "argentea figura di luce" e le figure si incontrano nelle loro ombre<sup>50</sup>. L'eclissi è quella prodotta dall'ombra dei corpi dei danzatori (Teshigawara e Rihoko Sato), con mirabili effetti di buie, presenze che si insinuano entro l'ombra (proprio come, a partire da Appia, è possibile pensare una luce entro un'altra luce), dimostrando come esse possano non semplicemente appiattirsi nella bidimensionalità, ma costituire relazioni nello spazio tridimensionale. La cavità dell'ombra, l'impronta, è presenza *attiva*, ha la stessa consistenza e potenzialità delle forme piene. Teshigawara, per il quale "la danza è scultura d'aria"<sup>51</sup>, opera un'inversione rispetto alla logica del vuoto e del pieno: "occorre il vuoto per poter trasformare il corpo"<sup>52</sup>. La cavità è svuotata grazie alla dinamica della luce<sup>53</sup>.

Entro la stessa porzione di cosmo luminoso possono essere letti alcuni lavori firmati da Wayne Mc Gregor/Random Dance come *Amu, del cuore*, dove i danzatori sembrano avvicinarsi al limite estremo tra corpo organico e corpo virtuale, proprio in virtù della loro interazione con i nuovi sistemi tecnologici di illuminazione. Il coreografo da molti anni, in collaborazione con neuroscienziati, è alla ricerca delle potenzialità creative che possono scaturire dallo studio delle relazioni tra fisicità e cervello, cuore e mente. Qui indaga le funzioni fisiche e le risonanze simboliche del muscolo cardiaco, ispirandosi ad un antico poema d'amore sufi. L'efficacissima resa di questo incontro tra la fisiologia e la poesia dell'invisibile è raggiunta grazie alle animazioni video dell'artista iraniana Shirazeh Houshiary: "L'animazione in *Amu*, intitolata Velo, è creata per rivelare il nascosto e l'invisibile; esplora anche l'idea di assenza e presenza o, in altre parole, l'assenza del sé come immagine (assenza di forma)

<sup>49</sup> Realizzato per il Teatro Comunale di Ferrara (novembre 2011).

<sup>50</sup> Cfr. l'articolo del contemporaneo H. von Keyserling, *Die erste Verwirklichung von Appias Ideen zur Reform der Bühne*, in "Beilage zur Allgemeinen Zeitung", 6. April 1903, p. 34.

<sup>51</sup> Da un articolo di Edith Boxberger nella "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 25. November 1991 (citato nel programma della Biennale Danza 2004, *ABCD La grammatica universale del corpo*).

<sup>52</sup> *Danzare la luce. Conversazione con Saburo Teshigawara*, in E. Guzzo Vaccarino (a cura di), *Danze di luce. Seminario 3*, Milano, Skira, 2003, p. 102.

<sup>53</sup> Pressoché tutta la produzione di Teshigawara (creatore luci dei suoi spettacoli) si confronta con questi motivi, compreso il film *A boy inside the boy*, sorta di autoritratto affidato in modo preponderante al linguaggio della luce.

e la presenza del sé come forza vitale del respiro (senza forma)”<sup>54</sup>.

Il corpo del performer assume valenza di luce in *Extra Dry* di Emio Greco/PC (1999), che appartiene al progetto *Fra cervello e movimento*, una sfida nell’indagare i limiti imposti dalla mente agli impulsi del corpo e la loro relazione. L’elemento fisico e quello mentale/spirituale si confrontano e si fondono e lo spettatore percepisce questa tensione e questa fusione. Entro uno spazio scenico dorato, due figure vestite di un involucro appena percepibile conducono una danza dai ritmi spasmodici, a tratti distesa da momenti di quiete cinetica e sonora. Il motivo, efficacemente espresso, è quello della membrana, del limite fisico della struttura corporea rispetto allo spazio esterno e della capacità di rompere quel tessuto – idealmente coriaceo, materialmente sottile – grazie al movimento. L’idea si concretizza nell’azione dell’impalpabile tessuto dei costumi, che via via nel corso della creazione si impregnano di sudore, aderendo ai corpi come un velo invisibile e lasciandone trasparire il corpo di nervi, come rivelandone la struttura interiore<sup>55</sup>. Tutto l’accadere è letteralmente intriso di luce, non illuminato, bensì penetrato dalla luce<sup>56</sup>.

Il progetto *Double Skin/Double mind* porta avanti questa indagine delle relazioni tra corpo e mente. Nel video che ne documenta i momenti salienti i frammenti in cui il coreografo enuncia le *Sette necessità del Manifesto* (stilato insieme a Peter C. Scholten) sono affidati ad immagini in cui il corpo illuminato in chiaroscuro viene inghiottito dal buio come in un vortice. Le parole, enunciati sul tema dell’identità e dell’esplorazione dei limiti del corpo, fluttuano luminose nello spazio; per esempio, “bisogna che io vi dica che posso moltiplicare il mio corpo”: la moltiplicazione del corpo (che è per Greco moltiplicazione delle “intelligenze” del corpo) e la separazione da esso si muovono dentro alla stessa costellazione. Per assonanza – e anche per associazione visiva – ci ricordano un recente lavoro di Joseph Kosuth presentato al Louvre nel 2009, *Ni apparence ni illusion*<sup>57</sup>. Il segno della scrittura luminosa nello spazio è immagine efficace del pensiero che muove tutta questa direttrice di confronto e indagine sul mezzo luminoso come catalizzatore dell’assenza in presenza.

<sup>54</sup> “Il velo per rivelare il respiro di Laila e Majnun. Veil è creato da immagini della mia pittura che sono fatte di segni minuscoli. Questi segni sono la ripetizione di una singola parola simile allo zikr Sufi, cioè ai canti usati nel metodo di meditazione Sufi” dal programma Biennale Danza, *Underskin* (2006). Se ne veda un estratto al sito dell’artista: <http://www.shirazehhoushiary.com/>.

<sup>55</sup> Nel dvd *Double skin/Double mind* (2006) allegato al volume (*Capturing intention*) *Documentation, analysis and notation research based on the work of Emio Greco/PC*, Amsterdam, Emio Greco PC and AHK, 2007, alla fine del documentario il costumista Clifford Portier dice di aver offerto ai danzatori “la pelle”: i costumi sono creati dai danzatori con il sudore.

<sup>56</sup> Creazione di Henk Danner, artista parte dell’ensemble.

<sup>57</sup> Installazione al Louvre médiéval. In relazione alla luce nella scena del Novecento, Mango ricorda un’altra opera di Kosuth del 1968, *Neon Electrical Light English Glass Letters White Eight*, cfr. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 259.

## V. *Dissolving views*: doppi reali e corpi fantasmatici

Man mano che la tecnologia mette a disposizione strumenti sempre più elaborati, le *figure di luce* intraprendono un percorso non più scindibile da quello degli esseri artificiali; le proiezioni fantasmatiche si vestono dei nuovi abiti dell'elettronica e dei nuovi media che, insieme ad una modificazione dell'esperienza percettiva, hanno senz'altro e in generale favorito la presentificazione di quella alterità che aveva alimentato le utopie delle Avanguardie d'inizio Novecento. La peculiarità di questi lavori è che non escludono, anzi, prevedono la presenza fisica dell'attore in scena; scrive Valentini che "il doppio regime dei nuovi media fa sì che creino corpi e simulacri insieme, che estendano e amputino facoltà privilegiando il continuo del flusso delle immagini"<sup>58</sup>.

Un esempio storicizzato, punto di riferimento importante in questo senso, è offerto dal lavoro di Giorgio Barberio Corsetti, a partire dalle note collaborazioni con Studio Azzurro alla metà degli anni Ottanta, dove i monitor sono corpi animati, si muovono come gli attori e hanno una funzione drammaturgica. Ciò che viene proposto dai video di fronte agli spettatori è una ripresa in diretta del movimento dei danzatori/attori nello spazio del retropalco. Non solo: i loro corpi vengono proposti "in frammenti", sezionati entro i vari rettangoli di luce catodica. Questi corpi e frammenti di corpi dialogano costantemente con l'apparizione reale dei performer, escono da questo contenitore (il sistema di ripresa video) e appaiono in carne ed ossa, mettendo in moto la relazione tra corpo di luce e corpo organico, materico<sup>59</sup>.

Giorgio Barberio Corsetti, nel 1988, offriva un lucido quadro delle implicazioni fondamentali nel rapporto tra drammaturgia ed elettronica: "Lo spazio è sempre ritagliato": questi "procedimenti di esclusione vogliono determinare una attenzione su ciò che non si vede", intendendo restituire "una trasparenza analitica, una lontananza incolmabile tra immagine e presenza"<sup>60</sup>.

Il corpo è luminoso ma allo stesso tempo opaco:

L'occhio fisso della telecamera non dà nessun appoggio, anche sapendo che la propria immagine in quel momento è sulla scena, agisce; là si è ciechi, ma di una cecità vischiosa e ottusa, una ottusità che coglie tutti gli organi. Si vive uno stato di scissione. Il corpo senza organi, risponde a leggi meccaniche di rapporti astratti con le telecamere in ripresa<sup>61</sup>.

Tuttavia, le immagini virtuali, anziché fredde icone tecnologiche, sono proiezioni di una dimensione interiorizzata<sup>62</sup>, presenze che abitano lo spazio

<sup>58</sup> V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, cit., p. XIII.

<sup>59</sup> Ci si riferisce a *Prologo a diario segreto contraffatto* (1985), *La camera astratta* (1987); *Correva come un lungo segno bianco* (1986), cfr. Studio Azzurro - G. Barberio Corsetti, *La camera astratta. Tre spettacoli tra teatro e video*, Milano, Ubulibri, 1988.

<sup>60</sup> G. Barberio Corsetti, *Drammaturgia ed elettronica. Spazio, tempo, attore*, cit., pp. 11-12.

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 12-13.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 74. Della produzione più recente di Barberio Corsetti, ricordiamo nel nostro contesto la regia di *Medea* di Adriano Guarnieri (2002), dove la figura del mito è triplicata nelle voci di diverse interpreti e amplificata visivamente grazie alle proiezioni.

fisico della rappresentazione. Osserva Valentini che “quando ricompare in scena, l'attore si dà come energia, movimento, ritmo, caricato di quella forza-luce di cui si è impregnato”<sup>63</sup>.

Gli esiti più interessanti dell'utilizzo della luce digitale<sup>64</sup> nelle arti sceniche, spesso costituiscono in qualche modo la sintesi di quel binomio di reale e virtuale che pone una importante coordinata delle riflessioni sulla scena contemporanea. Cioè nei casi in cui il risultato consentito dalla tecnologia è gestito dai performer (attori, tecnici o registi che siano) in tempo reale, dunque nella sua realtà di presenza scenica.

Brigitta Böenauer<sup>65</sup> traccia la linea che dalla sperimentazione delle avanguardie sulla sintesi suono/colore e di tutto il territorio della *Farblichtmusik*, attraverso le esperienze di Varèse, Xenakis, poi la diffusione del video musicale, giungono alle performance live-video del Vjing, con il ruolo decisivo degli strumenti informatici e digitali, che entrano nel codice genetico di artisti, studiosi e ricercatori. Sottolinea il ruolo del caso, dell'aleatorietà e dell'improvvisazione tipici della performance anche in questo ambito dell'*arte generativa*, la cui condizione identifica nella categoria di *Realtime*, dove il momento della produzione e quello della percezione coincidono; in questo senso parla di *trasparenza* del corpo<sup>66</sup>.

Tra gli esiti tecnologicamente più avanzati, citiamo la ricerca del gruppo Chunky Move, guidato dall'australiano Gideon Obarzanek. In *Glow* (2006), un assolo nato dalla collaborazione con l'ingegnere tedesco di software interattivi Friedrich Weiss, grazie alle più recenti tecnologie video interattive, i movimenti del corpo determinano un ambiente digitale, la proiezione video investe la superficie del palcoscenico, divenuto schermo di proiezione. L'artista rimane comunque un punto fermo e la relazione (e anche la scissione) tra l'elemento umano e questo “sistema caleidoscopico”, “una metafora visiva della lotta costante con la nostra originaria condizione di dualismo”<sup>67</sup>.

In *Connected* (2011) Chunky Move sembra arretrare rispetto alle tecnologie digitali<sup>68</sup> e tornare a perlustrare le possibilità della meccanica dei corpi: una “scultura cinetica” è l'elemento che mette in relazione le leggi del corpo con quelle dello spazio e della materia. La scultura sospesa nello spazio, una struttura fluttuante formata da migliaia di fili che i danzatori costruiscono in tempo reale con minuscoli movimenti, sembra perdere la propria natura di materia inanimata e assumere vita dal movimento, “in un flusso cinetico senza gravità”. In relazione a questa creazione, Obarzanek cita Aldous Huxley: “All gods are

<sup>63</sup> V. Valentini, *Prologo elettronico. Fluidità e trasparenza*, cit., p. 19.

<sup>64</sup> “Iperluce numerica” (*Hyper Lumières*), secondo la definizione di Monique Sicard; cfr. F. Crisafulli, *Luce attiva*, cit., p. 170.

<sup>65</sup> B. Böenauer, *Audiovisuelle Computerperformances. Zwischen Körperpräsenz, Lichtkinetismus und technischem Interface*, cit., p. 122.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>67</sup> Dalla presentazione nel sito della compagnia, <http://www.chunkymove.com>.

<sup>68</sup> E ancor più nell'ultimo lavoro, *Assembly*, dove lavora sul rapporto tra massa e individuo.

homemade, and it is we who pull their strings, and so, give them the power to pull ours”<sup>69</sup>. Di nuovo, metafore di marionette.

Diversi elementi avvicinano questo lavoro ad uno degli esiti di Tam Teatromusica più interessanti per il nostro contesto. *DeForma* (che conosce diversi approdi dal 2007 al 2009) prevede una struttura fluida: *Lami*, fulcro della creazione, è insieme il principio da cui si sviluppa la composizione (la mobilità) e la concreta configurazione che essa assume nello spazio (una struttura sospesa, realizzata con elastici). Questa forma è visibile grazie alla luce che, proprio per le sue caratteristiche duttili, ne accentua il carattere mutevole. È collegata ai performer (alle loro giacche), che muovendosi sul palcoscenico la modificano e contemporaneamente ne sono irretiti: un vincolo contenente al suo interno innumerevoli potenzialità. Il movimento incide incessantemente nelle coordinate dello spazio e consente di rendere visibile il rapporto tra *idea* e la sua rappresentazione, realizzando il paradosso della visibilità di ciò che rifiuta una forma, partire dalla “doppia tripla infinita proiezione della realtà”<sup>70</sup>.

Dopo aver reso percepibili le possibilità dinamiche e plastiche della struttura, i quattro performer si stringono verso il centro, lasciando che la *Forma* si abbassi leggermente, e si svestono delle giacche facendo sparire la *Forma* sopra di loro.

Si rivela la fisicità del corpo, svincolato dalla struttura geometrica, e altrettanto subitaneamente si fa il buio. Poi la pittura di luce delinea alcuni tratti delle figure e infine riappare l'attore, la cui immagine si frappone a segni di luce blu. La luce della pittura digitale *trasforma* l'architettura del corpo dei performer, procede per sottrazione, rendendoli presenze fantasmatiche: ciò che rimane è il segno pittorico della *digital painting*: “tracciato di luce che contorna i corpi e li lascia senza sostanza, senza carne, senza spessore. [...] Il pennello luminoso toglie materia e vita, trasforma i corpi in immagine [...]. Li fa uscire di scena”<sup>71</sup>.

## VI. Tornare al buio

In queste pagine non abbiamo toccato l'ambito dell'illuminazione scenica nel senso più ampio e comune del termine, quello del teatro di prosa (o genericamente *di parola*), ambito comunemente e storicamente inteso come quello di azione del *light designer*, territorio immenso e diversificato. Soprattutto un campo in cui la luce, più sottilmente e in modo meno vistoso, deve interagire con gli altri coefficienti scenici, e dove in genere non assurge a mezzo di espressione primario; se è indubitabile che la regia affida alla luce un ruolo creativo di primaria importanza, facendone uno degli elementi che meglio caratterizzano l'autonomia del codice luminoso rispetto alla drammaturgia del testo<sup>72</sup>, qui le poetiche della luce si esplicano in modo meno evidente, proprio perché fortemente condizionate e, nei migliori casi, integrate, ai molteplici

<sup>69</sup> La citazione è tratta da *L'isola* (*Island*, 1962).

<sup>70</sup> Dai materiali contenuti in Archivio Tam, dvd 18 (*Contributi*).

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 255.

linguaggi della scena. In particolare, dipendenti dal testo e dalla concezione registica che lo interpreta caso per caso. Ma ciò non significa che non si diano altrettanto interessanti e meditate concezioni dell'accadere luminoso. Prendiamo solo ad esempio l'approccio al disegno luce di Pasquale Mari, che riteniamo possa essere calzante nel contesto di una riflessione sulla relazione presenza/assenza, dato che è lui stesso a suggerire una serie di punti di tangenza con la nostra ricognizione<sup>73</sup>. Se, come si è visto per gli artisti *della luce*, momento originario di ogni creazione è il buio, Mari cita il concetto ricordato da Agamben per cui il buio non è assenza di luce ma dimensione di un'attività visiva di qualità differente (secondo la neurofisiologia l'assenza di luce disinibisce cellule periferiche della retina che entrano in attività e producono quella visione particolare che è il buio)<sup>74</sup>. La luce dunque non è che un passaggio, forma in divenire che si manifesta necessariamente come movimento tra dimensioni differenti; quindi mai *quadro* fissato, ma successione di istanti (mai, potremmo dire con Didi-Huberman, "opera reliquia")<sup>75</sup>.

Per Mari "si tratta di portare il pubblico a respirare la stessa aria degli attori e a sentir trascorrere lo stesso tempo": luce e buio a teatro non implicano una separazione, ma una dimensione comune; non si contrappongono, bensì si pongono come manifestazioni differenti di un *continuum* visivo e percettivo<sup>76</sup>.

Nello stesso senso Mango ricorda come il buio sia uno degli elementi "che più caratterizza in senso moderno l'esperienza del teatro". Sintomo dell'attesa, della trasformazione di stato, dell'esperienza liminale di un'alterità "il buio è origine della scrittura della luce, in un senso che è tecnico, ovviamente, ma che ha precise ricadute anche su di un livello metaforico. Scrivere il teatro attraverso la luce, vuol dire anzitutto scrivere con il buio e nel buio"<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> In occasione di una conversazione a Padova, marzo 2009, MPX Multisala Pio X.

<sup>74</sup> Cfr. G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?* in G. Agamben, *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009, pp. 19-32, p. 24; tra l'altro nello stesso testo il filosofo scrive che "contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci, ma il buio [...]. Chi non si lascia accicare dalle luci del secolo e riesce a scorgere in esse la parte dell'ombra". Cfr. pp. 23-24.

<sup>75</sup> Cfr. nota 6.

<sup>76</sup> Cfr. sopra, quanto espresso da Bob Wilson.

<sup>77</sup> Se in alcuni spettacoli di Leo de Berardinis "il corpo dell'attore si metamorfosa in ombra e insieme materiale della scrittura scenica", in Carmelo Bene l'attore, nel raggio di luce, sembra "stupirsi del suo corpo assente", Cfr. L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 265.

Giulia Tonucci<sup>1</sup>

**DIGITAL PERFORMANCE:  
UNA RIDEFINIZIONE DEL CONCETTO DI PRESENZA**

This article focuses on the possibility to re-define one of the most fundamental aspects of live arts: the concept of *presence* after the integration of multi-media technologies, in the contemporary and digital performance. Nowadays there are several international research groups, with staff crossing different fields of study and working on the important changes in progress on the performance composition: they verify and theorize how the relation between the artist and his own work is changing; and then, between the art work and the audience. The implementation of filters such as video, screens, microphones, the use of sensors and real time interaction systems as well as the possibility of leading remote elements to perform, are all agents shifting the coordinates of what we could identify as presence.

§

**I. Sulla presenza**

Parlare di presenza teatrale significa far riferimento, in modo pressoché esclusivo, alla figura del performer come unico detentore di quella “qualità sottile” – come definita da Patrice Pavis nel suo *Dictionnaire du Théâtre* – che porta lo spettatore a identificarsi con ciò che sta accadendo davanti ai suoi occhi<sup>2</sup>. Secondo Pavis, il concetto di presenza, infatti, è individuabile nella capacità di un attore, o danzatore, di catturare l’attenzione del pubblico, a prescindere dal ruolo specifico che questi ricopre. *Avere presenza*, all’interno della dimensione teatrale, è riconducibile alla capacità dell’attore di saper imporre il proprio esser *qui e ora*, inducendo lo spettatore ad istituire con lui una relazione di empatia, offrendogli l’impressione momentanea di vivere *altrove*.

Per il teorico della performance Richard Schechner, invece, la questione della presenza è relativa a quei particolari meccanismi che egli stesso classifica come “disattenzioni selettive”<sup>3</sup>. Indagando le ragioni per cui a determinate figure venga

<sup>1</sup> Giulia Tonucci è dottoranda presso il Dipartimento di Arti Visive, Performative e Mediali dell’Università di Bologna.

<sup>2</sup> P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre: termes et concepts de l’analyse théâtrale*, Paris, Editions Sociales, 1980.

<sup>3</sup> Cfr. R. Schechner, *Performance Theory*, New York, Routledge, 2002, p. 89. Per la sua teoria delle “disattenzioni selettive”, Schechner considera, ad esempio, un anziano danzatore dei balli rituali dello Sri Lanka, il Papa e, contemporaneamente, una star di Hollywood; l’obiettivo posto è quello di capire cosa permette di riconoscere in questi soggetti uno stesso carattere dominante che attribuisca loro una determinata “presenza”. Per ognuno di questi casi essa non è data in modo

riconosciuta una particolare capacità di attrarre l'attenzione su di sé e sulle proprie azioni, al di là dell'effettivo valore di queste, Schechner individua come quest'azione attributiva involontaria da parte del pubblico verso un determinato soggetto avvenga al di là delle differenze culturali, sociali e di genere.

Si tratta qui di approcci diversi – quello dello studioso francese e quello del teorico americano – che tentano di dare un contributo a una questione ancora aperta. Da una parte Pavis tratteggia una condizione della presenza pressoché affine a una visione della scena centrata sul ruolo dell'attore; dall'altra Schechner, pur aprendo il discorso verso la possibile identificazione di tensioni altre, responsabili invisibili e determinanti di ciò che riguarda le logiche della composizione, non si allontana poi in sostanza da un'effettiva coincidenza della presenza con l'essere *qui ed ora* del performer.

È Hans-Thies Lehmann a introdurre, nella cornice da lui elaborata del *Teatro post-drammatico*<sup>4</sup>, alcuni elementi di novità rispetto a un'interpretazione della nozione di presenza scenica. Nella sua analisi, egli individua i tratti salienti attraverso i quali il teatro post-drammatico ha marcato, negli ultimi decenni, la sua separazione rispetto alle forme sceniche precedenti e, nel presentare tali peculiarità, non manca di affrontare il problema della presenza. Seppure Lehmann si limiti a prendere in considerazione pochi riferimenti riguardanti la scena performativa, anche tecnologicamente mediata, l'approccio innovativo del teorico tedesco permette di rispondere comunque a quelle che sono le “emergenze” dettate sulla scena contemporanea da strumenti digitali e media<sup>5</sup>. La frontiera dell'arte scenica, per Lehmann, pone dunque in primo piano il “testo performativo”; questo diviene inevitabilmente più legato alla presenza che alla rappresentazione, esperienza condivisa piuttosto che comunicata, processo e non risultato, manifesta-zione piuttosto che significatività, dispendio di energie piuttosto che informa-zione<sup>6</sup>.

Soffermandosi sulla questione della presenza, egli riconosce che, nonostante i tentativi di irretire il potenziale espressivo di un corpo in una logica (quella

univoco dal ruolo che il performer ricopre nel momento specifico della sua apparizione: essa rappresenta, invece, l'insieme di significati (memoria collettiva, fantasie e valori socialmente condivisi, aspirazioni) che nel performer si è portati a riconoscere. In altre parole, la presenza è legata in maniera indissolubile a un'assenza: a qualcosa, cioè, a cui inevitabilmente rimanda e su cui si basa, sostanzialmente, la sua forza.

<sup>4</sup> H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt-am-Main, Verlag der Autoren, 1999 (versione consultata *Postdramatic theatre*, London-New York, Routledge, 2006).

<sup>5</sup> Lehmann nel suo testo *Il teatro post-drammatico* cita pochi esempi tra coloro che lavorano nell'ambito del teatro tecnologico; tra questi il Wooster Group, il canadese Robert Lepage e gli inglesi di Forced Entertainment. Nomi sicuramente fondamentali nella storia del teatro multimediale, ma allo stesso tempo insufficienti a tracciare un quadro esaustivo di quelle che sono le diverse esperienze teatrali e performative in relazione alle nuove possibilità tecnologiche. Le sperimentazioni altrettanto importanti di Cunningham con OpenEnded Group, il lavoro del coreografo Klaus Obermaier o, ancora, quello di Mark Coniglio e della sua compagnia Troika Ranch, infatti, sono ulteriori e imprescindibili esempi per quanto riguarda la possibilità di concepire lo strumento tecnologico operante in profondità nella struttura del lavoro, e da cui dipendono le dinamiche di sviluppo e la successiva ricezione dell'evento scenico.

<sup>6</sup> H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, cit., p. 85.

della finzione scenica), a rimanere il punto centrale dell'esperienza teatrale è piuttosto l'aura della presenza corporea. Attraverso questa si giunge ad una sparizione del significato a favore di un fascino lontano del senso, di una presenza spettacolare che equivale ad una sua emanazione<sup>7</sup>.

Come vedremo più avanti, l'idea di un'emanazione della presenza è un tratto essenziale dell'indagine in atto sui cambiamenti implicati dall'utilizzo delle nuove tecnologie in scena.

Con l'uso di videoproiezioni o sistemi di motion capture (sensori applicati al corpo del performer dal quale vengono raccolti dati poi elaborati digitalmente), la presenza materiale finisce per essere sostituita, sempre più frequentemente, dalla sua apparizione analogica e/o digitale: la sua ri-produzione virtuale. Nel suo testo *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*<sup>8</sup>, Philip Auslander elegge infatti il digitale come la nuova forza estetica dominante, nella quale il concetto di *live* è incorporato da una presenza digitale ugualmente co-partecipe all'evento scenico. In questo caso la riproduzione virtuale considerata è un fenomeno caratterizzato dall'imprescindibilità del proprio *hic et nunc* relativi al momento della sua apparizione. Essa, inoltre, possiede una temporalità e una spazialità che sono state, o stanno accadendo, e che non coincidono sempre con la presenza alla quale lo spettatore si relaziona. È in questo modo che la tecnologia rimette in gioco le nostre definizioni di presenza e assenza: questo binomio si risolve, allora, nella concretizzazione di ciò che sarebbe stato *ab-sente*, cioè fuori, lontano dall'essere, e che si appropria di una nuova "qualità multi-locativa"<sup>9</sup>. I dispositivi video, le proiezioni di immagini e le svariate modalità di presentazione del suono, accrescono – secondo Auslander – i livelli su cui si articola l'esperienza teatrale e la presenza si dà nella differenza, nella messa in scena di un raddoppiamento che incide direttamente sui sistemi ricettivi messi in campo dallo spettatore<sup>10</sup>. In questo senso è evidente come la tecnologia, il suo uso all'interno dell'ambito artistico e, nel nostro caso, performativo, abbia trasformato e destabilizzato sia le nozioni di *live* che quelle di presenza e di realtà, e come il senso di questo mutamento indotto dalle tecnologie si trovi al cuore di un dibattito in seno agli studi sulle arti sceniche.

## II. *Comporre la presenza*

Introdurre lo strumento tecnologico e multimediale nella scena teatrale significa ripensare la struttura compositiva dell'opera. Le coordinate di luogo e tempo, infatti, sono determinate da nuovi fattori che spesso rompono l'unità classica su cui si fondano le forme sceniche tradizionali; attori e spettatori, inoltre, si fanno co-partecipi di un evento unico e *ad hoc*, nel quale è richiesto un coinvolgimento attivo da parte di entrambi.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Cfr. P. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 1999.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 169-170.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

Come è possibile riscontrare in numerosi esempi tratti dalla scena contemporanea, l'uso che si fa delle nuove tecnologie stabilisce determinate scelte estetiche o, al contrario, una particolare esigenza creativa può spingere verso la realizzazione *ex novo* dello strumento digitale.

Questa reciproca influenza ha avuto delle conseguenze radicali dal punto di vista della composizione dell'opera: come in molti lavori dei coreografi Merce Cunningham, Bill T. Jones e Wayne McGregor, comporre con e a partire dalle tecnologie ha modificato l'approccio alla scena. Fu proprio Merce Cunningham, agli inizi degli anni Cinquanta con le sperimentazioni in ambito Fluxus e, successivamente, con gli artisti informatici di Openended Group a partire dalla fine dello scorso secolo, ad imprimere a queste ricerche una svolta: grazie al suo lavoro, sono emersi importanti aspetti che hanno legato – in sede di composizione – il corpo del performer ai nuovi sistemi tecnologici emergenti, dando un impulso considerevole alla ricerca di forme sceniche inedite.

In questo senso un lavoro che ormai può essere considerato una pietra miliare nella relazione tra arte scenica e tecnologie è *Biped*, performance che Cunningham realizzò ormai nel lontano 1999 in collaborazione con il gruppo di artisti multimediali Riverbered (oggi OpenEnded Group, composto da Paul Kaiser, Shelley Eshkar e Marc Downie). Fu una delle prime opere in cui il coreografo e i suoi danzatori sperimentarono l'uso dei captori di movimento durante le prove, per poi utilizzare il materiale realizzato nella produzione finale dello spettacolo. Le immagini create, usate poi come sorta di scenografia virtuale in palcoscenico, erano quasi interamente derivate dai fraseggi di movimenti ideati e realizzati per la coreografia e "catturati" in motion capture durante le prove. La base coreografica, dunque, guidava le immagini astratte dei danzatori virtuali: guizzi di colore digitale dalle sembianze vagamente umane, che si muovevano attraverso gli spazi vuoti ed evocativi delle proiezioni fatte sul particolare materiale trasparente che abbracciava tutto lo spazio della scena<sup>11</sup>.

La composizione scenica, a partire dalle tecnologie, ha dovuto quindi tenere conto dell'emergere di una nuova dimensione percettiva: quella del virtuale, delle intensità generalmente presenti in potenza al di sotto della soglia della percezione, ora svelate e attualizzate come componenti essenziali nello sviluppo stesso dell'azione. L'avvento di una nuova scena, posta in relazione con le invenzioni tecnologiche più recenti, è tra le cause di una riformulazione stessa dell'idea di teatralità, che ridispone le categorie di spazio e tempo e ridefinisce contestualmente lo statuto dell'attore-danzatore.

La scena non è più semplicemente lo spazio che circonda il soggetto: si fa luogo che sente, ambiente vivo attraversato da intensità che affiorano, a gradi diversi, alla percezione di chi vi partecipa. In questo schema la presenza si

<sup>11</sup> P. Kaiser, *Steps*, in *Ghostcatching*, Baltimore, Cooper Union's catalogue, 1999 e P. Kaiser, *Frequently Pondered Questions*, in J. Montana (dir.), *Envisioning Dance of Film and Video*, London-New York, Routledge, 2002. Cfr. E. Pitozzi, *Corpografie. Percezione, presenza, dispositivi tecnologici*, in M. Borgherini, E. Garbin, *Modelli dell'essere. Impronte di corpi, luoghi, architetture*, Venezia, Marsilio, 2011. Si veda il sito internet del collettivo OpenEnded Group: <http://openendedgroup.com/index.php/artwork/biped/>

costruisce attraverso elementi multipli: dal video alle proiezioni virtuali, al suono e alle luci, in una vera e propria composizione dinamica che trae origine dalla corporeità della figura umana per divenire altro.

Riprendendo le parole di McLuhan<sup>12</sup>, le tecnologie si rivelano mezzo e messaggio al tempo stesso, strumenti in grado di agire sui tradizionali segni teatrali, alterandone la presenza e determinandone il significato. Le modalità attraverso cui lavorano e trasformano la presenza del corpo fisico in scena sono potenzialmente molto diverse, e altrettante sono le conseguenze a livello estetico e di senso, nella resa complessiva dell'opera. È utile qui elencare, in breve, alcune delle modalità secondo cui la presenza viene ripensata all'interno della scena in seguito all'intervento tecnologico:

a)- **Sovrapposizione di presenza.** La presenza fisica degli attori in scena è moltiplicata dai video e dagli schermi in cui sono proiettate le immagini di quelli che, a tutti gli effetti, divengono altri personaggi - attori non presenti in quel determinato momento in carne ed ossa davanti agli spettatori; o figure che non compariranno mai fisicamente, rimanendo così effimere presenze remote, affacciate virtualmente sull'azione *live*. In altri casi, invece, si possono avere sovrapposizioni tra l'attore presente nel *qui e ora* della scena con la sua riproduzione virtuale: la sua immagine è scissa tra quella concreta del proprio essere corpo, fisico e tangibile, e contemporaneamente la sua stessa restituzione su uno o più schermi, intera o frammentata, ingigantita o sovraesposta come nel caso di *Twin Rooms* (2001) dei Motus o di *Hamlet* (2006) del Wooster Group<sup>13</sup>.

Su questa linea si pongono ad esempio, molte delle opere realizzate dalla compagnia newyorkese The Builder Association. Nei loro numerosi e ipermediatizzati lavori, la presenza si moltiplica e si arricchisce di schermi e proiezioni, videoconferenze, riprese di esterni o anche solo di dettagli all'interno dello spazio della scena, così da creare uno scenario multi-layer in cui gli strumenti tecnologici acquistano di diritto un ruolo da protagonista. La scena è, dunque, popolata da possibilità di presenza che non si limitano a quelle dell'attore in relazione fisica e diretta col pubblico; queste possibilità di presenza sono sì in stretta relazione con il corpo fisico, ma si traducono poi nella manifestazione di una diversa forma che arriva ai sensi dello spettatore come entità distinta e polimorfica.

b)- **Sdoppiamento della presenza.** In questo caso possiamo fare riferimento a esempi anche piuttosto diversi tra loro, ma nei quali la presenza fisica dell'attore/danzatore risulta sdoppiata grazie a una sorta di *digital double* che si manifesta quale riflesso immateriale della sua figura, presentato di fronte al pubblico. Da una parte, possiamo far riferimento ai doppi digitali realizzati da Paul Kaiser per *Biped*: presenze fluttuanti su cui i danzatori si possono

<sup>12</sup> M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, Signet, 1964.

<sup>13</sup> V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

rispecchiare casualmente, nella coincidenza della reciproca coreografia. Dall'altra, invece, abbiamo un diverso tipo di sdoppiamento, una sorta di ripresentazione sintetica dell'epidermide umana. Questa seconda manifestazione si presta a definire l'avatar, ovvero il doppio digitale comunemente inteso. Nell'estetica cyberpunk, esso rappresenta l'estrema virtualizzazione della natura fisica, la proiezione nella rete del nostro simulacro carnale, perfezionato e sintetizzato *ad hoc*. Uno degli artisti che per primo ha lavorato sui processi artistici e meccanici di questa nuova possibilità espressiva, è il performer australiano Stelarc. Tra le sue numerose sperimentazioni, in *Movatar* (1998), ad esempio, egli duplica la fisionomia del corpo, come un riflesso binario la cui presenza, però, rimane fondamentalmente slegata da quella del corpo cui sottrae le sembianze; la loro prossimità risulta un puro accostamento superficiale, mentre la loro interazione, quando è diretta, richiama quella tra una marionetta e il suo burattinaio.

c)- **Presenza amplificata.** Il corpo del performer, i suoi movimenti, i suoi suoni sono captati, rielaborati e amplificati digitalmente; in *real time* o in post-produzione, essi vengono ritrasmessi come entità separate dal corpo-matrice, ma al tempo stesso ne dichiarano apertamente il legame. Come succede nello spettacolo *Mortale Engine - A dance video music laser performance* (2008) della compagnia australiana Chunky Move, nel quale le ombre digitali creano composizioni autonome sulla scena e, in questo modo, interagiscono con i danzatori presenti. La realizzazione coreografica è così il dialogo tra le due entità: attraverso la loro presenza impalpabile, le ombre amplificano direttamente quella dei danzatori che ne sono la controparte fisica, nonché origine materiale.

Rispetto a un discorso puramente compositivo, quindi, sin dai primi anni in cui avvenne l'implementazione delle tecnologie sia analogiche che digitali nel lavoro performativo *live*, si è avviato un radicale ripensamento dell'assetto scenico, inteso non soltanto in senso scenografico, ma che interviene in modo radicale sulle categorie di "azione" e "rappresentazione". Tale processo è andato a scalfire l'estetica tradizionale della forma, la quale, intesa come forma finita e strettamente connessa alla materia, viene via via abbandonata per seguire piuttosto quello che è stato definito da Mario Costa come "flusso tecnologico"<sup>14</sup>. È attraverso questo nuovo concetto di fluidità, connesso alla questione della virtualità in relazione alle nuove tecnologie<sup>15</sup>, che il nostro punto di vista si deve spostare necessariamente da un'un'analisi delle forme sceniche considerate "frontalmente" a una visuale interna ad esse. Si tratta, allora, di seguire e cogliere quelle dinamiche che permettono alle tensioni nascoste, presenti al di sotto

<sup>14</sup> Cfr. M. Costa, *Arte contemporanea ed estetica del flusso*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2010. Cfr. E. Pitozzi, *Al limite della rappresentazione. La logica della situazione come paradigma*, in "Culture Teatrali", n° 18, primavera 2008.

<sup>15</sup> Cfr. C. Buci-Glucksmann in E. Pitozzi, *L'impermanente trasparenza del tempo. Per un'estetica dell'effimero. Conversazione con Christine Buci-Glucksmann*, in "Art'O", n. 20, primavera 2006, p. 40.

della sfera della percezione, di affiorare e muoversi come una corrente tra le diverse componenti della scena, e da questa alla platea<sup>16</sup>: un movimento che agisce come un'onda che si sposta da un bacino all'altro, mantenendo in uno stato di continuo scambio e trasformazione i due poli dell'evento teatrale.

Le tecnologie permettono di rendere manifeste queste dinamiche, le quali non sono determinate semplicemente dalla visione di un'immagine proposta nella sua fisicità corporea, finita e impermeabile, ma da ciò che da questo corpo si propaga in maniera "invisibile".

### III. Verso un lexicon della presenza

Negli anni la necessità di realizzare una mappatura delle problematiche fondamentali della scena tecnologicamente mediata, individuando quelli che sono gli spettacoli-chiave e i nomi più importanti rispetto a cui orientarne uno studio approfondito e consapevole, ha portato alla realizzazione di progetti di ricerca internazionali e centri specializzati che, seppur con modalità differenti, hanno sviluppato uno studio sia a livello pragmatico che teorico. Tra i più significativi possiamo qui ricordare *The Presence Project* dell'Università di Exeter (Inghilterra), il *Performativité et effets de présence* dell'UQAM (Canada) e il *Centre for Contemporary and Digital Performance* della Brunel University of West London (Inghilterra)<sup>17</sup>.

I due esempi inglesi rappresentano, nelle loro modalità di lavoro e d'indagine sulle digital performance, un approccio particolarmente pragmatico e vicino alla scena, di stampo tipicamente anglosassone: il progetto svolto dall'Università di Exeter, ad esempio, si è sviluppato in tre anni di ricerca in cui a incontri e dibattiti teorici si sono affiancati numerosi workshop condotti da artisti e operatori multimediali, mirati a sondare le possibilità offerte dall'ibridazione tra *live art* e tecnologia digitale<sup>18</sup>. All'interno di questa cornice, nel 2009 si è svolta la conferenza internazionale "Performing Presence: from Live to Simulated", tappa finale del progetto di ricerca *The Presence Project*, avviato tre anni prima e sviluppato da Gabriella Giannachi e Nick Kaye (professori presso la Exeter University), Mel Slater della University College London e Michael Shanks di Stanford.

<sup>16</sup> E. Pitozzi, *Al limite della rappresentazione. La logica della situazione come paradigma*, cit.

<sup>17</sup> Il *Centre for Contemporary and Digital Performance* è un centro in cui convergono i dipartimenti d'arte e di scienze informatiche della Brunel University, presso il quale lavorano in maniera stabile artisti e ricercatori tra i più rilevanti sul panorama internazionale nell'ambito delle performance digitali, come Stelarc, Johannes Birringer, Susan Broadhurst e Steve Dixon. Le attività del centro si alternano tra forum, workshop internazionali, realizzazione di eventi performativi e laboratori permanenti.

<sup>18</sup> Differente per impostazione e approccio all'analisi del fenomeno, l'esperienza canadese, diretta da Josette Féral e Louise Poissant. Essa indaga, infatti, quelli che vengono definiti gli *effetti di presenza* in ambito performativo, attraverso un approccio e una modalità di ricerca più teorico-filosofica rispetto agli altri due. Un programma che comprende anch'esso incontri e seminari oltre a possibilità di lavoro con compagnie all'avanguardia nel settore.

Tale progetto ha investigato – attraverso la collaborazione e la partecipazione di molti tra ricercatori e artisti attivi nel campo delle performing arts – come il concetto di presenza si sia modificato negli ultimi anni attraverso l’implementazione delle nuove tecnologie, e quali sono stati gli sviluppi di tale processo. Gli artisti hanno collaborato riportando le loro esperienze e tenendo periodici workshop poi documentati attraverso materiale multimediale.

La conferenza finale *Performing Presence: from Live to Simulated*, è stata pensata come momento in cui rendere possibile lo scambio delle pratiche, le teorie e le metodologie tra gli artisti e i ricercatori appartenenti ai settori dell’arte, della performance e dei nuovi media; tra le diverse discipline accademiche, e ancora, tra le modalità performative live, simulate e mediatizzate. L’obiettivo: una comprensione sempre più profonda di quella che è stata ribattezzata da Kaye e Giannachi come la “performance [contemporanea] della presenza”<sup>19</sup>.

Tra i materiali redatti al termine del progetto è stato stilato un interessante *ABC of Presence*, nel quale il concetto di presenza viene investigato in tutte le sue sfaccettature e nelle sue relazioni con altre questioni fondamentali della scena digitale<sup>20</sup>. Trentacinque punti attraverso cui orientarsi in maniera immediata rispetto alla questione della presenza, ottenendo grazie a questo dizionario le coordinate principali da cui partire per ampliare e approfondirne la ricerca.

Facciamo qualche esempio. Questo dizionario colleziona moltissimi dei punti chiave intorno a cui si snocciola la materia qui presa in esame: rigorosamente in ordine alfabetico, essi vanno dalla questione iniziale dell’“Assenza”, passando per il concetto benjaminiano di “Aura” e giù a seguire attraverso temi sempre più complessi come la “Presenza nella performance” o, ancora, la definizione di “Rappresentazione”. Prendiamo alcuni dei casi esposti per vedere da vicino la modalità in cui vengono affrontati questi snodi teorici e, soprattutto, scenici. Tra i lemmi sicuramente più significativi troviamo, in ordine, il termine “Copresenza”, “Distanza”, “Incorporamento” e “Telepresenza”. Quattro aspetti indiscutibilmente legati alla questione della presenza scenica e, conseguentemente, al suo evolversi e mutare in relazione alle tecnologie digitali.

- **“Co-presenza”**. Essa viene considerata attraverso l’analisi dello studioso Shayang Zaho, per il quale si costituisce attorno a due dimensioni: co-presenza come “modo” e, contemporaneamente, come “senso” di essere con gli altri. Si è disposti in un contesto sociale, insieme ad altri in un ambiente, sia esso *remoto* – vale a dire gestito mediante reti informatiche di comunicazione – o virtuale. La co-presenza a cui Zaho si riferisce è unicamente quella che riguarda la relazione tra umano e umano, costituita da una dimensione fisica e una

<sup>19</sup> G. Giannachi, N. Kaye, M. Shanks, *Archaeologies of presence*, London-New York, Routledge, 2012.

<sup>20</sup> Un importante contributo in merito a questo progetto Giannachi e Kaye l’hanno offerto attraverso un loro scritto apparso sulla rivista “Art’O”. Si veda G. Giannachi, N. Kaye, *Presence*, in “Art’O”, n. 25, primavera 2008.

emotiva. Egli articola una tassonomia della presenza secondo la quale è possibile riconoscerne diversi gradi: da un primo grado di co-presenza fisica, in cui vi è un'interazione umano-umano, che accade "attraverso una qualunque prossimità fisica"; passando per un secondo grado di co-presenza in cui i soggetti interagenti tra di loro sono presenti di persona solo nei rispettivi luoghi, e virtualmente nel sito ospitante, grazie ad una prossimità elettronica-digitale piuttosto che ad una prossimità fisica concreta. Un successivo grado di co-presenza virtuale indica invece "una prossimità fisica in cui un soggetto è presente di persona sul luogo e l'altro attraverso una rappresentazione virtuale della propria fisicità"<sup>21</sup>. C'è poi una co-presenza iper-virtuale, che richiede a entrambi i partecipanti di essere virtualmente presenti nel medesimo luogo attraverso una reciproca riproduzione virtuale<sup>22</sup>. Un esempio di questo fenomeno è sicuramente dato dal lavoro di Paul Sermon, artista telematico che sin dall'inizio degli anni Novanta lavora sulla co-presenza e l'interazione tra soggetti remoti, fatti incontrare in un ambiente telematico condiviso. In *Telematic Dreaming*, del 1992, utilizzò due letti posti in luoghi diversi. Su un letto, in uno spazio inaccessibile al pubblico, stava l'artista stesso; sull'altro – posto in un ambiente condiviso – lo spettatore. Grazie alla telecamera, il letto sul quale l'artista era sdraiato veniva ripreso e poi ri-proiettato in tempo reale sul letto posto nello spazio espositivo, in modo tale che lo spettatore potesse sdraiarsi "con" l'artista e interagire con lui, creando così un contatto virtuale fortemente percettivo.

- **"Distanza"**. Nel presentare quest'aspetto vengono citate diverse fonti: dalla considerazione del regista inglese Tim Etchells che osserva come la presenza sia, ad oggi, una questione complessa e strutturata su più livelli, composta per gradazioni; al riferimento a Walter Benjamin e al suo concetto di aura (poi illustrato in maniera più approfondita nel lemma ad esso dedicato). Interessante è, allora, la descrizione della video installazione *Viewer* (1996), di Gary Hill, in cui le persone/spettatori ripresi e proiettati sulla parete diventano presenze potenti, ancor più presenti che nel loro statuto carnale. A questi esempi, si affianca la riflessione teorica di Gay McAuley<sup>23</sup>, la quale rileva una tacita necessità di distanza attuata tra attori e spettatori. Essa dipende: da un lato, dalla possibilità del pubblico di vedere meglio l'azione compiuta dal performer attraverso una certa distanza; dall'altro, dalla paura dello spettatore di entrare a far parte della performance.

- **"Incorporamento"**. Riguardo a questo concetto John Wood<sup>24</sup> puntualizza

<sup>21</sup> Cfr. S. Zhao, *Toward a Taxonomy of Copresence*, in "Presence" (5), 2003, pp. 445-455.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Cfr. G. McAuley, *Place in the performance experience*, "Modern Drama", XLVI (4), 2003, pp. 598-613.

<sup>24</sup> Cfr. J. Wood, *The virtual embodied: presence/practice/technology*, London-New York, Routledge, 1998.

come sia importante non andare ad alimentare, per prima cosa, il dualismo occidentale mente/corpo: la parola corpo, infatti, fa riferimento a qualcosa di assolutamente concreto; mentre quando si parla di incorporare le informazioni vengono enfatizzate piuttosto l'azione e la pratica. Egli puntualizza, allora, come la mente umana sia parte di un generale continuum spazio-temporale. Jon Erikson, d'altra parte, sottolinea come la presenza si faccia più forte nel momento in cui il linguaggio viene momentaneamente sospeso, o quando la parola trova un assoluto legame con il corpo che la emette.

- “**Telepresenza**”. Quest'ultimo lemma è forse il più direttamente connesso alla dimensione delle performance tecnologicamente mediate; nel svilupparne la definizione, vengono presentati numerosi interventi ed esempi di performance che offrono una pluralità di sguardi sull'argomento. Marvin Minsky, ad esempio, fu tra i primi ad utilizzare il termine telepresenza per designare i sistemi teleoperativi usati nelle applicazioni remote per la manipolazioni di oggetti; lui stesso ne sfruttò le possibilità nella sua performance *Telegarden* (1995)<sup>25</sup>. In seguito ai risultati ottenuti dal suo lavoro, Minsky pone questioni a tutt'oggi di fondamentale importanza come, ad esempio, capire se la telepresenza sia un raddoppiamento della realtà o una sua frammentazione; cosa succede alla presenza durante il processo di (ri)mediazione; se ci sia o meno una rottura tra la presenza originaria e ciò che emerge dalla telepresenza; come si pone questa rispetto alla realtà virtuale; e, infine, se la telepresenza possa o meno implicare la fine della distanza<sup>26</sup>. Come è chiaro, sono interrogativi che portano a galla quelle che sono le problematiche principali della presenza nelle digital performance. Rispetto a tali quesiti Giannachi e Kaye, oltre a citare Minsky, portano l'esempio di alcuni dei lavori installativi del già citato Paul Sermon (1993), la *Bambola telerobotica* di Lynn Hershman (1995) e *Rara Avis*, il pappagallo telematico installativo realizzato da Eduardo Kac (1996). Sperimentazioni artistico-scientifiche che trovano il loro significato, la loro delucidazione epistemologica nelle parole di Lev Manovich, che afferma come rispetto ad altri media, quali la fotografia o il video, l'utilizzo della telepresenza può apportare un cambiamento diretto della presenza materiale, aldilà della distanza fisica, operando in tempo reale<sup>27</sup>. O ancora Grau, il quale rileva che la telepresenza combina i contenuti di tre differenti aree del pensiero: l'automazione, l'illusione virtuale e una non-fisica visione di sé<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. K. Goldberg, *The Robot in the Garden. Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet*, Cambridge, MIT Press, MA, 2000.

<sup>26</sup> In ambito performativo, un progetto di telepresenza è stato elaborato da Isabelle Choinière nel 1994 con il lavoro *La démente des anges*. Si veda E. Pitozzi, *Étendre la peau. Scène, perception, dispositifs technologiques*, in L. Poissant e P. Tremblay (a cura di), *Ensemble / Ailleurs; Together / Elsewhere*, Ste-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2010.

<sup>27</sup> Cfr. L. Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001.

<sup>28</sup> Cfr. T. Grau in K. Goldberg, *The Robot in the Garden. Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet*, cit.

#### IV. Ripensare il dispositivo scenico

Ciò che si è cercato di illustrare lungo questa breve disamina, è come le nuove tecnologie abbiano profondamente inciso sulla riformulazione dell'idea di presenza nella scena contemporanea. Il digitale, gli strumenti informatici e i canali multimediali, così come hanno invaso e mutato il nostro modo di essere e interagire nel mondo, si sono introdotti naturalmente anche all'interno delle modalità artistiche, sia da un punto di vista compositivo che dal punto di vista della fruizione dell'opera.

L'implementazione delle strumentazioni digitali ha fatto sì che avvenisse un cambiamento radicale nella struttura dell'opera scenica: dal modo di concepirne la composizione, al modo di organizzare le risorse e permetterne un'interazione reciproca, innovativa e funzionale alle nuove esigenze espressive.

Uno degli aspetti per noi più interessanti, è la ridefinizione del dispositivo scenico che le tecnologie inducono a favore di un riposizionamento dei segni e delle dinamiche in esso presenti. L'attore o performer, pur mantenendo un ruolo fondamentale nella composizione dell'opera tecnologicamente mediata, si trova necessariamente costretto a calibrare la propria presenza scenica in relazione alle tecnologie con cui interagisce. Elemento tra gli altri, la sua figura diviene interessante in quanto corporeità in relazione alle presenze virtuali, che spesso egli stesso contribuisce a creare o ad animare. La scena tecnologica si arricchisce allora di diverse forme di presenza che modificano le dinamiche che ne costituivano fino a quel momento le strutture portanti. Subentrano, di conseguenza, nuove categorie attraverso le quali analizzare e leggere l'evento performativo. È necessario reimpostare un nuovo sistema di relazioni e codificazioni teatrali. Il rapporto col pubblico consente di sondare modelli di scambio reciproco, nella misura in cui questo si fa agente attivo all'interno del contesto scenico – ad esempio, nelle situazioni di ambienti immersivi, creati attraverso proiezioni virtuali in cui lo spettatore viene coinvolto in prima persona, o realizzati grazie a un particolare uso del suono.

Tutto ciò fa sì che l'idea di presenza, nella definizione che la vuole legata unicamente al corpo fisico dell'attore e alla sua maestria nel catturare l'attenzione del pubblico, non basti più a spiegare tutto quello che accade nelle nuove proposte performative tecnologicamente, o virtualmente, *aumentate*. Parlare di presenza implica, quindi, considerare tutta una serie di manifestazioni di figurazioni virtuali, di intensità sommerse che emergono come epifanie in quelli che sono i paesaggi visivi e sonori di un'opera. La presenza si sostanzia di un'assenza, di un'invisibile virtuale che, com'è nell'etimologia del termine, è in potenza: cade così la tradizionale opposizione di senso, presenza e assenza si fanno i due poli di uno spettro di possibilità in cui le forme virtuali possono affiorare e toccare la percezione dello spettatore.

In questi ultimi anni, come nei casi illustrati nel paragrafo precedente, molti tra ricercatori, studiosi e artisti del settore stanno portando avanti ricerche in ambito internazionale su progetti trasversali che comprendono diverse discipline (da quelle teatrali a quelle ingegneristiche, dalla musica alla genetica) e che si

sviluppano in molteplici soluzioni. Gli aspetti emersi hanno aperto a questioni fondamentali rispetto allo studio delle performance tecnologicamente mediate. La tecnologia digitale, infatti, ha apportato alla scena nuove possibilità di espressione, determinato diverse modalità di ricezione dell'opera da parte di attori e spettatori; inoltre, ha aperto le arti performative a un'ibridazione con i settori scientifici e potenziato le relazioni con le scienze umane. Sono questi gli ambiti in costante sviluppo su cui è giusto soffermarsi e continuare a seguirne, oggi, l'evoluzione come storici e studiosi delle discipline teatrali.

Valentina Valentini<sup>1</sup>

FORME DELLA PRESENZA:  
PERFORMING ARTS E NUOVE TECNOLOGIE

This essay goes along with the most significant international experiences in a dramaturgy of the performance modeled/codified by electronic and digital media. This is the space of time that goes from the mid Seventies, with the Squat Theater's cult performance Andy Warhol Last Love, till the Big Art Group's ones, the Motus' ones, the Teatrino Clandestino's ones, of the end of the Nineties. The structural figures of this electronic dramaturgy are analyzed in the essay, in relation with the notion of presence.

§

I. Premessa

*Teatro in immagine: eventi performativi e nuovi media* – il mio libro del 1987 – si chiudeva additando l'esemplarità dell'esperienza più avanzata in Italia di integrazione fra dispositivi della scena teatrale e immagine elettronica, costituita dagli spettacoli realizzati da Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti. Sia in *Prologo elettronico a diario segreto contraffatto* (1985) che ne *La Camera astratta* (1987), il dispositivo elettronico non è usato per trasmettere immagini già registrate, che immettono nel presente dell'azione scenica altri mondi, tempi e spazi, né per duplicare quanto avviene in scena, ma come feedback immediato che dà in diretta le azioni reali che gli attori compiono *qui e ora* sul set predisposto dietro la scena; in questo senso sia l'attore in immagine che l'attore in scena sono ambedue reali e vivi, presenti. Fra il video e il teatro, si stabilisce così un rapporto di reversibilità che manifesta una fase avanzata della penetrazione tecnologica fra i due media: il dispositivo elettronico non è una protesi né per l'attore, né per lo spettatore, ma una energia che trasforma lo statico in dinamico, l'inerte in vivente, il corpo in immagine, in un processo che ha un'andata e un ritorno. Questi spettacoli sancivano il superamento della conflittualità fra corpo e

<sup>1</sup> Valentina Valentini è professore associato presso l'Università di Roma 1 – La Sapienza.

<sup>2</sup> In *Prologo* (1985), dove i corpi degli attori sono bloccati dalle telecamere che li scrutano e li controllano, li sezionano, li appiattiscono sulla superficie del monitor, non c'è opposizione fra macchina e organismo vivente: l'oggetto della contesa è la capacità dell'attore di essere al contempo sotto sorveglianza rigida e sfrenatamente libero; di sopportare, inoltre, le due opposte polarità del contenersi e dello sfrenarsi, rapportandosi sia alla scena del teatro che al set cinematografico e televisivo. Ne *La Camera astratta* (1987), il dispositivo elettronico è assunto come spazio mentale entro cui le cose avvengono, come spazio della meditazione intima e del pensiero interiore; ma è anche lo spazio dove il soggetto vive l'esperienza del corpo fatto a pezzi, dello sradicamento da se stesso e dai propri ricordi, dell'impossibilità di consistere nel generale scivolare via turbinoso

macchina, la compatibilità fra ritmi corporei e input elettronici, pur esaltando le reciproche differenze<sup>2</sup>. Si trattava, in altri termini, dell'esplorazione di uno spazio mentale: la nuova stanza chiusa realizzata dai sofisticati congegni elettronici.

Ritornando ad analizzare oggi questo campo di ricerca, il panorama appare sensibilmente cambiato, anche se a prima vista tali cambiamenti potrebbero apparire più come dei dettagli che non svolte le cui conseguenze si riverberano sull'intero sistema dell'arte<sup>3</sup>. Esaminare alcune esperienze significative di codificazione tecnologica della scena teatrale degli ultimi due decenni, ci permette di verificare lo stato della questione, dovendo comunque constatare che, pur essendo cresciuto l'interesse per questo campo di ricerca, predomina un'attitudine descrittiva da cui restano estranee le indagini su come le interferenze abbiano trasformato sia i modi di produzione che la specifica natura del teatro<sup>4</sup>.

Per anni abbiamo assistito, da una parte, all'opposizione ideologica che ha contrapposto, in area teatrale, i fautori e gli avversari delle tecnologie e, dall'altra, alla difesa dall'invadenza dei nuovi-media con la ricerca di un'impossibile "originarietà" del teatro che enfatizzava la dimensione corporea e rituale, e che considerava aprioristicamente l'uso di tecnologie elettroniche come un cedimento nei confronti dell'universo dei consumi di massa. Vinte le resistenze, si assiste

di parole e persone. Si veda Studio Azzurro-Giorgio Barberio Corsetti, *La camera astratta*, Milano, Ubulibri, 1988. Per il lavoro di Studio Azzurro degli anni successivi, cfr.: Studio Azzurro, *Ambienti sensibili. Esperienze tra interattività e narrazione*, Electa, 1999 (pubblicato in occasione della mostra antologica al Palazzo delle Esposizioni di Roma).

<sup>3</sup> Per la stesura di questo saggio mi sono avvalsa del lavoro di ricerca condotto nell'ambito del corso Teoriche dell'immagine elettronica per lo spettacolo (Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo, Università La Sapienza di Roma); in particolare le tesi di laurea di Riccardo Fazi, *Drammaturgie e spettacoli nel Nordamerica alla fine del XX secolo*; Gianluca Graziadio, *Vj e Live-media. Ricognizione e analisi*; Silvia Venturi, *Interazione fra spazio scenico e dispositivo elettronico: Motus*, tutte aventi come, relatore Valentina Valentini, presso la Facoltà di Scienze Umanistiche, Dip. di Arti e Scienze dello spettacolo, aa. 2003/2004. Ho escluso da questa analisi le esperienze ben documentate nello studio di Savarese-Borelli, *Teatri nella rete*, Roma, Carocci, 2003, definite di cyberteatro, che vedono nel web il proprio specifico spazio di rappresentazione, in quanto fuori dal circoscritto campo di indagine in cui lo spazio scenico – sia trovato o trasformato dall'autore – si ibrida e interferisce con dispositivi tecnologici che ne dilatano, trasformano, le convenzionali modalità espressive. Ho escluso altresì la questione che riguarda la rappresentazione del corpo-macchina nel teatro degli ultimi venti anni in quanto merita una trattazione a parte e specifica.

<sup>4</sup> Gli studi nell'arco di tempo che va dagli anni Novanta del secolo scorso a oggi, in ambito italiano, dedicati al rapporto teatro-dispositivi tecnologici, non sono numerosi. Si segnalano: A. Cascetta (a cura di), *Sipario! due*, Roma, Nuova Eri, 1991; L. Ronconi, *Gli ultimi giorni dell'umanità. Dal Lingotto alla televisione*, Torino, Aleph, 1991; A. Sapienza, *La tecnologia nella sperimentazione teatrale italiana degli anni ottanta. Tre esempi*, Dip. Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente, Napoli, Istituto Univ. Orientale, 1992; A. Balzola, F. Prono, *La nuova scena elettronica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994; A. Ottai (a cura di), *Il teatro e i suoi doppi*, Roma, Edizioni Kappa, 1994; E. Vaccarino, *La musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*, Genova, Costa & Nolan, 1996; R. Molinari, C. Ventrucci (a cura di), *Certi prototipi di teatro*, Milano, Ubulibri, 2000; A. M. Monteverdi, *La maschera volubile: frammenti di teatro e video*, Corazzano (PI), Titivillus, 2000; A. Pizzo, *Teatro e mondo digitale. Attori, scena e pubblico*, Venezia, Marsilio, 2003; si vedano anche i contributi di A. M. Monteverdi, A. Balzola, *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano, 2004.

oggi a una sorta di sottomissione acritica al potere di fascinazione delle nuove tecnologie, panacea valida a risolvere i più diversi problemi, dal mercato del lavoro alle modalità produttive. Esaminiamo alcune fenomenologie che riguardano i modi di produzione dello spettacolo e alcuni esempi di drammaturgia modellizzata dai nuovi media.

## II. Multimedialità vs teatro, progetto vs spettacolo

Chi fa teatro tra gli autori più giovani, si trova a disagio rinchiuso nei confini delle *performing arts*, non riconoscendosi affatto nelle convenzioni che le regolano. Attaccare violentemente le barriere e i confini della performance e dell'arte attraverso la sperimentazione di strutture e media diversi e del processo di interazione tra di loro, è il programma del nordamericano Big Art Group:

Fortunatamente, noi non facciamo teatro. E non lo dico perchè va di moda, ma per enfatizzare il fatto che per noi è impossibile restringere il nostro lavoro all'interno dei confini tracciati da quella parola; abbiamo scelto di riferire il nostro lavoro alla performance, che è un termine ben più generale che sottolinea la componente di azione dal vivo, il fatto che l'arte si produce di fronte a un pubblico<sup>5</sup>.

L'insofferenza generalizzata nei confronti del termine *theatre* è pari al rifiuto del corrispondente *actor*, inadeguato a identificare la figura presente in scena, appartenendo, questo ruolo, al vecchio mondo della drammaturgia, sia aristotelica che brechtiana; un mondo ordinato dove le cose stanno al loro posto.

Le tecnologie hanno favorito una produzione multimediale capace di proporre aspetti e dimensioni diverse rispetto allo spettacolo allestito (cd, video per la tv o per il circuito dei festival, film, libri fotografici, installazioni e performance-studio) per cui lo slittamento che si verifica nella pratica di formazioni teatrali da "spettacolo" a "progetto", si ritrova nel carattere "ipertestuale" della produzione multimediale che affianca lo spettacolo vero e proprio<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Il Big Art Group fu fondato da Caden Manson a New York nel 1999. Già nel primo spettacolo, *CLEARCUT: Catastrophe!* (1999) il gruppo combina le tecniche teatrali e le manipolazioni tecnologiche in un approccio estetico che unisce i film di serie B con la parodia dei programmi televisivi di successo, come *Saturday Night Live* e *Mad TV*, dove i personaggi seguono i rituali televisivi, la loro entrata in scena è accolta da fragorosi applausi, e nei quali raccontano la loro storia affrontando direttamente il pubblico.

<sup>6</sup> *Ultimi giorni dell'umanità*, lo spettacolo che Luca Ronconi ha realizzato dal romanzo di Karl Kraus, esiste anche in edizione radiofonica, televisiva e come libro. Questi casi rientrano ormai in una prassi che ha delle prioritarie ragioni economiche di sfruttamento intensivo e differenziato dell'opera; ha delle ragioni socio-culturali insite nella diffusione e nell'importanza raggiunte dal sistema delle comunicazioni di massa, che si appropria, promuove e riproduce attraverso i differenti media gli eventi artistici e spettacolari più significativi; può, inoltre, avere delle motivazioni artistiche determinate dall'interesse degli autori non solo per una maggiore diffusione della loro opera, ma anche per un genere particolare, definibile come trascrizione audiovisiva o videoteatro. Bonnie Marranca, "Il Wooster Group. Un dizionario di idee," in *American Performance 1975-2005*, Roma, Bulzoni, 2006.

In questo contesto lo spettacolo è una tappa di un progetto articolato nel tempo e nello spazio, che prevede modulazioni del suo farsi, fasi successive che si aggiungono a completare via via il disegno complessivo. Ciò significa che l'idea di *progetto* soppianta quella di spettacolo e contribuisce a marcare una dimensione *processuale* che non prevede compiutezza, in quanto struttura modulare che si accresce di nuovi episodi; si veda in questo senso *The Seven Streams of River Ota* di Robert Lepage e del suo gruppo di lavoro, così come il ciclo degli undici episodi della *Tragedia Endogonidia* della Societas Raffaello Sanzio. Lavorare intorno a un progetto richiede una metodologia che poggia sui tempi e i metodi del laboratorio di ricerca, per cui può anche procedere non linearmente in avanti verso la realizzazione dello spettacolo, ma ritornare indietro o non raggiungere un risultato compiuto. È quanto Bonnie Marranca riscontra nel metodo di lavoro del Wooster Group:

Un singolo testo o un singolo spazio sono troppo confinanti e claustrofobici per il Wooster Group. Inserendo negli spettacoli complicazioni su complicazioni, attraverso differenti testi e differenti media, il gruppo mira a sfuggire da tutto ciò. Non vogliono che i loro spettacoli ad un certo punto finiscano, e così provano e riprovano, dividono le prove in parti diverse, quindi le raggruppano in trilogie, e si portano appresso oggetti e costumi, musiche e testi abbandonati, facendoli entrare all'interno della stessa "casa", a sua volta rivoltata in direzioni diverse ad ogni occasione. Costruiscono, smontano e ricostruiscono questa casa, che non è una casa vera e propria (gioco di parole intraducibile tra *house* e *home*). E quando spostarsi diventa una necessità insostenibile, creano un'immagine residua del panorama che si lasciano dietro o l'eco delle sue voci [...] <sup>7</sup>.

### III. L'archivio: l'assemblaggio come modo produttivo

La combinazione di materiali prelevati da un archivio è il modo produttivo comune di molti spettacoli teatrali contemporanei, che recuperano una "recycled imagery", sia dal patrimonio culturale e artistico esistente che dai mass-media,

<sup>7</sup> *Ibidem*. Il Wooster Group, diretto da Elizabeth Lecompte, nato dalla scissione dell'originario gruppo fondato da Richard Schechner alla fine degli anni Sessanta, con sede a New York, porta avanti con coerenza la sua ricerca basata sul "[...] modello avanguardistico americano del dopoguerra, fondato sul taglio, la citazione, la ri-distribuzione e la ri-contestualizzazione dell'archivio mondiale di testi, immagini e suoni accumulati, che prefigurava già allora il 'modo digitale' odierno di percepire spazio, tempo e significati [...]. In altre parole, il processo di de-territorializzazione proprio di questo tipo di teatro, se esteso al mondo del cyberspazio, cambia la natura stessa del modo in cui pensiamo l'arte e l'autorialità la composizione e l'interpretazione, e il concetto stesso di barriere esistenti tra le diverse forme d'arte, tra l'arte e la vita di tutti i giorni, tra una cultura e l'altra, tra il creato e il ready-made. Questo approccio sottolinea il processo, l'opera d'arte e *il lavoro dell'arte*", *Ivi*. Anche dati, ipertesti, materiali riciclati, il computer con il suo word processing: tutto ciò porta a un testo composto da blocchi di testo e da collegamenti elettronici, link fra questi blocchi, non solo verbali, ma anche sonori e visivi, ipermedia; si struttura, così una scrittura non lineare, che si dirama multilineare, procedendo per nodi, reti e collegamenti.

in un'operazione che può rompere con ogni contesto dato e generare all'infinito nuovi contesti. Ne deriva un procedimento di smembramento e assimilazione che libera il "boccone strappato" dal suo originario testo di appartenenza e lo ricolloca altrove, secondo molteplici combinazioni. In questo trasferimento e montaggio con altre parti smembrate e sbocconcellate, si perde il rapporto della parte con il tutto originario, con il contesto culturale e la memoria poetica dell'opera. Diventa fondante, invece, il concetto di *testo multiplo* che connota le pratiche multimedia basate sulle tecnologie digitali; ovvero un testo plurale (intertestuale), retto da una logica associativa, combinatoria e sistemica; un testo, come sostiene Roland Barthes, dove si contaminano varie scritture in cui nessuna è originale: il testo è un tessuto di citazioni, intrecciato con svariati e molteplici testi prodotti dalla cultura, sintomo ed espressione di una perdita di solidarietà delle discipline tradizionali.

Nei gruppi di teatro dell'ultima generazione, la multimedialità è struttura costruttiva, nel senso che i loro spettacoli si collocano naturalmente in modo trasversale a diversi linguaggi, rispetto ai quali il teatro è una cornice, fornisce un apparato, ma non in uniformità a specificità di genere.

Per il gruppo teatrale Motus la contemporaneità entra in scena attraverso il *molteplice*: arti visive e fantascienza, cybernetica e poesia, pubblicità e peep show, letteratura e fumetto, Beckett e Bacon, Ballard e Bataille, che insieme compongono una forma espressiva ibrida che va oltre il teatro, verso l'installazione ambientale. Gli spettacoli realizzati dal Wooster Group attingono a fonti diverse: vaudeville, soap opera, film e psico-dramma, cabaret, commedia musicale, televisione; attivo è l'archivio della cultura mescolato con l'archivio dell'intrattenimento popolare. Nei loro spettacoli si scontrano diversi stili di testi verbali e performativi e la tensione è creata proprio dalla giustapposizione della recitazione e della lettura, della performance live e della presenza mediatica, tra diverse forme di media in competizione. Dal momento che non si tratta solo di prelievi tematici, bensì intertestuali, l'uso dell'archivio all'interno o in funzione del *performance text* comporta un lavoro di ricontestualizzazione dei linguaggi strappati da altri media.

A volte, i performer [scrive Bonnie Marranca] hanno bisogno di uscire dalla dimensione dell'evento dal vivo per trovare libertà all'interno dello spazio filmico. Il contrasto tra diversi spazi offre una chiave di interpretazione per tutti i singoli spettacoli [...]. Il frequente spostamento di ambientazioni è il corrispettivo del loro lavoro in continua evoluzione, che sposta testi e immagini da un luogo a un altro, viaggiando attraverso di essi, ma senza mai abitarli.<sup>8</sup>

La drammaturgia di *The Law of Remains* (1993), spettacolo realizzato da Reza Abdoh, unisce il porno con la canzone folk, il rock con il sermone religioso, frammenti di film (come *Frenzy* di Hitchcock, i cui dialoghi vengono reinterpretati dagli attori in scena, così come sono nel film) con la figura di

<sup>8</sup> B. Marranca, "Il Wooster Group. Un dizionario di idee", cit. p. 130.

Andy Warhol alle prese con la realizzazione di un film sulla vita del serial killer Jeffrey Dahmer. In questi spettacoli l'idea di organicità e di coerenza dell'opera è scomparsa, anche come aspirazione e nostalgia, come auspicava Adorno.

Effetti di questo modo di produzione sono: l'instabilità, nel senso che le variazioni sono previste dal progetto; gli snodi del racconto vanno individuati e non sono chiaramente esposti: per cui allo spettatore, non essendo vincolato a seguire un percorso gerarchicamente organizzato, è richiesta una maggiore cooperazione per installarsi nello spettacolo, enfatizzata dalle estetiche relazionali che celebrano il valore democratizzante dell'interattività fra opera e spettatore; l'essere il teatro un genere definito da una sua tradizione (inclusa quella del nuovo), una cornice e un apparato che si preserva in quanto circuito produttivo e distributivo.

Tali trasformazioni riguardano sia i generi storici dello spettacolo – cinema e teatro – che le forme espressive più recenti come la *video art*, in quanto il dispositivo globalizzante della multimedialità tende ad assimilare le differenze fra i linguaggi e innesca un processo di rimodellizzazione che investe sia i vecchi che i nuovi media. Nella fase attuale le differenze originarie fra cinema, teatro e arti visive ancora stentano a scomparire e si producono forme ibride: né una cosa né l'altra, né cinema né teatro (il live film), né film né installazione (il cinema espositivo), sia dal vivo che riprodotto (i live media)<sup>9</sup>.

La drammaturgia modellizzata dai nuovi media comporta una indagine su come corpo e immagine, spazio scenico e set, autentico e mediatico si intreccino nelle esperienze teatrali degli ultimi due decenni, a partire dall'avanguardistico Squat Theater fino al più giovane Big Art Group, passando per Wooster Group, Motus, Peter Sellars, Raffaello Sanzio.

#### IV. Dentro/fuori: realtà – media – teatro

Possiamo collocare lo spettacolo dello Squat Theater, *Andy Warhol's Last Love* (1978) come antecedente storico del rapporto fra eventi performativi e nuovi media, una sorta di *ready made* composto con pezzi di diversa provenienza. La mitologia della società dei consumi è il serbatoio cui lo spettacolo attinge, per cui entra massiccia la presenza dei media (televisione, macchina fotografica, registratore, video) che assolvono a una duplice funzione: veicolo di contenuti culturali della società di massa e, nel contempo, demistificatori del loro funzionamento<sup>10</sup>.

Gli spazi praticati come luoghi di spettacolo, dove abitualmente vivono i componenti dello Squat, sono plurimi e comprendendo la strada, le finestre, le uscite di sicurezza, usate per l'entrata in scena del personaggio e per l'ingresso

<sup>9</sup> Sul tema dell'integrazione tra media vecchi e nuovi, si veda lo studio di Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation*, Milano, Guerini Studio, 2002.

<sup>10</sup> Cfr. S. Galasso e V. Valentini (a cura di), *Squat Theater*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 1997.

degli spettatori nel teatro, che si spostano durante lo svolgimento dello spettacolo guidati e sollecitati da stimoli sonori diffusi da diversi altoparlanti disseminati lungo il tragitto. Lo spazio teatrale deputato si trova al piano terra, un ex negozio le cui vetrine danno sulla strada per cui i veri spettatori sono osservati da altri spettatori, casuali, che passando in strada e si soffermano a guardare.

All'inizio dello spettacolo vediamo Eva (Eva Buchmuller) intenta ad ascoltare una radio che trasmette, udibile al pubblico, il messaggio di Ulrike Meinhof da Andromeda che chiede agli uomini di "rendere pubblica la loro morte" per ottenere la salvezza, la cui presenza, con intermittenti interferenze che disturbano la trasmissione, contribuisce a proiettare l'immaginazione verso spazi e dimensioni altre.

Peter (Peter Berg), dal secondo piano, inizia a proiettare un film muto in bianco e nero su un lenzuolo steso sulle vetrine che danno sulla strada e che può essere visto anche dai passanti. Nello spazio teatrale, invece, sono proiettate le immagini senza suono di una pubblicità televisiva di Crazy Eddie (la mistica degli spot made in USA): uno degli attori è in piedi, davanti a un muro di televisori, e punta il dito verso gli spettatori. A questa sequenza prelevata dalla TV, subentrano le immagini riprese dal vivo di un attore travestito da Andy Warhol, mentre cavalca per le strade nel quartiere delle banche di NY. Lo spettacolo si evolve mescolando, secondo una partitura calibrata di colpi di scena e azioni vere (l'operatore radio, Eva entra in scena attraverso la porta laterale e spara ad Eric) e in immagine (si vede arrivare Warhol, sempre in video, alla sede dello Squat Theatre), azioni che sono al contempo reali per gli spettatori casuali che si trovano in strada e mediate dallo schermo per gli spettatori veri convenuti a teatro.

Il dispositivo costruttivo dello spettacolo è l'*interplay*, fra azioni concrete e virtuali, il passaggio dall'azione teatrale a quella mediata dal video, così come lo scambio di ruoli fra spettatori reali che guardano ciò che avviene nello spazio del teatro e spettatori che guardano se stessi guardare la scena che fa da tramite tra i due mondi, quello della finta realtà e quello della vera rappresentazione, dove attori e spettatori casuali appaiono come elementi di un'unica performance che ha inizio fuori e termina dentro, e viceversa. Il microfono di Eva permette agli spettatori che stanno dentro di ascoltare ciò che dicono gli attori che recitano per strada e viceversa; mentre il dialogo che si svolge all'interno tra Warhol e la strega viene diffuso in strada. Larry Solomon filma gli eventi che accadono in strada e le immagini video, in tempo reale, appaiono sul monitor all'interno.

L'attenzione è virata sui confini, sulla intersezione dei diversi campi della performance: ma il fuori e il dentro esistono ancora e l'intento dello Squat è di porre in questione il loro statuto, rendendoli indiscernibili e interscambiabili.

## V. La tv come dispositivo teatrale

Il lavoro di Robert Lepage, e in particolare l'imponente progetto *The Seven*

*Streams of the River Ota* (1994-96), per la sua struttura drammaturgica fatta di scene che si aggiungono l'una all'altra, per il carattere di saga stile *soap opera* e per la modellizzazione dei codici di recitazione dell'attore, è un valido esempio di cosa può diventare il teatro quando a dominare la messa in scena sono criteri costruttivi trasposti dai media di massa – cinema e tv – alla scena teatrale<sup>11</sup>.

Nello spazio compresso del palcoscenico-monitor, la recitazione degli attori sottosta a una medietà che rifugge sia dai primi piani che dalle scene d'insieme, dispiegando una gestualità minuta non esente da forzature macchietistiche, mantenendo con eccezionale abilità l'espressione vocale sui toni di un colloquiale sussurrato, proprio della comunicazione personale che si instaura fra personaggio e spettatore; una peculiarità della TV, qual è, per l'appunto, il parlare a un *tu* che sta ad ascoltare, annullando le distanze spazio-temporali.

Definito “progetto” in virtù della sua struttura modulare che si accresce nel tempo di nuovi episodi, *The Seven Streams of the River Ota* – dedicato all'anniversario della bomba atomica sganciata sulla cittadina giapponese di Hiroshima nel 1945 – solleva alcune questioni degne di rilievo. La storia narrata si snoda attraverso due personaggi principali (un fotografo americano e suo figlio) circondati da una galassia di personaggi minori che incarnano, con le loro microstorie, le conseguenze (nel senso di ciò che si sviluppa nel tempo a partire da) della bomba atomica e dell'Olocausto nazista. Coerentemente con l'autentica natura popolare dello spettacolo, Lepage trasforma un soggetto come la persecuzione nazista contro gli ebrei in una sorta di varietà televisivo. Della struttura del varietà, infatti, lo spettacolo adotta la leggerezza con cui passa da un tema a un altro: dal problema dell'eutanasia del malato di AIDS alla Parigi del dopoguerra dei *café-chantant*, al brano di teatro nel teatro con testo di Mishima, alla favola con le marionette *Bunraku*... Ogni elemento viene passato al setaccio del bricolage culturale, il dispositivo garantisce così la mescolanza multiculturale, fragranze esotiche, alternanze di grave e leggero.

Lo spazio scenico strutturato da Robert Lepage e dalla sua *équipe* per *The Seven Streams* si estende in lunghezza anziché in profondità, chiuso al fondo da una parete di pannelli scorrevoli che, aprendosi, permettono di introdurre all'interno dell'unico meccanismo ambienti diversi; tuttavia, ad essere privilegiato, è l'interno o la riduzione dell'esterno in interno. Infatti il dispositivo spaziale di base, bidimensionale, è dato dalle pareti di una casa che si chiudono e diventano schermi di proiezione, superfici specchianti che moltiplicano i corpi degli attori e, nello stesso tempo, si aprono e compongono profondità, spazi tridimensionali, interni arredati, diversi luoghi fra loro comunicanti, come in un monitor video sezionato dallo *squeeze* in orizzontale e verticale, così che in ogni quadrato possano scorrere immagini diverse. In questo modo il palcoscenico si trasforma in un monitor, cosa che dà allo spettacolo una dimensione esasperatamente realistica, anche questa opposta alla natura del teatro. Ciascuna scena è separata e intervallata da proiezioni video, filmiche, luminose, dissolvenze e tagli sul

<sup>11</sup> Oltre alla tesi di Riccardo Fazi, cfr. il saggio di A. M. Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, Pisa, Biblioteca Franco Segantini, 2004.

buio. Ne risulta uno spettacolo dal ritmo fluido, in cui la tecnologia, più che ostentata in scena, lavora dentro il corpo dello spettacolo per rendere omogenee le differenti materie espressive. Essa, quindi, lavora al servizio dell'illusione scenica – di tipo naturalistico – anziché per creare un effetto di straniamento o produrre stupore; al contrario, fa scivolare la rappresentazione teatrale con la stessa fluidità e familiarità percettiva cui lo spettatore odierno è abituato dalla televisione e dal cinema. Infatti le proiezioni video (ma anche slide) svolgono la funzione di sfondo rispetto alle azioni sulla scena, in quanto riportano al tempo storico attraverso icone significative (quali il primo atterraggio sulla Luna), connotano realisticamente ed emozionalmente l'ambiente, forniscono un punto di vista insolito, impossibile da percepire senza lo strumento tecnologico che scruta in spazi non convenzionali<sup>12</sup>.

Ritrovare il piacere di raccontare delle storie a teatro, dopo gli anni del mutismo, dell'afasia (Beckett) dell'iterazione analitica (Wilson), del frammentismo e citazionismo postmoderni, dei rifacimenti parodici (Testori), dell'autoriflessività (Müller), non può tramutarsi nella proposta – apparentemente di segno opposto – di una pseudo “grande narrazione”, con la quale non si va oltre il minimalismo letterario che si compiace del degradato quotidiano. Lepage non rivela la capacità di mettere in scena intrecci narrativi di largo respiro, come avviene nel caso dello spettacolo di Lev Dodin *Fratelli e Sorelle*, tratto dal romanzo di Abramov: *Progetto Hiroshima* ci offre un formidabile esempio di cosa può diventare il teatro quando le tecnologie multimediali – radunate massicciamente a “confezionare” lo spettacolo – sono invocate per risolvere un problema di aggiornamento e ammodernamento del teatro, e non per sperimentare cosa può nascere e prender forma dall'incontro fra nuove tecnologie multimediali, scena e attore.

## VI. L'iperscena: il plusvalore visivo

Nella pratica teatrale di Peter Sellars è significativo l'uso del video come

<sup>12</sup> Espressione di una dominante drammaturgia televisiva è anche il testo teatrale di Don De Lillo *Valparaiso*, Torino, Einaudi, 2002, la cui fabula è costruita sul modello dell'intervista televisiva per cui il dialogo interpersonale è mutato nelle domande inquisitorie che la perfida macchina di denudamento, che è l'intervistatrice, rivolge ai due coniugi cui è capitata una strana avventura, legata ad un viaggio aereo con destinazione errata. Il testo di Don De Lillo, mette in scena in modo crudele come la tv modifichi il rapporto dell'individuo con la realtà, nel senso che è la messa in scena per la tv a creare un attestato di autenticità all'esperienza quotidiana: in altre parole, solo nel salotto dello studio televisivo, di fronte a un pubblico virtuale di telespettatori, è possibile sviluppare una situazione drammatica, raggiungere un'acme, inscenare dei conflitti e dissotterrare i fantasmi seppelliti dietro la maschera dell'indifferenza. I drammi interpersonali, familiari, che nel teatro americano – da O'Neill a Shepard – avevano avuto come fulcro spaziale la cucina o il salotto di casa, in *Valparaiso* possono trovare luogo di rappresentazione solo in uno studio televisivo o in una casa privata trasformata, a sua volta, in studio televisivo. In questo formato, il dialogo intersoggettivo è stato sostituito dall'intervista in cui le stesse domande ricevono uguali risposte, il privato diventa pubblico e, in questo modo, si dota di un senso che altrimenti non avrebbe, perché 'entrare nell'inquadratura' significa essere qualcuno.

dispositivo drammaturgico. Per Sellars usare il video significa rendere visibile l'invisibile, nel senso che, per mezzo della telecamera, si guarda lo spettacolo, lo si ispeziona e lo si osserva in modo da poter vigilare costantemente sul flusso degli eventi. Come scrive Frédéric Maurin nel saggio in cui analizza le funzioni che in *The Merchant of Venice* (1994) svolge il dispositivo elettronico:

Oggetti di produzione o di riproduzione, esse [le immagini del video] modificano il sistema della rappresentazione, sovrapponendo lo schermo nel cuore (e/o a fianco) del luogo scenico, nel senso che le immagini creano un habitat (*oikos*) fatto di interazione e diffrazione che obbedisce alle norme del teatro.<sup>13</sup>

Il video fornisce allo spettacolo teatrale un'estensione del territorio del visibile, ovvero della messa in scena, aggiungendo azioni periferiche, apparizioni effimere non previste, dettagli dei corpi. In questo senso sovraccarica la messa in scena teatrale rivelando a volte ciò che la scena nasconde, facendo apparire i volti (non i personaggi) da una diversa angolazione (di profilo quando è di fronte e di fronte quando è di spalle).

Non contento di riflettere e ingrandire, il video genera delle immagini in eccesso. Se riporta una parte di teatro sullo schermo, come per un effetto di ritorno, designa anche ciò cui il teatro ritorna quando occupa lo schermo: un plus-valore visivo.<sup>14</sup>

La sua azione, come osserva giustamente Maurin, magnifica la dimensione corporea, eccedendo la condizione "dal vivo" del teatro e, nello stesso tempo, la narcotizza attraverso la mediazione tecnologica, per cui restituisce

[...] una vita assente per disincarnazione del gioco scenico e sottomissione del teatro al suo diventare immagine – un'immagine senza rilievo, come un'effigie di quelle che si imprinono sulle monete... Strano paradosso: il video offre più carne e meno vita, rivela una sensualità incorporata e, ciononostante, sfuggita altrove.<sup>15</sup>

Come interagiscono scena e schermo in questo spettacolo? Quattro canali proiettano in scena immagini in diretta e mixate, tant'è che in alcuni momenti la stessa immagine compare sia in diretta che in differita, senza che ci sia una fissità di dislocazione delle immagini. Una telecamera dal vivo fissa, sistemata su un cavalletto, portata a spalla o poggiata sul pavimento e manovrata da attori che abbandonano momentaneamente la loro parte e diventano "servi di scena", registra l'azione in diretta e immediatamente la trasmette, creando un effetto di feedback. In questa sua azione dal vivo, la telecamera spia gli attori, si attarda su alcuni di loro, li inquadra uno alla volta o due insieme: li mette in immagine, usando lo schermo come specchio e sdoppiando corpo e immagine, ne riscrive la presenza ripresentando il fantasma. In altri momenti dello spettacolo la

<sup>13</sup> Frédéric Maurin, "Usi e usure dell'immagine: speculazioni su *The Merchant of Venice*", in V. Valentini e M. Delgado (a cura di), *Peter Sellars*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino ed., 1999, p. 119.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 127.

telecamera in diretta opera un montaggio, prelevando dal continuum del flusso scenico, estrapolando, segmentando, mettendo in evidenza un particolare come il primo piano di un volto che invade tutto lo schermo. In *The Merchant of Venice* i volti sono impassibili, non vibrano, è come se fossero loro a scrutare il pubblico, staccati come sono dal corpo e isolati nella loro *essere volto*.

Al personaggio di Shylock, ad esempio, il video restituisce la centralità del suo ruolo nella *fabula*, colui che veglia sullo spettacolo, disponendo di uno sguardo assoluto. Oltre alle immagini in diretta, lo spettacolo include immagini preregistrate che introducono in scena l'altrove in funzione di *décor* (paesaggi, giardini fioriti e verdeggianti, alberi, interni eleganti, statue di Buddha e, insieme, immagini metropolitane violente, come quelle delle rivolte nelle strade di Los Angeles del 1992, quando dei poliziotti picchiarono a morte un automobilista nero).

Aldilà delle immagini che veicola, il video in scena diventa qui coreografia luminosa, energia allo stato puro, in quanto gli schermi emettono una luce che rende spettrale la scena, anche perché in alcune di esse i monitor sono le uniche fonti di luce: ciò comporta che allo spettatore non è offerta una continuità di prospettiva, ma lo si stordisce di immagini e di luce permettendogli di fare anche a teatro esperienza dello *zapping* fra lo spettacolo della scena e quello degli schermi, alternando la visione collettiva a distanza e l'immersione individuale senza profondità degli schermi. In questo interplay fra la scena e lo schermo, se i monitor distraggono lo spettatore, la scena riporta all'ordine; se la tv addomestica la visione a distanza, favorendo prossimità e intimità, con l'effetto che lo sguardo si obnubila per abbaglio, la scena, al contrario, è viva e vicina allo spettatore e, nello stesso tempo, distante e profonda. Inoltre, c'è da considerare che, al contrario della tv che è monodirezionale, il video offre una molteplicità di punti di vista e condivide con lo spettacolo teatrale una medesima dimensione performativa di *qui e ora*. Ma non c'è fedeltà dell'immagine video rispetto all'originale, bensì contraffazione, costruzione della telecamera che è una macchina di rappresentazione che manipola, filtra, interpreta, riflette.

Se pensiamo agli spettacoli del Wooster Group, video e teatro si fronteggiano per esaltare le reciproche differenze: non c'è azione liminare, sul margine fra i due mondi, quanto un confronto di differenze fra natura *live* della presenza teatrale e natura mediatica:

Un performer dal vivo può interagire in diretta con gli altri, su pellicola o su elettronico/digitale pre-registrati, oppure la voce può essere separata dal corpo che la emette. A volte la stessa scena è rappresentata da due media diversi, il film e la performance dal vivo, oppure la performance dal vivo e la registrazione radiofonica dello stesso testo. Alcuni dialoghi si ascoltano da una cassetta, da un telefono, da registrazioni o dal computer. Un attore dal vivo e un attore sul video conversano in tempo reale<sup>16</sup>.

L'effetto che tale compresenza, alternanza, giustapposizione, raddoppiamento provoca è di natura concettuale, riflessiva, straniante: impedisce l'illusione

<sup>16</sup> Bonnie Marranca, "Il Wooster Group. Un dizionario di idee", cit., pp. 186 sgg.

e favorisce la dimensione analitica.

In *Endstation America* (2002), lo spettacolo che Franz Castorf ha realizzato da *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams, il dispositivo costruttivo è la compenetrazione fra lo spazio scenico del teatro con la sua concretezza – evidenza e realtà di luogo praticato, in cui prendono vita le azioni dei performer – e gli spazi virtuali, immagini che si addensano e incastrano a formare un iperspazio ramificato. Come l'immagine elettronica, fatta di finestre che sezionano lo schermo in più parti, sovrimpressioni e trasparenze che lasciano vedere dentro l'immagine, così lo spazio del teatro – grazie alle telecamere che riprendono azioni che non sono eseguite davanti al pubblico, ma in un *backstage* non visibile – si moltiplica, si movimenta a vista, senza cambi di scena.

## VII. Deprivazione sensoriale e saturazione sonora

Il ruolo che gioca il registro sonoro come elemento drammaturgico dello spettacolo teatrale è, a tutt'oggi, un campo di ricerche inesplorato. Da quello che si evince dall'opera di Bonnie Marranca, nell'analisi sul campione di spettacoli esaminati, la partitura sonora (come è stato sperimentato da molti artisti video e dal cinema sperimentale) funziona per dare concretezza e spessore alle immagini, le spazializza, privilegiando, in una accentuata dimensione mimetica, i suoni d'ambiente: amplifica i rumori degli oggetti e le voci degli attori (grazie all'uso di radiomicrofoni).

Negli spettacoli teatrali che hanno smaterializzato la scena sostituendo e affiancando alle azioni dei performer la proiezione su schermo di tali azioni, il registro sonoro veicolato digitalmente satura percettivamente lo spazio scenico, oltre che con brani musicali, con un naturalistico commento sonoro alle immagini<sup>17</sup>. In *Flicker* (2000) del Big Art Group, la partitura sonora svolge una funzione drammaturgica, prende il posto delle azioni e i suoni, precampionati, vengono mixati dal vivo e sincronizzati con i movimenti dei performer che portano microfoni senza filo, di modo che le loro voci – denaturalizzate – possano bene amalgamarsi con il registro sonoro, completamente artificiale.

Uno spettacolo il cui dispositivo dominante è dato dal registro sonoro è *Voyage au bout de la nuit* (2000) – sperimentazione proseguita poi con le elaborazioni successive fino a *The Cryonic Chants* (2005) – della Società Raffaello Sanzio, “una sinfonia istantanea” che media dalle contemporanee ricerche di dj e vj-ing<sup>18</sup>, sensorialità ed emotività dell'impatto sonoro che si fa canto modulato

<sup>17</sup> Essendo l'esperienza contemporanea progressivamente privata di fisicità e tattilità, diventando le azioni dei performer segnali instabili su schermi di proiezione, come controtendenza si impone una sonorità di forte impatto sensoriale. Il fenomeno dei vj-ing, miscelatori dal vivo di immagini e suoni, si rivolgono al corpo espropriato, privato dell'esperienza diretta di produrre i suoni, cercando di recuperare un impatto fisico tramite le vibrazioni sonore infrabasse (percepibili perfino dai sordi). Elevare la dimensione sensoriale e percettiva dello spettatore è il motivo per cui la musica elettronica chiede aiuto alle immagini e, per compensare l'assenza del corpo, sia di quello del compositore che dello spettatore, campiona i suoni prodotti dal corpo mancante: i polmoni, i denti che battono, la pelle grattata (Matthew Herbert).

<sup>18</sup> Il vj-ing è una pratica performativa relativamente recente: la sigla corrisponde a Video Jokey, analogo a Disc Jokey: il Vj mixa dal vivo diverse immagini provenienti da varie fonti: nastri

sul respiro, grido indistinto, linguaggio prelogico, onomatopea, agglutinamento sonoro. È voce materna legata all'oralità, non la voce protesi del linguaggio e della significazione, ma soggettività disinserita dal linguaggio in quanto sostegno della riconoscibilità e della nominazione.

Come un dj visibile sulla scena con le sue apparecchiature tecnologiche (processori digitali, computer, sequencer, campionatori), Romeo Castellucci "emulsiona i suoni", ovvero fa coesistere nello stesso composto, in sospensione nello spazio del vasto e buio palcoscenico, i suoni elettronici prodotti tecnologicamente con i suoni istantanei prodotti dai corpi dei performer in scena (la voce ferma di Claudia Castellucci e la flessibilità modulare di Chiara Guidi, con i gesti sonori di Silvia Pasello), rimanendo distinti, senza mescolarsi. Sono suoni presi da fonti diverse, sia trovati che registrati appositamente, brani musicali trattati e resi irriconoscibili, debitamente ordinati e composti in partitura

nel senso che c'è un grafico preciso, voluto, calcolato e confezionato, esattamente come una mummia, consegnato in modo tale che vada a toccare i tasti giusti delle emozioni, che sono come strumenti e vanno suonate.<sup>19</sup>

Infatti *Voyage au bout de la nuit* si impone, come spettacolo, per la qualità percussiva che colpisce le viscere dello spettatore, in quanto il suono è usato come un corpo contundente. Le immagini proiettate su due schermi circolari sul fondo scena, tratte da materiali di repertorio degli anni in cui è stato scritto

preregistrati, CD-ROM, altri repertori visivi digitalizzati e pescati dalla memoria di un computer, o "monitoraggi ottenuti con videocamere connesse in diretta alla consolle di miraggio" e proiettate su videowall, multiscreen, o nella forma di semplice videoproiezione. Di solito il Vj lavora in coppia con un musicista, per cui alla traccia visiva si affianca quella sonora a comporre l'evento definito live-media. Si può, quindi, parlare di "tecniche miste" o mixed media, proprio perché più fonti vengono utilizzate contemporaneamente. I live media sono degli spettacoli di intrattenimento (ma il margine è sfumato) audio/video in cui coppie costituite da un musicista e un autore video, o solisti del *laptop* oppure team misti policompetenti, realizzano la loro performance audiovisuale in diretta, manipolando immagini e suoni dal vivo (la musica è per lo più elettronica e l'utilizzo di tecniche e strumentazioni miste – di natura sia digitale, sia analogica – loro interconnesse). Sul versante sonoro si passa dall'analogico – campionatori, piatti, strumenti musicali elettroacustici – al digitale – drum machines, mixer digitali, computer portatili; sul fronte visivo, dalle proiezioni super8, gli slide-show, l'uso della pellicola in generale e mixer video elettronici, alle telecamere digitali, i software e, quindi, i computer portatili. Fra le realtà più interessanti si sono imposti negli ultimi anni Coldcut, Granular Synthesis, Qubogas e, in Italia, Claudio Sinatti-Grainproject, Ogi: no Knauss e Otolab. In queste performance è in primo piano l'immagine video e il suo campo di azione, che comprende anche il corpo umano, sia esso musicista, tecnico, compositore. Per cercare di capire il fenomeno dei live media, come spettacolo di musica e immagini, è utile capire cosa è successo nel campo musicale, dove il tradizionale concerto con i musicisti che suonano dal vivo (come gli attori sul palcoscenico, in teatro) viene progressivamente sostituito da apparecchiature che diffondono suoni campionati (il sound system del dj formato da *consolles* di giradischi, mixer e rack di campionatori, in cui l'unica presenza corporea reale è il tecnico-musicista-compositore-policompetente). Cfr. Tesi di Gianluca Graziadio, *Vj e Live-media. Riconoscizione e analisi*, relatore prof. Valentina Valentini, Facoltà di Scienze Umanistiche, Dipartimento di Arti e Scienze dello spettacolo, aa. 2003/2004.

<sup>19</sup> R. Castellucci, *Alla deriva di un torrente sonoro*, in "Art'O", n. 2 giugno 1999, pp. 14-16.

il romanzo di Céline, restituiscono alcuni aspetti cari all'immaginario mitico della Raffaello Sanzio, come l'erotismo panico come una sorta di ribollire dell'elemento fecondante della natura. Nella sinfonia istantanea del *Voyage*, con il suo sound da discoteca e il registro visivo da library, coesistono sonorità e figuratività.

### VIII. Il Live film

L'immaginario cinematografico, e il suo linguaggio, domina le pratiche artistiche fra cui il teatro, modellizzato dalle tecnologie; gli autori multimedia degli anni Novanta del Novecento guardano al cinema sia sperimentale che commerciale, scavalcando la tradizione dell'arte video, pur avendo nel contempo assimilato il suo linguaggio. L'attuale codificazione cinematografica della scena teatrale, sembra riportare il teatro verso una nostalgia realistica, per quanto necessariamente alogica, che mima quella del cinema, di cui si traducono sul palcoscenico le convenzioni linguistiche elementari, a volte per destrutturarne la sintassi e l'ordine del discorso, a volte per mimarne la forma espressiva. Ma, dal momento che trasportare codici propri di un mezzo espressivo a un altro non è questione di semplice trasferimento, la modellizzazione produce effetti imprevedibili su entrambi i linguaggi, quello che si lascia modellizzare (il teatro) e il dominante (il cinema) che, in un certo senso, viene reinventato<sup>20</sup>.

L'importazione nella scrittura scenica dello spettacolo di forme proprie del cinema, come i tagli di montaggio che si producono attraverso il semplice espediente d'illuminare alternativamente gli ambienti per indicare quello in cui si svolge la scena; le figure del *découpage* cinematografico classico, come il campo e controcampo; le dissolvenze, i mascherini etc., si ripropongono in forme rudimentali al di fuori del loro contesto-apparato produttivo e dispositivo testuale<sup>21</sup>. Configurano un cinema deflagrato fuori dallo schermo, reinventato sul palcoscenico teatrale, in una sorta di spazializzazione dei suoi codici. L'operazione di ricontestualizzazione dei linguaggi e codici presi da media estranei e differenti rispetto a quello in cui vengono iscritti, nella produzione contemporanea di spettacolo, produce delle figure ibride che innervano di nuova linfa l'universo artistico contemporaneo, portando il teatro e il cinema oltre le convenzioni. Esempi significativi sono alcuni spettacoli in cui la scena teatrale diventa come un *live film*: né cinema, né teatro, ma performance dal vivo restitui-

<sup>20</sup> "In realtà, il fatto è che oggi la vicinanza delle discipline e gli sconfinamenti dei dispositivi obbligano a delle messe in relazione che sfuggono [...]". Cfr. R. Bellour, *Di un altro cinema*, in V. Valentini, *Le storie del video*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 309.

<sup>21</sup> Con questo procedimento il controcampo si realizza invertendo velocemente le posizioni degli attori che si trovano a destra e a sinistra; il taglio al nero è un cartoncino posto improvvisamente davanti agli obiettivi; per lo zoom basta avvicinare o allontanare il volto rispetto alla camera: per ottenere alcuni effetti speciali, allontanare dall'obiettivo rapidamente una fotografia (che può raffigurare una macchina che corre veloce sulla corsia sbagliata o la testa appena mozzata dell'ennesima vittima del serial killer). Il trucco di fondo che permette la funzionalità del meccanismo è costituito dal fatto che le tre aree di spazio che vengono riprese dalle camere non sono del tutto

ta in immagine che non è stata lavorata altrove e fissata (sulla pellicola, in elettronica/digitale), ma che viene composta, mixata in tempo reale, nella diretta di ripresa e montaggio. Il palcoscenico, in questo caso, è un set cinematografico che mantiene però il *qui e ora* del teatro, la coincidenza di produzione e comunicazione: un ibrido che è indice dell'attuale oltrepassamento delle convenzioni disciplinari, del totale rimescolamento delle tradizionali categorie estetiche di ciascun mezzo espressivo (tradizione del nuovo comprese). Il *real time film* è, dunque, un film che si fa dal vivo, sul palcoscenico, come l'evento performativo, qualcosa che non è né performance, né film, ma tiene dell'una e dell'altro, reinventando la grammatica e la sintassi del film, fuori dalle sue norme, componendosi come sequenza audiovisiva che si produce in tempo reale con i performer sul palcoscenico che vengono ripresi e contemporaneamente proiettati su uno schermo, montati in flussi di immagini.

*Twin Rooms*, “stanze gemelle” di Motus (2002), è uno spettacolo-installazione complesso nella sua composizione. Nella scheda di presentazione è così descritto:

stanze gemelle, vicine affiancate, stanze d'hotel e uno schermo di uguali dimensioni messo a contatto come una sorta di “room digitale” per narrare parallelamente le stesse storie, due retro-proiezioni. Un doppio film o uno spettacolo diviso in due? O un film ed uno spettacolo teatrale con svolgimenti parallelo? “L'occhio belva” della telecamera penetra gli oggetti e gli attori, rivelando particolari nascosti, oppure tagliando e ricucendo salti temporali che mostrano flashback, retroscena di quello che continua ad avvicinarsi nella stanza d'albergo.<sup>22</sup>

Fare un film in tempo reale funziona come destrutturazione della messa in scena, ulteriore livello d'esplorazione drammaturgico e narrativo che importa le convenzioni del linguaggio del cinema: voci fuori campo, tagli, dissolvenze incrociate, effetti tendina, sequenze accostate insieme seguendo una logica di montaggio, in cui i passaggi da un episodio all'altro sono pensati come veri e propri “racordi” che lo sguardo dello spettatore, come l'occhio mobile della macchina da presa, deve ricostruire seguendo da una stanza all'altra (ovvero da un lato all'altro del palcoscenico) i personaggi. Sullo schermo viene montata la “storia narrata” in tempo reale, utilizzando le riprese fatte dal vivo da due cameraman in sala, quelle prodotte dalle microcamere di un attore all'interno della scena stessa ed alcune (flashback) preregistrate<sup>23</sup>.

perfettamente contigue: uno spazio di circa un metro le separa l'una dall'altra: un altrove invisibile, un vuoto, uno scarto, sfruttando il quale gli attori possono compiere azioni fondamentali senza che le loro azioni vengano riprese e quindi proiettate. Cfr. tesi di Riccardo Fazi, *Recovering the Satellites - Drammaturgie e spettacoli nordamericani alla fine del XX secolo: Lepage, De Lillo, Big Art Group*, cit.

<sup>22</sup> E. Casagrande e D. Nicolò, *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da “Rooms” a l'Ospite*, Milano, Ubulibri, 2006, p. 48.

<sup>23</sup> L'antecedente dello spettacolo *Twin Rooms* è l'installazione video *White noise* che mostra, in un percorso che va da Los Angeles a Las Vegas, paesaggi sonori rubati dall'auto in corsa, filtrati dai vetri sporchi della macchina o catturati da una piccola digitale in vari luoghi. La seconda tappa del progetto, le varie *Vacancy Room*, in una piccola stanza facilmente assemblabile da farsi “abitare” da ospiti/attori in situazioni sempre diverse, sia teatrali che performative. La *room digitale* è ricreata grazie a due retroproiezioni affiancate, una per il bagno e una per la camera da letto.

Nello spettacolo *House of No More* (2004) del Big Art Group, il palcoscenico è completamente ricoperto di tessuto verde, il *greenscreen*, e funziona esclusivamente come schermo di proiezione che permette di sovrapporre le immagini riprese di fronte ai tre schermi verdi, montate dal vivo e proiettate sempre in tempo reale sui tre schermi, separati tra di loro. Tale disposizione indebolisce la *liveness* dell'azione scenica e la concreta, straniante, esposizione dei performer/manovratori e generatori delle immagini proiettate.

In questa nuova dimensione performativa, la bravura dell'attore non risiede tanto – ma questo già era sorpassato da tempo – nell'interpretazione del personaggio, quanto in una coreografia di movimenti millimetrica che gli attori eseguono dietro le telecamere, dando origine a qualcosa che dal vivo non esiste, in quanto è presente solo in immagine, grazie al mixaggio in *real time*. Ne risultano immagini “composte”, multiple, nelle quali il braccio di un personaggio può essere “impersonato” dalla spalla di un attore di colore, dall'avambraccio di un bianco e dalla mano smaltata di un'attrice.

Non si tratta di un raddoppiamento fra le due scene (come negli anni Ottanta la ripresa a circuito chiuso e telecamera fissa), una dal vivo e l'altra in immagine; né di una polarità oppositiva fra la condizione “dal vivo” (l'esuberanza, il ritmo e il calore del corpo) e la geometria stilizzata dei gesti e di corpi sezionati dalle cornici degli schermi. La compresenza e coesistenza delle due scene, la prima (la performance live) che genera la seconda (la proiezione su schermo) lascia leggere le due scene autonome nelle loro differenti materie espressive, nel senso che il linguaggio delle immagini soverchia – con la sua imponenza di dettagli, messa in primo piano, zoom, *in e out*, dissolvenze, campi lunghi e movimenti di camera – il linguaggio del corpo, così che i performer sembrano burattinai, che agiscono al cospetto degli spettatori. Sensualità e fascinazione dell'immagine risultano sì magnificati ma, nel contempo, viene svelata l'origine di tale magia e fascinazione, che risiede nelle azioni dei performer-manovratori.

È il meccanismo dell'autoriflessività in azione: si mostra l'opera e il suo farsi, attraverso il suo prodursi. Ma esiste l'opera in sé che non sia il processo del suo prodursi? E sarebbe corretta una lettura-visione che narcotizzi la scena *live* – i manovratori – per concentrarsi solo su quella audiovisiva accettata e intesa come il risultato il cui processo è intuito osservando, in *Flicker*, le teste e le gambe degli attori (invisibili per il resto del corpo) che affiorano dalle due estremità del maxischermo rettangolare? Lo spettacolo del *real time film* mette insieme nello stesso tempo la sequenza di immagini proiettate – il film – e il *making of*: assistiamo, infatti, ai cambi di costumi, ai suggerimenti, alle direttive che gli attori si scambiano, ai loro stessi gesti di stizza nel momento in cui si sbaglia un determinato movimento... vedere i performer/manovratori che manipolano, di

Questa può essere affiancata alla stanza reale, producendo l'effetto di un grande cinemascope di dodici metri di lunghezza, oppure può essere sovrapposta creando l'effetto di un *hotel a due piani* di 6x6 m. di altezza. Cfr. E. Casagrande e D. Nicolò, seminario all'Università “La Sapienza” di Roma, 3 dicembre 2003, nell'ambito della rassegna *Teatro di ricerca e nuove tecnologie*. Si veda V. Valentini (a cura di), *Il teatro di fine millennio, 1985-2000*, in “Biblioteca teatrale”, n. 74-76, 2005).

fronte alle telecamere, i loro *puppets-props* o dei corpi (una foto, una mano, il proprio volto) e, contemporaneamente, verificare l'effetto che tale azione produce una volta trasformata in immagine, va in direzione di uno svelamento dell'effetto di simulazione dei mezzi audiovisivi. Sembra questa l'ipotesi che sostiene il lavoro del Big Art Group: esplorare il potere delle immagini e il nostro ruolo di consumatori, correndo il rischio, però, di subirne il fascino nel momento stesso in cui si vorrebbe esorcizzarlo.



Martine Époque e Denis Poulin<sup>1</sup>

## LA PRESENZA DEL DANZATORE SENZA CORPO

In this article, the tandem of artists-researchers Époque and Poulin approaches the concept of *presence* under the meaning that this term has in the current language and the one, more erudite, it takes in arts, particularly in media arts. Referring to the achievements produced within LARTEch, this article submits that MoCap technologies make possible to transport and transpose on digital avatars the presence that real dancers possess and show during live performances. It describes the processes which led them to define their concepts and prototypes of *dance without body* – NoBody dance – and *dance of particles* and to carry out their Digital 3D collection of dancers motion signatures.

§

### I. Introduzione

A prima vista, il titolo di questo testo può sembrare ambiguo. Il termine *presenza*, in effetti, ha un carattere polisemico. Le sue diverse accezioni chiedono di essere precisate secondo le declinazioni che, di volta in volta, esso assume. Da parte sua, l'espressione *danza senza corpo* sembra contenere al suo interno un paradosso. Trattare la *presenza del danzatore senza corpo* sembra così rivelarsi una proposta audace. Tuttavia questa scelta non è fuori luogo; tutti i concetti che saranno qui affrontati provengono da una serie di osservazioni elaborate durante la pratica di ricerca e di creazione per le nostre composizioni tra danza e tecnologia. Da diversi anni, infatti, esploriamo traiettorie di scrittura *infocoreografica* – termine elaborato a partire dalla relazione tra l'informatica e la scrittura coreografica – che permettono di aprire la danza a territori di creazione ed espressione nati dall'introduzione delle tecnologie d'informazione e comunicazione.

### II. A proposito del concetto di presenza

Sviluppati attorno a una ricerca sul movimento in danza, tutti i nostri lavori interrogano costantemente la nozione di *presenza*: che si tratti tanto della presenza del danzatore – o meglio, del corpo in movimento (vedremo poi la sottile differenza tra questi due aspetti) – quanto della sua assenza, significa comunque esplorare un aspetto intermedio che rinvia al paradosso precedentemente introdotto: vale a dire interrogare la presenza della danza in assenza di corpo.

In questo orizzonte di senso, cosa connota la *presenza* in quanto tale?

<sup>1</sup> Direttori del LARTEch – laboratorio di ricerca e creazione nell'ambito della tecnocoreografia. Martine Époque è professoressa emerita presso il Département Danse de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) e Denis Poulin è professore associato presso lo stesso dipartimento. Traduzione dal francese a cura di Enrico Pitozzi.

Nel linguaggio corrente, il termine *presenza* designa, al contempo, il fatto di trovarsi in un luogo preciso e in un tempo definito: essere nell'istante, nel *qui e ora*.

Nelle discipline artistiche, questa nozione è principalmente utilizzata per qualificare il temperamento e la personalità di un soggetto o di un interprete, a prescindere che si tratti di un attore, un danzatore, un musicista o un performer. Questi significati multipli si ritrovano intrecciati all'interno di questo testo, ma la nostra proposta verte piuttosto a indagare il senso che questo termine acquisisce nella cornice delle arti multimediali e, in particolar modo, in relazione alla danza<sup>2</sup>. L'impatto delle tecnologie digitali ha profondamente influenzato non solamente i processi e gli strumenti utilizzati nella realizzazione delle opere, ma ha determinato l'emergere di una estetica strettamente legata al loro contenuto e al nuovo statuto dell'immagine che ne è derivato.

Inoltre, la nozione di *presenza* è stata radicalmente rimessa in discussione a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, con l'introduzione di strumenti che hanno portato a delineare le entità cui oggi si applica l'espressione di *personaggi virtuali*. Il semplice fatto che i software d'animazione resero possibile, per la prima volta, l'elaborazione di film in 3D in cui protagonisti umanoidi fatti di pixels e da poligoni non abbiano più nulla in comune con la realtà – delegando la somiglianza a una prossimità con la figura che rappresentavano – rendevano la nozione di *presenza* inappropriata e, probabilmente, inapplicabile.

Tuttavia, al contrario, lo sviluppo tecnico che queste tecnologie hanno conosciuto negli ultimi tempi, ha fatto sì che questo concetto si trovi ancora al centro di numerosi studi e ricerche di ampio interesse, interrogando al contempo il suo statuto e gli effetti che questo produce.

La questione che si affaccia con urgenza in queste pagine, è quella di sapere se la tecnologia possa o meno produrre una forma di *presenza*.

Inoltre, si tratta qui di stabilire se i *personaggi virtuali* siano in grado di trasmetterne un effetto. Basandoci su un aspetto concreto della nostra produzione, grazie alle attività sviluppate all'interno del LARTEch a partire dal 2005, possiamo dare una risposta affermativa all'interrogazione posta in apertura di questo paragrafo. Tuttavia, prima di presentare gli aspetti che ci portano a formulare una tale risposta, ci appare essenziale analizzare come la *presenza* del danzatore fisicamente presente in scena, entri in relazione con i sensi e la percezione dello spettatore durante una performance dal vivo.

La comunicazione artistica, in effetti, è stabilita attraverso la relazione che si istituisce tra l'opera e lo spettatore; questo non è certamente un aspetto inedito della questione. Ad esserlo, invece, è una particolare configurazione che questa

<sup>2</sup> Con il termine multimediale intendiamo indicare tutte quelle forme artistiche che fanno uso di strumenti elettronici per la comunicazione. Le tecnologie e le loro diverse procedure sono distolte dal loro abituale impiego per essere reindirizzate verso un processo di composizione artistica. Gli artisti che sono associati a questo ambito di ricerca e produzione lavorano – tra l'altro – in più settori come il cinema sperimentale, il video, l'olografia e le arti in rete. Creano installazioni multimediali e interattive. Essi utilizzano computer, satelliti e altri strumenti ad alto contenuto tecnologico. Sono inoltre produttori di radio e televisione sperimentale, o musicisti le cui composizioni implicano il supporto di procedure informatiche.

comunicazione assume e che può essere rilanciata facendo riferimento alla posizione di Walter Benjamin, secondo cui la caratteristica dominante di uno spettacolo è che la “riproducibilità” dell’azione dipende dai fattori di rischio che essa comporta. Nel nostro caso si tratta, allora, di un certo margine d’imprevedibilità degli eventi, un margine di errore o, ancora, di fallibilità e di fragilità; a ciò si aggiungono tutti quegli aspetti che vanno a riattivare la forza dell’interprete e concorrono così a dare all’opera quella che Benjamin ha chiamato *aura*, attribuendogli così la sua funzione estetica di comunicazione empatica<sup>3</sup>.

È necessario allora affrontare subito questo primo aspetto legato alla nozione d’empatia e rilanciarlo, successivamente, nella discussione in merito allo statuto della presenza.

### III. Sull’empatia nella danza: corpo e presenza

Gli studiosi Boulanger e Lançon hanno affermato, in merito alla nozione di empatia, che si tratta di un concetto nomade, ancora fragile e definito da diverse correnti di pensiero<sup>4</sup>. Applicandolo alla coreografia, la ricercatrice Suzan Leigh Foster rintraccia la nascita e l’evoluzione di questo termine in rapporto alla nozione di cinestesia<sup>5</sup>. L’empatia è alla base della comunicazione interpersonale che si stabilisce nella danza attraverso una struttura di relazioni non direttamente associabili al linguaggio, ma che passa a un livello sotterraneo, pre-linguistico. Si tratta qui di una comunicazione istintivamente e istantaneamente intellegibile e avvertita dai protagonisti; o che, al contrario, necessita di una codifica fondata su segni comuni o, ancora, di un orizzonte culturale condiviso<sup>6</sup>. È in questo senso che possiamo affermare come la danza abbia sempre costituito un’attività di comunicazione interpersonale di natura empatica, il cui statuto e le cui regole variano al variare delle culture e delle società che li incarnano.

Linguaggio del corpo, comunicazione non verbale, empatia interpersonale: la presenza transita solo per il corpo? La natura stessa della danza porta a rispondere positivamente a questa domanda. In effetti, se la danza si è spesso contraddistinta dalle altre forme d’arte legate alla scena, ciò è dovuto al fatto di non poter fare *economia* del corpo del suo interprete. Al di fuori di questo corpo, infatti, fino al secolo scorso, non poteva darsi danza: questa esisteva per e attraverso di esso. Questo corpo organico era il solo luogo dove la danza poteva iscriversi, svilupparsi, manifestarsi ed exteriorizzarsi. Indissolubilmente legata a questo corpo uniforme e sottomesso alle leggi della gravità, la danza conservava questa materialità, la sua stessa bellezza effimera, oltre ai suoi propri limiti espressivi. Oggi, curiosamente, la presenza fisica del danzatore

<sup>3</sup> Si veda W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1990.

<sup>4</sup> C. Boulanger, C. Lançon, *L’empathie: réflexions sur un concept*, in “Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique”, Volume 164, Issue 6, 2006, pp. 497-505.

<sup>5</sup> S. L. Foster, *Choreographing empathy*, London, New York, Routledge, 2011.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

e l'impatto del suo corpo toccano direttamente e, in modo sottile, la percezione dello spettatore attraverso l'esperienza estetica del movimento danzato che, a sua volta, si trova in parte occultato dall'interprete.

La centralità del corpo nella danza rimane ancora un punto fermo della ricerca; tuttavia molti artisti hanno concentrato la loro ricerca nell'elaborare strategie compositive capaci di sottrarre i tratti distintivi dell'identità del corpo, al fine di liberare il movimento verso una pura composizione poetica. Al di là dal ricorso ad accessori, costumi, proiezioni e illuminazione – pensiamo, in senso storico, a Loïe Fuller – queste pratiche hanno spostato l'attenzione dello spettatore, attenuando così l'impatto della presenza del corpo dell'interprete. In questo contesto, alcuni di loro hanno optato per la creazione di uno stile artistico determinato – ad esempio, Édouard Lock, Ginette Laurin, Elene Blackburn in Québec, o Vandekeybus in Belgio, particolarmente attenti ad esplorare la velocità – e per l'aggiunta di impurità come la velocità, la complessità, l'interferenza – troppa o troppo poca luce, il silenzio, una grande intensità sonora – che hanno come effetto sia di rovesciare l'onda d'informazione, sia di contro-inquadrare la rappresentazione pura o simbolica del corpo<sup>7</sup>.

Mettere fisicamente di fronte gli uni agli altri, interpreti e spettatori, durante uno spettacolo sembra, almeno all'inizio, la condizione *sine qua non* perché si dia un atto di *presenza*. Ciò non significa che ogni interprete sviluppi una presenza comunicatrice di empatia, né per qualità né per intensità. L'intensità della presenza è, a ben vedere, una proprietà variabile che connota ogni danzatore – o attore – rispetto a un altro. È così che la forza della presenza liberata dagli interpreti, unita alla dimensione empatica che si libera con gli spettatori, fa dello spettacolo un avvenimento esteticamente intenso e di forte interesse.

Bisogna però riconoscere che questa considerazione si applica anche ad altri contesti spettacolari, che non mettono direttamente in scena interpreti presenti fisicamente, come nel caso delle opere cinematografiche e video. Questo è il punto. Non si dice, infatti, che alcuni attori o danzatori *bucano lo schermo*, indicando così che hanno una presa diretta su chi osserva? Il fenomeno dell'empatia diventa palpabile; possiamo farne esperienza. Per questo motivo, possiamo qui rilanciare la domanda: la presenza può transitare nel mezzo informatico? Si può dispiegare, cioè, attraverso le tecnologie?

In effetti, né il film né il video trasportano corpi fisici, bensì i loro fantasmi analogici che possono subire, inoltre, un particolare trattamento di trasformazione e modificazione. Non si tratta tanto di discutere o meno la questione della sparizione del corpo, quanto quella della sua *realtà visiva* e, per estensione, la sua referenza al mondo reale. La fotografia, la televisione, così come il cinema

<sup>7</sup> É. Lock, *La déconstruction comme révélation*, in "Revue Liberté", vol. 43, n. 4 (254), 2001, p. 199.

o la radio, danno accesso a una *copia* del reale che il nostro cervello, interpretando e decodificando questi segni, fa captare ai nostri sensi restituendo un'*impressione di realtà*.

Il potere dell'immagine ci autorizza, dunque, a rispondere ancora una volta affermativamente alla domanda posta in precedenza: la presenza di un attore sullo schermo, così come di un danzatore, è evidentemente di natura diversa da quella di un attore o danzatore in carne e ossa sulla scena, ma essa produce – nonostante questa crasi – un'esperienza sensibile, concreta e reale a tutti gli effetti. Di fronte all'immagine analogica degli interpreti, il cervello dello spettatore ricostruisce immediatamente un legame emozionale che lo porta a riconoscere empaticamente ciò che sta osservando.

#### IV. Un'esperienza radicale: lo studio infocoreografico

Dobbiamo, quindi, riformulare in questi termini la nostra domanda: questa operazione, che il cervello svolge attraverso i sensi, avviene lo stesso quando lo sguardo dello spettatore è portato verso figure umanoidi, senza nessun legame con un essere in carne ed ossa?

La risposta è ancora una volta positiva. Cerchiamo di discuterne alcuni aspetti, soprattutto a partire dai primi studi di danza digitale compiuti nel 1989.

La figura che si viene ad elaborare è un insieme di tratti, di poligoni elaborati da un computer e tradotti digitalmente. Pur attribuendogli delle connotazioni che lo avvicinano all'umano – soprattutto nella riproduzione del movimento – le sue capacità di articolazione risultano limitate. Questi oggetti sono ben articolati gli uni agli altri in modo gerarchico, così da poter riprodurre le diverse possibilità d'articolazione umana, mentre il software che le compone e le organizza non contiene nessuno strumento efficace per dar loro vita. Si tratta qui di definire i primi procedimenti di lavoro per la composizione coreografica di un danzatore sintetico – nello specifico per l'opera di Martine Époque *Amiboisme*, del 1971. Il punto che ci interessa sottolineare è che questo primo esperimento di composizione infocoreografica – anche nelle sue qualità appena descritte – ha suscitato, con nostra grande sorpresa, una forma di empatia in coloro a cui è stato mostrato per la prima volta. Era come se ci fosse comunque una *referenza* che collocava questo umanoide nella cornice di un corpo anatomico; come se questo assemblaggio di oggetti digitali possedesse una *presenza* immanente, celata al suo interno.

La questione del transito della presenza, espressa attraverso un danzatore in immagine, si impone in tutta la sua evidenza e porta ad interrogare la possibilità di sganciare l'analisi sullo statuto della presenza dalla rappresentazione del corpo fisico. In questi termini parleremo così di una forma di *danza senza corpo*, nella quale né il corpo fisico né il corpo in immagine del suo interprete sono presenti: ciò che resta sullo schermo è il movimento sintetico, digitale di un corpo ormai scomparso.

## V. Cattura del movimento e danza senza corpo: un percorso storico

La storia attribuisce il primo esperimento di cattura del movimento al fotografo inglese Eadweard James Muybridge (1830-1904), che nel 1878 esegue una serie di esperimenti per verificare il movimento di un cavallo attraverso un dispositivo composto da una serie di macchine fotografiche<sup>8</sup>.

In Francia, invece, il fisiologo Etienne-Jules Marey inventa il “fucile fotografico” (1882). Questo strumento gli permetteva di registrare il movimento degli animali ma, a differenza dello strumento di Muybridge che si appoggiava su diverse telecamere, quello di Marey necessitava di una sola telecamera.

Questi sono i due inventori visionari considerati i pionieri della sintesi del movimento, oltre che i precursori del cinema. Essi hanno, inoltre, giocato un ruolo determinante nella storia dell’arte, della scienza e dell’elaborazione dell’immagine, così come lo ha recentemente testimoniato l’architetto e coreografo Frédéric Flamand, in un testo apparso sul programma di sala dell’Opera National de Lyon. In occasione della presentazione della sua opera dedicata alla figura di Muybridge e portata in scena dalla sua compagnia Charleroi/Danse-Plan K con la collaborazione di Marey Nostrum, Flamand scrive:

Muybridge utilizza la fotografia come strumento di rappresentazione narrativa ma decompone la realtà in una serie di eventi banali, ordinari e ci introduce, così, alla nozione di sequenzialità, di rottura [...]. Questo codice visivo radicalmente nuovo ha influenzato fortemente gli artisti d’inizio secolo [...] la nozione di sequenzialità da lui sviluppata interessa anche i coreografi di questo secolo in cui il gesto, spesso improntato al quotidiano, si articola sulla rottura, l’interstizio, il disequilibrio. [...] L’influenza di Marey, invece, inizia lo statuto del corpo postmoderno [...]. Ci proietta con un secolo d’anticipo nel mondo dell’elettronica e della modellizzazione del movimento dell’essere umano in immagini di sintesi grazie all’utilizzo della telecamera e dei sensori. Marey annuncia il *corpo organizzato*: questo corpo contemporaneo che s’intrattiene in relazioni con le nuove tecnologie e si ritrova di fronte alla sua rappresentazione e alla sua analisi sequenziale al computer<sup>9</sup>.

Se questo orizzonte chiama in causa le due maggiori figure dell’epoca, negli Stati Uniti – dopo l’incontro tra Muybridge ed Émile Reynaud<sup>10</sup> – Thomas Edison concepisce e realizza nel 1888 un registratore che chiama “cinescopio”, un apparecchio che permetteva la proiezione di fotografie catturate con un intervallo molto corto, il cui svolgimento rapido offriva l’illusione del movimento, dando così origine ai primi esperimenti in materia cinematografica.

Facendo un salto temporale, in linea però con le considerazioni che stiamo qui svolgendo intorno alla traccia del movimento, possiamo citare anche la figura di Norman McLaren che, grazie alla sua attività sviluppata a partire dagli anni Sessanta del Novecento presso L’office National du film du Canada, elabora

<sup>8</sup> L’anno successivo inventa invece lo *zoopraxiscope*, vero e proprio strumento di animazione delle immagini. Si veda M. Kitagawa, B. Windsor, *MoCap for Artists*, in “Focal Press”, Elsevier Publisher, 2008, p. 2.

<sup>9</sup> Si veda: <http://www.biennale-de-lyon.org/danse1998/danse/prcom17.htm>. [Ultimo accesso 2011]

<sup>10</sup> Fotografo, disegnatore e insegnante francese, Émile Reynaud è l’inventore del teatro ottico, del disegno animato nonché precursore del cinema.

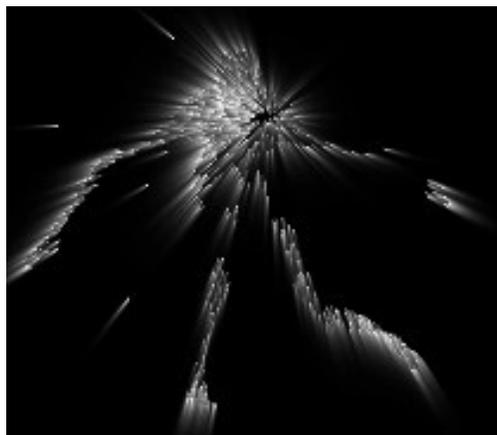
una serie di lavori cinematografici – tra cui il celebre *Pas de Deux* – componendo su pellicola una danza *astratta*, in cui il movimento eccede i limiti del corpo fisico. Passando dal corpo reale alla sua cancellazione, *Pas de deux* sviluppa una sorta di poema in cui a essere al centro del lavoro non è più la forma finita – l’anatomia del corpo – bensì la traiettoria e la sensazione del movimento.

Questa forma particolare di *grazia*, realizzata attraverso il processo chimico che si istituisce tra la luce e la pellicola, ha dunque permesso a McLaren di elaborare un’inedita captazione del movimento di un corpo. Filmando la coreografia in uno studio nero in cui l’illuminazione era puntata esclusivamente sulla parte laterale dei corpi dei danzatori, le sole tracce registrate erano le loro *silhouettes*, essendo la luce a impressionare la pellicola. Dopo aver lavorato a questo processo, egli ha rifilmato diverse volte le immagini sulla stessa pellicola, sovrascrivendo l’impressione con leggeri intervalli temporali, così da moltiplicarne il numero e produrre una decomposizione del movimento.

Oggi questa operazione può essere delegata a un semplice software di effetti speciali, ma al tempo di McLaren questo processo era il frutto di una sapienza tecnica di alto livello professionale.

La fine degli anni Ottanta vede uno sviluppo importante delle tecnologie di captazione del movimento, così come oggi le conosciamo sotto la dicitura di *motion capture* (Mocap). A partire dagli anni Novanta, esse sono entrate a far parte delle strutture di produzione di diversi coreografi e artisti multimediali, che ne hanno saputo sfruttare le potenzialità per la realizzazione di film di danza digitale e di animazione 3D.

È qui che si apre, allora, nella maglia del nostro discorso, la domanda seguente: in cosa il virtuale differisce da un corpo dipinto o fotografato? In che misura possiamo parlare di verosimiglianza o d’iperrealismo? In definitiva, di quale corpo si tratta e a cosa fa riferimento? In che misura questo corpo di pixel è coestensivo del corpo in carne ed ossa?<sup>11</sup>



<sup>11</sup> Cfr. testo di presentazione delle linee di ricerca dedicate alla relazione tra il corpo e i suoi effetti di presenza, tracciate da Louise Poissant e Josette Féral per il progetto di ricerca “Performativité et Effets de Présence” presso l’UQAM di Montréal. Si veda: [www.efeetsdepresence.uqam.ca](http://www.efeetsdepresence.uqam.ca)

## VI. Cattura del movimento e *danza senza corpo*: un percorso storico-artistico

Come rilevato in precedenza, bisogna aspettare la fine degli anni Novanta per vedere le prime elaborazioni sceniche di danza digitale, realizzate sulla base di sistemi di captazione del movimento<sup>12</sup>. È negli Stati Uniti – tra il 1998 e il 1999 – che gli artisti digitali Paul Kaiser e Shelley Esshkar della Riverbed Multimedia Studio, elaborano le prime opere a partire dalle motion capture, con la collaborazione di figure di primo piano della scena coreografica: Merce Cunningham per la realizzazione di *Hand-drawn Spaces* (1998) e *Biped* (1999) – lavori pensati per essere inseriti all'interno di uno spettacolo in scena – e Bill T. Jones per la composizione di *Ghostcatching* (1999) destinato, invece, ad essere presentato come installazione coreografica. In ogni caso, questi tre lavori sono considerati le opere-manifesto di questo nuovo genere<sup>13</sup>.

In Francia la ricerca sulle potenzialità creative delle Mocap vengono sviluppate da N+N Corsino<sup>14</sup>, con lavori di rilevante interesse come *Captives, 2nd mouvement* (1999). Si tratta di un film di danza che mette in relazione diversi strumenti tecnologici: da un lato Life Forms – strumento di composizione coreografica al computer – in cui è possibile comporre un personaggio virtuale in movimento, all'interno di un ambiente virtuale completamente ricostruito. Spingendo più oltre la ricerca, N+N Corsino hanno composto *Topologies de l'instant no 7* (2002) e *Seule avec loup* (2005) che sono delle vere e proprie *navigazioni coreografiche interattive in ambiente 3D*, nelle quali la danza proviene dalla captazione del movimento e in cui tutto – dalla scenografia agli ambienti – è realizzato a partire da una piattaforma di elaborazione digitale dei dati.

Il nostro lavoro è nato dalla necessità di esplorare nuovi spazi di rappresentazione per il corpo e il movimento. Abbiamo intenzione di esplorare coreografie in nuovi spazi. Questa condotta ci ha portati a creare nuovi luoghi e nuovi oggetti spettacolari. Noi continuiamo a partire dall'elemento vivente, con l'obiettivo di arrivare a zone sempre più precise dell'immaginario<sup>15</sup>.

Rilanciando la riflessione su questo stesso piano d'analisi, Irene Filiberti ricorda:

Il movimento dei corpi dei danzatori, [...] registrato mediante la motion capture è applicato ai loro cloni. Come in un film d'animazione, il corpo e lo spazio subiscono una serie di deformazioni e la danza è immersa in un mondo di riflessi. Schermo concavo, nebbia e foresta virtuali, spiaggia di cristalli giganti<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> V. Camacho, *Les Basiques: l'animation numérique*, Olats, Études et documents, 2008.

<sup>13</sup> A. Dils, *The Ghost in the Machine: Merce Cunningham and Bill T. Jones*, in "Journal of Performance and Art - PAJ" 70 (Volume 24, Number 1), January 2002, pp. 94-104.

<sup>14</sup> Per maggiori informazioni in merito al lavoro della formazione marsigliese si veda N+N Corsino, *Topologie de l'instant*, Arles, Acts Sud, 2001. Ulteriori informazioni su [www.nncorsino.com](http://www.nncorsino.com).

<sup>15</sup> Si veda AA.VV., *L'avenir de l'art passe-t-il par le numérique?*, Institut national de recherche en informatique et en automatique, Lille, 2007.

<sup>16</sup> Si veda I. Filiberti, *Images de la culture*. Intervento reperibile in: [www.nncorsino.com](http://www.nncorsino.com)

Per il Québec possiamo citare, invece, il nostro lavoro *Tabula Rasa* (2001), in cui Martine Époque comincia a esplorare – con la collaborazione di Denis Poulin – le potenzialità della Mocap in ambito coreografico.

Attraverso la registrazione del movimento sottoforma di dati digitali, la sua cattura permette di distogliere l'attenzione dall'elaborazione del corpo per esplorare, invece, le traiettorie aperte dalla sua motricità. Questa estrazione permette di vedere e manipolare il movimento al di là di ogni relazione con il corpo del suo interprete. Così facendo, in assenza della dimensione fisiologica, a rimanere è la sola traccia della sua dinamicità in trasformazione.

Si tratta, allora, di vedere se questa rappresentazione visiva della cinematica del corpo possa essere sufficiente per veicolare la presenza dell'umano: in altri termini, è necessario capire se può darsi *presenza senza corpo*.

## VII. La danza in assenza di danzatore

Le arti visive, il cinema o il video hanno spesso operato nella direzione di una ridefinizione dell'immagine del corpo. In questo senso basta ricordare – oltre al già citato *Pas des deux* di Norman McLaren – esempi precedenti come *Nu descendant un escalier* di Duchamp, che mostra il movimento umano al di là del corpo fisico, mettendo in luce un processo di lavoro che opera attorno all'accentuazione del gesto delle braccia.

A sviluppare questo tipo di interventi è stato, senza dubbio, il forte impatto giocato dalle innovazioni tecnologiche, le quali hanno permesso di intervenire, in modo sempre più preciso, sulla modificazione formale del corpo a favore di un'esplorazione delle sue dinamiche. Non solo questa forma di *danza senza corpo reale* si è diffusa nella produzione dei coreografi a livello internazionale, ma ha anche aperto il campo a una serie di sperimentazioni in ambito video, portando alla composizione di opere interamente realizzate per il mezzo digitale. Soffermarsi su opere come *Metramorphoses, partie 1* della belga Alda Snopek (2007) o su *Are you for Real?* di Cari Ann Shim Sham e Kyle Ruddick, o ancora sulla produzione recente di formazioni come Mulleras<sup>17</sup> e Palindrome<sup>18</sup>, ci porta a constatare come l'interesse per questo genere di scrittura coreografica abbia trovato una sua collocazione nel panorama delle arti.

Posteriore a questa tecnica di registrazione del reale, la tecnologia di motion capture nasce con il supporto decisivo dettato dallo sviluppo informatico alla fine del XX secolo. Le motion capture divengono così portatrici di una nuova modalità di messa in immagine della danza, permettendo di radicalizzare la ricerca sull'astrazione del movimento del corpo. Esse permettono, inoltre, di sviluppare un filone di ricerca per noi altrettanto determinante, perché legato alla registrazione e alla conservazione delle tracce di movimento, introducendo

<sup>17</sup> Per maggiori approfondimenti si veda: [www.mulleras.com](http://www.mulleras.com).

<sup>18</sup> Per ulteriori informazioni in merito si veda: [www.palindrome.de](http://www.palindrome.de).

così uno scarto di rilevante importanza rispetto alle tecniche sommariamente ricapitolate in precedenza.

Questa particolare capacità che ha la Mocap di registrare il movimento senza mantenere nessuna correlazione formale con il corpo che l'ha generato<sup>19</sup>, permette di elaborare il concetto di *danza senza corpo* – così come lo abbiamo introdotto nel dibattito attuale – oltre al paradigma di scrittura infocoreografica che lo sottende.

Per coloro che non hanno dimestichezza con questo tipo di strumenti – in particolare con i sistemi ottici che ne sono il supporto privilegiato – è difficile prendere coscienza del fatto che, durante una sessione di lavoro, il computer non sa che il movimento che sta registrando proviene da un corpo umano. Il fatto che i captori – le piccole sfere luminose applicate al corpo del danzatore che fungono da interfaccia per la captazione dei dati di movimento – disegnano sullo schermo la forma del corpo sul quale sono posizionati, lascia credere che la figura schematica che appare sia una vera rappresentazione del corpo registrato simultaneamente al movimento. Questa non è che un'illusione, poiché il computer, in realtà, non fa altro che recuperare e trascrivere – sottoforma di dati digitali – lo spostamento dei captori che si dislocano nello spazio e nel tempo. Per il computer, dunque, il corpo del danzatore è completamente trasparente: non esiste, né come conformazione né come massa fisica. A partire da questa considerazione determinante – che distingue radicalmente questa tecnologia dalla fotografia, dal film o dal video – il corpo reale del danzatore, insieme alla sua immagine, risulta definitivamente disperso. Parliamo qui del solo corpo del danzatore, non della sua presenza, contenuta e veicolata, invece, dal movimento. Dunque, in questo senso, non è più il danzatore a portare la danza, bensì il suo movimento.

Abolendo la centralità del corpo, la tecnologia di motion capture e di modellizzazione 3D del movimento autorizza una trasmutazione della rappresentazione visiva della danza verso una dimensione d'immaterialità, che può abbandonare ogni riferimento o relazione con il suo referente originario – la morfologia umana – a meno che il compositore non voglia clonare i suoi interpreti digitali a partire da quelli umani.

Per illustrare meglio questo passaggio, possiamo citare una serie di lavori realizzati presso il Culturelab di Newcastle University (UK) quando era diretto da Sally Jane Norman (2004-2010) – performer e teorica della scena. La sua équipe registrava con le motion capture i movimenti delle braccia e della testa di un danzatore, oltre che delle due corde che questi teneva nelle mani, equipaggiate da un captore alle loro estremità. Questi captori permettevano, dunque, di ottenere diverse circonvoluzioni animate, le cui forme non avevano nulla che rinviasse alla conformazione umana.

Prolungando questa riflessione, nel loro manifesto programmatico Jones, Kaiser e Eshkar dichiarano che, a partire dal fatto che le sequenze gestuali

<sup>19</sup> Si veda: [www.beallcenter.uci.edu](http://www.beallcenter.uci.edu).

registrate attraverso la Mocap possono essere manipolate, cambiate, ordinate e messe in scena in uno spazio 3D attraverso il computer, esse rappresentano gli elementi di base di una performance digitale.

Esattamente come avviene per il danzatore in carne ed ossa, le figure digitali hanno come ragion d'essere e come caratteristica principale quella di assimilare ed esprimere il movimento danzato con estrema fedeltà. La differenza basilare sta nel fatto che la configurazione di queste figure virtuali è il risultato di una scelta artistica, dipendente dall'immaginazione di chi le manipola, elaborandole in coreografie sintetiche. Bisogna dunque riconoscere che il ricorso obbligato della danza senza corpo a un'apparecchiatura tecnologica, pensante e complessa, influenza direttamente la pratica e la funzione abituale del coreografo che si trova, così, impegnato in un processo in cui il corpo danzante è soggetto a una serie di componenti digitali che rendono l'opera visibile solo alla fine del percorso. Questa strumentazione tecnologica agisce evidentemente anche sulla pratica e la funzione dell'interprete. In effetti, anche se la danza senza corpo tende ad espellere la presenza fisica del danzatore, essa se ne serve per esistere.

Così, seguendo le riflessioni di Josette Féral e Louise Poissant, è possibile dire che l'interprete digitale – nella danza senza corpo – è performativo; questo perché esso non rappresenta il danzatore, ma porta il suo movimento in una dimensione altra rispetto a quella del reale<sup>20</sup>.

La Mocap raccoglie, per estrazione, l'essenza della vita dell'interprete: il suo movimento. In questo passaggio del movimento da una forma a un'altra – dal corpo reale ai dati digitali – qualcosa di fondamentale è preservato: qualcosa di sotterraneo e d'impalpabile, che determina l'assoluta unicità di ogni essere. È questo aspetto determinante che porta ad affermare – come fa Alex O. Vasilescu parlando di *Human Motion Signature*, in molti dei suoi articoli e conferenze<sup>21</sup> – che la registrazione del movimento, attraverso la cattura digitale, permette di prendere l'impronta motrice di un individuo e che questa impronta è veritiera tanto quanto la sua realtà fisica. L'interprete diventa riconoscibile grazie alla sua impronta cinetica. Più danzerà con autenticità in una seduta di Mocap, più la sua *firma motoria* digitale sarà caratteristica della sua singolare identità gestuale. Oggi questa capacità di trascrizione digitale del movimento umano permette alla danza senza corpo di entrare nel mondo del tangibile, connotandola di una formidabile potenzialità di rappresentazione visiva, che apre a un territorio compositivo ancora tutto da esplorare.

<sup>20</sup> Si veda la documentazione introduttiva al progetto di ricerca “Performativité et effets de présence”, [www.affairesdepresence.uqam.ca](http://www.affairesdepresence.uqam.ca).

<sup>21</sup> Professore presso il Dipartimento di informatica dell'università di Toronto e presso il Media Lab del MIT di Boston, *Human Motion Signatures: Analysis, Synthesis, Recognition*, in M. A. O. Vasilescu Proceedings of International Conference on Pattern Recognition (ICPR 2002), Vol. 3, Quebec City, 2002.

## VIII. Cattura del movimento e *firma motoria*: un interprete digitale fedele al movimento danzato

Le Mocap si rivelano così uno strumento privilegiato per comprendere fino in fondo la danza: la presenza dell'umano è reale tanto quanto lo è nella rappresentazione corporea sul piano fisico, ma restituita, in questo caso, attraverso una diversa configurazione. Così, all'interprete organico sottomesso alle leggi di gravità si sostituisce, in seguito all'intervento delle Mocap, un agente virtuale il cui movimento è sì reale, ma la cui morfologia è variabile e a conformazione multipla. La conversione visuale dei dati delle mocap è, in effetti, una questione squisitamente artistica, che pertiene ai parametri di modellizzazione. Così, per esempio, lavori come *Biped* di Cunningham, *Ghostcatching* di Bill T. Jones, *Seule avec loup* di N+N Corsino e il nostro *Nobody Danse*, sono delle *danze senza corpo* nelle quali il trattamento scelto per la messa in immagine dei dati coreografici è diverso in ciascun caso. Nei primi due, il riferimento è il disegno; per il lavoro dei marsigliesi Corsino i dati trattati assumono l'aspetto di umanoidi; mentre, per il nostro lavoro, essi divengono delle particelle fluttuanti. Per sua stessa natura, la *danza senza corpo* è una danza che ha la capacità di veicolare e rivelare la firma motrice distintiva di ogni individuo.

Ci è sembrato – quando abbiamo realizzato la prima seduta di motion capture – che, quando conoscevamo la persona che danzava durante la captazione, diveniva possibile riconoscere la sua firma corporea attraverso la nuvola di punti che erano stati registrati<sup>22</sup>.

Ogni essere umano possiede, infatti, una cinestesia e un modo di muoversi che gli sono propri e che lo differenziano dagli altri esseri umani. L'esistenza di questa *firma motoria* è stata dimostrata dai lavori sulla marcia sviluppati da Alex Vasilescu e risulta, evidentemente, più accentuata presso i danzatori.

Questo ci fa riflettere su una serie di parametri emersi dai nostri esperimenti di Mocap al LARTEch, intrapresi a partire dal 2005 e tesi alla realizzazione del prototipo di coreografia digitale per *Nobody Danse*: una *Sagra della primavera* in versione 3D composta da particelle per lo schermo<sup>23</sup>. In essa abbiamo osservato non soltanto che ogni danzatore ha una sua propria *firma motoria*, ma anche che la cattura della sua danza registra e trasporta simultaneamente la sua presenza. Il fatto che l'artista e la tecnica si trovino ogni giorno intrecciati nell'edificazione di un territorio infocoreografico, agisce in modo determinante sulle nostre facoltà di pensare e guardare la danza. La dimensione 3D della sua destinazione digitale comincia a far emergere un altro bisogno compositivo nella definizione del movimento: l'energia e il livello dinamico del corpo in movimento diventano più interessanti perché portatori di soluzioni compositive inedite, se paragonate

<sup>22</sup> Si veda AA.VV., *L'avenir de l'art passe-t-il par le numérique?*, Institut national de recherche en informatique et en automatique, cit.

<sup>23</sup> Progetto di ricerca e creazione sovvenzionato dal "Conseil de recherche en sciences humaines du Canada – CRSH" per gli anni 2005-2009.

al solo livello plastico. In effetti, sappiamo bene che le applicazioni software permettono di ritoccare i risultati raggiunti in ogni direzione; tuttavia, ciò che si comincia a delineare è che le Mocap – al di là del movimento – estraggano, registrino e restituiscano quell'emozione e quella vibrazione psico-corporea che animano l'interprete che danza. È questa presenza dell'umano, nel gesto catturato dalle Mocap, che ci spinge ad approfondire e precisare la ricerca. Si tratta di una sorta di permanenza che persiste inalterata in assenza di corpo.

Noi decidiamo – a partire da queste constatazioni – che è giunto il momento di tentare una sperimentazione che ci permetta di dare un fondamento a queste intuizioni. A differenza delle sessioni effettuate fino ad ora – nel corso delle quali la nostra maggiore preoccupazione era di rispettare la caratteristica del movimento del danzatore nella sua esecuzione spazio-temporale (forma, ritmo, qualità) – abbiamo cominciato a eseguire sessioni di mocap concentrando la nostra attenzione sulla qualità energetica di questi durante l'esecuzione. Abbiamo allora chiesto al danzatore di eseguire la danza senza preparazione. Al giorno convenuto, gli abbiamo mostrato la registrazione della partitura per tre volte consecutive, così che egli avesse il tempo materiale per incorporare sia la partitura, che le diverse sequenze di movimento. Il risultato è stato eccellente. La dimensione febbrile, il senso di possesso che abita il danzatore è stato interamente registrato dalle Mocap: la danza digitale che abbiamo catturato ne è nutrita, arricchita, umanizzata. La magia delle Mocap opera: gli stati del corpo di un danzatore e i livelli della sua presenza si trasportano e si registrano in forma digitale.

### **IX. Dal concetto di *firma cinesica* alla collezione digitale di firme motorie dei danzatori**

L'osservazione esperita mediante la pratica si rivela, dunque, fondatrice di un pensiero nuovo che ci conduce verso la realizzazione di una *collezione di firme motorie dei danzatori*. Questo progetto inedito persegue cinque obiettivi:

- a) far conoscere una serie di danzatori, a partire dalla loro impronta cinetica;
- b) dare accesso a un'osservazione del movimento danzato che permetta e favorisca il reperimento di fattori che singolarizzano la motricità di ogni interprete e contribuiscano a caratterizzare la sua identità;
- c) registrare i dati digitali dei movimenti danzati, rendendoli disponibili per lo studio scientifico che mira allo sviluppo delle conoscenze inerenti al movimento danzato;
- d) raccogliere firme motorie di danzatori a fini patrimoniali;
- e) rendere questi dati accessibili a un numero diffuso di persone attraverso il web, mediante la progettazione di un'interfaccia interattiva e ludica.

Con il contributo decisivo di Frédéric Gravel e Normand Marcy, nostri

<sup>24</sup> Progetto di ricerca finanziato dal "Fond québécois de recherche sur la société et la culture – FQRSC" per gli anni 2006-2010.

assistenti di ricerca al LARTech, abbiamo stabilito una lista di una ventina d'interpeti del Québec, diversi per età, stili e tecniche interpretative. Tredici tra loro<sup>25</sup> si sono resi disponibili e interessati a prendere parte al progetto della *Collezione*.

Abbiamo così determinato un protocollo di contenuti e sviluppo delle diverse sessioni di Mocalp. Il nostro obiettivo era, dunque, quello di captare la motricità dei danzatori nella loro esecuzione, la più diretta possibile; per fare questo era necessario che la loro qualità gestuale fosse espressione diretta del loro pensiero di movimento, senza essere alterata da una scrittura coreografica esterna. Il programma che abbiamo definito si componeva di camminate e di improvvisazioni; le direttive per compierle venivano trasmesse loro per via orale o, a volte, scritte su carta.

Le fasi di dettatura gestuale – in numero di quattro – si sviluppavano senza musica. La prima consisteva in una serie di nomi di figure del vocabolario tecnico della danza classica. Questa serie era letta al danzatore, che eseguiva i passi mentre questi venivano enunciati. L'obiettivo di questa sequenza era quello di fare eseguire lo stesso gesto a tutti i danzatori, per permetterne una comprensione sullo stesso piano. Dopo due esecuzioni di riscaldamento, la serie veniva registrata attraverso le Mocalp e su video.

La seconda sequenza gestuale era composta da una serie di parole e di verbi di azioni impresse su un foglio, dato ai danzatori come fosse una partitura<sup>26</sup>. La prima serie comprendeva tre brevi frasi che permettevano al danzatore di generare tre sequenze di movimento, che egli stesso interpretava separatamente, in conseguenza alla loro decifrazione. La seconda era, invece, basata sullo stesso principio ma molto più lunga, così che la sua assimilazione risultasse molto più difficile. Qui l'obiettivo era quello di suscitare nel danzatore un livello di insicurezza, così da poterne registrare l'eventuale impatto sulla *firma motoria*. Infine, la consegna per l'ultima sequenza era presentata verbalmente: essa chiedeva ai danzatori di eseguire, durante un minuto e dieci secondi, la sequenza gestuale preferita o quella che maggiormente poteva interessare loro in quell'istante preciso. Certo, in questo caso l'obiettivo era l'opposto del precedente: l'interprete poteva abbandonarsi al movimento che lo attraversava. Una volta che tutti questi aspetti venivano registrati, la sessione terminava con tre diverse improvvisazioni libere, di una durata di due minuti, a partire da tre musiche di diverso genere (romantica, rock, techno). La musica era la sola direttiva data al danzatore, al fine che questi potesse lasciare libero corso alla sua interpretazione, nel modo più diretto e istintivo.

Per ottenere una serie di dati fortemente caratterizzati, bisogna, dunque, fare in modo di captare la motricità *naturale* del danzatore, ponendolo in condizioni tali per cui non si soffermi a cancellare le sue *ripetizioni* e le sue *imperfezioni* gestuali, da lui stesso considerate come difetti d'esecuzione; in altri

<sup>25</sup> Nello specifico si tratta di Marc Boivin, Sophie Corriveau, Sylvain Émard, Ginette Laurin, Louise Lecavalier, Manon Levac, Robert Meilleur, Ivana Milicevic, José Navas, Sylvie Pinard, Daniel Soulières, Philippe Vita et Chanti Wadge.

<sup>26</sup> A titolo di esempio: alzare le braccia, curvare il tronco, saltare, girare di cinque passi, cambiare direzione e altre indicazioni di questo tipo.

termini, bisogna evitare che il danzatore metta in atto una serie di strategie sovrastrutturali che lo portano a ri-orientare il suo movimento in vista di un' esecuzione formalmente perfetta. Ciò che ci interessa, al contrario, è il suo modo diretto di affrontare la partitura; con questo intendiamo far leva sulla sua imprecisione, la sua *sporcatuta*. Per poter andare in questa direzione, abbiamo adottato una strategia: cercare di sorprendere il danzatore nel fornirgli i compiti di movimento, così che possa concentrarsi – al momento dell' esecuzione – unicamente sulla qualità di ciò che deve mettere in atto.

A partire da questa serie di captazioni, il LARTEch ha ottenuto un numero molto importante di dati e accumulato molte ore di registrazione video, che potranno essere utilizzate dall'osservatore per svariati motivi: dallo studio di un determinato danzatore all'indagine sul movimento, passando per l'analisi della composizione coreografica. Solo alcuni di questi dati, tuttavia, sono andati a comporre l'archivio, evitando così di avere un contenuto dispersivo e concentrando maggiormente l'attenzione sul dato essenziale: la *firma motrice* di un corpo in movimento.



Sul piano della rappresentazione dei danzatori, abbiamo optato per delle figure astratte che abbiamo nominato al fine di rendere più diretta e immediata la loro identificazione. Questi *personaggi* hanno conformazioni variabili al fine di differenziare la lettura del movimento:

- *Ano*: è realizzato graficamente a partire da una serie di sfere per sottolineare il volume corporeo;
- *Bizz*: è formato da una serie di macchie di colore, così da rinforzare la percezione dell'allineamento centrale del corpo;
- *Léa*: è una figura realizzata con assi che mettono in risalto l'allineamento osseo;
- *Félix*: è realizzato a partire da una trama di punti blu che tracciano sullo schermo il flusso del movimento.

## X. Firma motrice e presenza in *Nobody Danse*

Per parte sua, migrando dalla dimensione reale a quelle virtuale, la *danza senza corpo* ha fatto emergere un territorio in cui la coreografia adotta un nuovo medium di scrittura per lo schermo: il movimento digitalizzato. La formidabile potenzialità rappresentativa del movimento danzato, oltre alle molteplici combinazioni di tutti gli elementi messi in campo da questo mezzo, procurano oggi un'infinità di possibilità creative nelle quali né il corpo vivo né la sua immagine sono i media obbligati.

Così come avviene nella collezione che abbiamo precedentemente introdotto, la danza allo schermo di *Nobody danse* non proviene da immagini registrate da una telecamera in 2D o 3D. Procedendo da una conversione matematica del gesto coreografico, la danza si trova liberata dall'essere una semplice copia della realtà, affrancandosi dal ruolo di copia del corpo. Questa emancipazione ha per risultato la personalizzazione formale del corpo, a tutto vantaggio della sola presenza motrice dell'umano.

Il progetto *Nobody danse* designa, nel suo insieme, un percorso di *cinedanza* che, anche se prodotto da una infocoreografia di particelle, restituisce per prima cosa – grazie ai sistemi di mocap – la presenza del corpo in movimento: la sua qualità, la sua tenuta, la sua energia dispiegata nell'esecuzione. È qui, proprio grazie a questa particolarità, che possiamo dire con una certa sicurezza che questa serie di movimenti senza corpo sono produttori – nonostante tutto – di forte empatia e di un'emozione estetica, tanto quanto la danza di un corpo in carne ed ossa. In più, scegliendo una configurazione del movimento attraverso le particelle, *Nobody danse* permette di far esplodere la natura *piatta* del 2D dello schermo. Un'illusione di profondità artisticamente interessante ed efficace appare, in effetti, dal fatto di poter cancellare il perimetro del corpo del danzatore, a tutto vantaggio della trasparenza che acquista la sua rappresentazione in pixel. Per la versione di *Nobody danse* dedicata alla *Sagra della primavera* di Stravinskij, composta per il centenario dell'opera, il nostro interesse è stato quello di far agire delle particelle – dotate di una vita propria e determinata, a sua volta, da parametri di velocità, dinamica, peso e direzione, ad essa attribuiti – all'interno e attorno alle figure di danzatori, essi stessi in movimento. Il fine artistico di quest'operazione è di riuscire a produrre immagini efficaci e inedite dal punto di vista visivo, mentre la scommessa estetica è quella di arrivare a toccare lo spettatore con la sola *presenza* digitale – indicibile ma al contempo palpabile – dell'umano che l'ha generata.

## SOGLIA

Più una spiegazione è profonda, più lontane dall'esperienza immediata sono le entità alle quali deve fare riferimento.

[David Deutsch, *La trama della realtà*, Torino, Einaudi, 1997, p. 9]



Enrico Pitozzi<sup>1</sup>

## FIGURAZIONI : UNO STUDIO SULLE GRADAZIONI DI PRESENZA

Starting from an interdisciplinary perspective of methodological integration of the concepts of body, perception and technologies in the contemporary dance scene, this paper will attempt to define the general aesthetic notion of *presence* and of *presence degree* as an extension of the perception of the performer and the modification of the scene device. Through a survey of some key practices from the contemporary dance scene such as choreographic compositions we will analyse the body perception for the movement organisation and the impact of the technologies. This framework change the notion of a presence of the body on stage. In other words, this research is focused on the function of the movement and presence, with a particular attention to the analysis and implications that involve processes of imagination and memory in composing gestures beyond the intervention of technologies on the performer's perception. We will argue that this analytic perspective changes the point of view and the methodology of looking at contemporary dance and ultimately also the concept of *latency*. In this sense we have a series of modifications that influence both the performer's perception as well as that of the spectator.

§

### I. Disposizioni

La scena attuale vive un passaggio importante di natura epistemologica – un vero e proprio spostamento del punto di vista sulle arti e, in particolare, sulle arti performative – che ridefinisce il ruolo del performer e dilata la nozione di *presenza*.

Questa rottura passa, in buona parte, per la relazione che la scena teatrale e coreografica istituisce con le tecnologie. In questo contesto, la nozione di presenza – così come la intendo in queste pagine – deve essere trattata come un *contrappunto*, nel senso musicale del termine, concentrando l'attenzione anche sulle modalità attraverso le quali viene percepita: vale a dire analizzando la serie di *effetti* che questa produce su colui che osserva. Per meglio supportare questa posizione è necessario distinguere le strategie di composizione della presenza dagli effetti che essa produce sul piano della ricezione. Da questa osservazione prende dunque avvio la riflessione che si snoda in questo testo.

Il concetto di presenza non può più essere ridotto al solo corpo del performer in scena, ma deve essere allargato fino a comprendere quelle che definisco

<sup>1</sup> Enrico Pitozzi insegna "Forme della scena multimediale" presso la Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal vivo del DARvipem - Dipartimento delle Arti visive, performative e medialì dell'Università di Bologna.

*presenze oggettive* – figurazioni fatte di materia sonora e luminosa e che ritroviamo, in modo analogo, sia sulla scena performativa che in quella installativa. Per fare questo è necessario spostare l'attenzione dal corpo e focalizzarla sulla composizione del dispositivo, in cui tutte queste *figurazioni* della presenza prendono forma. È nel dispositivo, infatti, che le presenze si manifestano<sup>2</sup> permettendo così di sviluppare – al contempo – una fenomenologia della *messa in presenza* degli enti (corpo compreso) e della *sopravvivenza* delle loro tracce in colui che osserva. Questo principio organizza su due piani l'architettura di questo testo, che intende disegnare la cornice estetica di una teoria delle *gradazioni di presenza* e dei suoi effetti.

Chiaramente la nozione di *gradazione*, applicata a quella di presenza, non indica né una variazione di qualità né di quantità, piuttosto di consistenza e di intensità: non c'è una presenza meglio qualificata di un'altra, ma ci sono infiniti gradi di presenza, concepiti secondo scale di intensità diverse.

Nelle opere che andrò ad evocare, è una vibrazione tra le cose che permette alla presenza di manifestarsi sotto forma di corpo in movimento o nelle sue tracce sonore e luminose o, ancora, nei corpi-materia che affiorano nelle installazioni.

Evidentemente, se una presenza si manifesta, esistono anche una serie di effetti che questa produce. La presenza è dunque la causa iniziale in virtù della quale gli effetti si producono e esistono; mentre ciò che chiamo *sopravvivenza* non è altro che la conseguenza di questi effetti. *L'effetto di presenza* testimonia così del passaggio di un *corpo* che si iscrive nell'assetto percettivo dello spettatore: è la traccia di un movimento, di una immagine o di un suono che non è là o che è stata là ma non lo è più al momento attuale. *L'effetto di presenza* è qualcosa che resta come una forma d'*impressione*.

Questo effetto, come prodotto della presenza, corrisponde a un concatenamento di sensazioni che essa produce e consegna al corpo dello spettatore. Chiama così in causa una *risonanza empatica* che si iscrive nei suoi muscoli. Soffermarsi su questi effetti prodotti dalla presenza, significa interrogare e estendere i modi che mirano a organizzare la percezione dello spettatore.

## II. Presenza: della corporeità

Per poter correttamente sviluppare il quadro delle nostre ipotesi, è necessario cominciare a delineare la presenza mediante una discussione del corpo fisico, facendosi carico del ruolo della percezione nella composizione

<sup>2</sup> Intendo qui pensare la scena come un negativo fotografico che porta in superficie, in un processo di composizione, gli elementi nascosti attraverso i quali l'epifania della presenza si rende possibile. Propongo così, sul piano metodologico, uno spostamento dell'oggetto d'analisi verso quella serie di entità *presenti* che non sono ancora completamente manifeste. È un elogio del *pensiero periferico*: la periferia, il non immediato, il defilato, sono le condizioni necessarie perché ci sia *presenza*. Mi interessa dunque operare nella direzione di una *fenomenologia della latenza*, capace di portare in primo piano le cause in virtù delle quali le cose esistono e prendono forma visibile e udibile.

del movimento. Partiamo dalla nozione di *fiction* così come introdotta da Michel Bernard<sup>3</sup>: il performer immagina e proietta la sua anatomia nello spazio prima di agire materialmente; simula, cioè, un progetto d'azione. Per fare questo deve attivare tutti i suoi canali propriocettivi: sentire lo spazio, categorizzarlo, stabilire una relazione attiva con l'ambiente esterno prima di disporre il movimento in quello stesso spazio che ha contribuito a definire mediante la sua proiezione. Secondo questa interpretazione, in una operazione che potremmo definire di *categorizzazione percettiva* dello spazio, il cervello non genera solo delle risposte a degli stimoli, non organizza solamente in modo passivo le sensazioni. Esso formula, piuttosto, delle ipotesi di movimento a partire da un repertorio interno di azioni memorizzate, la cui disponibilità fa di lui un simulatore capace di far funzionare *in interno* le interazioni tra l'azione che esso proietta (previsione) e le possibili conseguenze di questa azione<sup>4</sup>. È in questa cornice che la *simulazione*

<sup>3</sup> M. Bernard, *Sens et fiction*, in *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001.

<sup>4</sup> In altri termini, come ha sottolineato il fisiologo Alain Berthoz, il cervello è un simulatore d'azioni, un generatore d'ipotesi che preseleziona le informazioni dai sensi (quindi guida e organizza i sensi nella raccolta delle informazioni dall'ambiente, e non registra solo passivamente) in funzione dello scopo dell'azione in corso. Per attivare questo processo utilizza la memoria per anticipare, per predire il futuro – vale a dire il risultato dell'azione e le sue possibili varianti. Il cervello, in questa prospettiva, non è dunque una macchina *reattiva* bensì *proattiva* che estende sul mondo le sue interrogazioni. Questo processo di "anticipazione motoria" è alla base dell'azione; ciò significa che il cervello prevede, oltre alle conseguenze dell'azione, anche lo stato nel quale un captore sensoriale dovrà trovarsi in un dato momento nell'esecuzione del gesto. Come rileva Jean Decety, "non è necessario realizzare un'azione per conoscerne le conseguenze, poiché è possibile anticiparla e simularla mentalmente. [...] pensare ad una azione significa prepararsi ad eseguirla" (tr. di chi scrive). Ciò significa che i rapporti – necessari alla definizione di un movimento, quali la relazione tra la velocità e la precisione – si ritrovano nelle azioni mentalmente simulate. Questo perché, grazie al funzionamento dei *modelli interni*, la proiezione mentale che le organizza sarà messa in gioco esattamente come nel caso della sua effettiva esecuzione. Cfr. J. Decety, *L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui?*, in A. Berthoz, G. Jorland (a cura di), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 73-74. Cfr. A. Berthoz, *Le sens du mouvement*, op. cit., e J-L. Petit (a cura di), *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1997, p. 22. Cfr. F. Corin, *Le sens du mouvement. Interview d'Alain Berthoz*, "Nouvelles de Danse", n° 48/49, automne-hiver 2001, p. 80. Si veda inoltre M. Jeannerod, *The representing brains: neural correlates of motor intention and imagery*, "Behavioural Brain Sciences", vol. 17, pp. 187-202. Si veda anche E. Pitozzi, *De la constitution du corps de synthèse sur la scène performative: perception et technologies*, in L. Poissant, R. Bourassa (a cura di), *Personnages virtuels*, Ste-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2012. Questo aspetto legato alla simulazione come *modo* della presenza è ben conosciuto dagli attori e dai padri fondatori della scena del Novecento, basti pensare alla prospettiva disegnata da Mejerchol'd nei principi di biomeccanica, alle azioni fisiche di Stanislavskij o alle note di Louis Jouvet e Michail Cechov. Cf. V. Mejerchol'd, *Écrits sur le théâtre* (Tome II), L'Age d'Homme, Lausanne 1975; M. Cechov, *La tecnica dell'attore*, Dino Audino, Roma 2001; L. Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, Paris, 1952; Id., *Le comédien désincarné*, Flammarion, Paris, 1954. È proprio a partire da questo presupposto di carattere fisiologico che il gesto può essere decostruito e ricostruito a livello scenico: immaginare il corpo *prima di agire* significa mettere in forma l'azione *prima di eseguirla*, anticipando così le sue possibili soluzioni. Restando in una prospettiva storica legata alla scena teatrale, questo principio inerente la simulazione trova, inoltre, una risonanza altrettanto interessante nelle posizioni di Louis Jouvet e di Michail Cechov in merito all'elaborazione delle tecniche che portano alla definizione della partitura dell'attore. In entrambi l'immaginazione – o processo di simulazione – è il punto di partenza dell'azione e, dunque, della presenza scenica.

designa il primo grado – invisibile ma determinante – in cui si dà la presenza del corpo.

Il dialogo con il mondo esterno serve dunque al cervello unicamente a verificare le sue previsioni, comparandole con l'azione in esecuzione. Tale processo è di rilevante importanza per comprendere, in modo chiaro, la composizione di un movimento perché ci mostra, senza equivoci, che il risultato dell'azione (e il calcolo dei margini d'errore) è già contenuto nel processo percettivo che ne è alla base. L'anticipazione è ancorata a quello che – sulla scorta di Edward Reed e di Hubert Godard – definiamo *pre-movimento*: momento in cui la simulazione s'incarna nei muscoli profondi – anticipando così la relazione del corpo con il peso e la gravità necessari al compimento dell'azione proiettata – per preparare il movimento<sup>6</sup>. Il *pre-movimento* agisce così sull'organizzazione gravitaria, vale a dire sulle modalità attraverso le quali il soggetto agente organizza la sua postura per tenersi in piedi e rispondere, in modo adeguato, alle leggi della gravità che pesano sul corpo. Un sistema di muscoli detti *gravitari* – la cui attivazione sfugge in gran parte al controllo cosciente – è incaricato di assicurarne la postura. Sono questi muscoli a garantire al corpo il suo equilibrio e gli permettono, al contempo, di mantenere la postura retta senza doverci pensare. A partire da qui, dobbiamo allora comprendere che la proiezione di cui parliamo è solo un aspetto delle operazioni necessarie per compiere un movimento. La struttura anticipativa dell'azione, che fa sì che il corpo sia regolarmente in anticipo rispetto a se stesso (simulazione o *fiction*), può essere pienamente compresa solo se correlata alla sua dimensione complementare, in cui lo stesso corpo si trova in ritardo rispetto a se stesso nella misura in cui trattiene la sua esperienza (pre-movimento), così da tenerli insieme e – sulla base di questa connessione – dare forma al movimento<sup>7</sup>.

Secondo questo schema il corpo – e dunque la qualità della sua presenza – non coincide né con la proiezione dell'anatomia nello spazio né con l'incarnazione che l'attualizza nei muscoli (pre-movimento e postura). Possiamo allora affermare, seguendo il filo di questo presupposto, che il corpo esiste, e la sua presenza con lui, unicamente in una tensione tra una *proiezione* e una *ritenzione*. La presenza, in prima istanza e al suo *grado minimo*, deriva dalla capacità di un performer

In Jouvet, in particolare, è centrale la dialettica che si instaura – nella definizione del gesto – tra un *dédoublement* (sdoppiamento) e la *dissociation* (dissociazione) tutta interna al corpo dell'attore. In altri termini, per Jouvet il teatro è una possibilità offerta all'attore per dar corpo a esseri *virtuali*, uscire dalla pelle – come lo stesso Jouvet afferma – “per essere multiplo e decuplicato, per non esser più se stesso, un se stesso definito e limitato”. Cfr. *Le comédien désincarné*, cit., p. 123.  
<sup>5</sup> E. Reed, *An outline of theory of action system*, in “Journal of motor Behavior”, vol. 14, n° 2, 1982 e H. Godard, *Le geste et sa perception*, in I. Ginot et M. Michel (a cura di), *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 236.

<sup>6</sup> I muscoli gravitari sono la sede in cui vengono registrati i cambiamenti di stato affettivi ed emozionali. Il variare della postura produce una modifica dello stato emozionale e, reciprocamente, ogni cambiamento che interviene sul piano affettivo ha una ripercussione diretta sulla postura, sulla temperatura e il colore del gesto.

di entrare in questo schema e dare forma a questa tensione. Ciò significa materializzare lo spazio intorno a sé prima di muoversi: immaginarlo, occuparlo, assegnargli un volume, una consistenza. Solo così la presenza del performer può delinearci come qualcosa che non coincide esattamente con il corpo ma che, piuttosto, è portata dal corpo: non basta essere fisicamente presenti per avere della presenza.

## II.1. Logica della presenza corporea: irradiare

a)- Come primo aspetto, che mette in gioco il corpo nella definizione della presenza, vorrei contribuire a mettere in luce una serie di tratti che permettono di disinnescare la questione del personaggio per far emergere la *figura*. Nella cornice del teatro contemporaneo Ermanna Montanari dà corpo a questo passaggio. In scena, smette semplicemente di essere se stessa, ma non lo fa per assumere l'identità fittizia di qualcun altro. Smette cioè di essere semplicemente dell'*ordine della persona*. L'andatura con cui Ermanna Montanari abita lo spazio della scena – e *Ouverture Alcina* (2010) o il recente *Avaro* (2011) ne sono un esempio eclatante – costituisce qualcosa paragonabile a un evento, si produce un campo magnetico in cui tutto non può essere come prima. Questa figura sospende le regole del mondo conosciuto per dare forma a un'altra dimensione. Attiva atmosfere. L'attore – nella figura – è l'incommensurabile in una geometria ossea. La *figura* che la Montanari delinea in scena è allora irrimediabilmente *postuma*: è protetta da ogni possibile attualizzazione, ha troppe ragioni per potersi affermare in una sola identità: segna la fine del soggetto.

Si tratta, in altri termini, di fare di un corpo un insieme di intensità che oltrepassano la persona. Non si tratta di mettere semplicemente in scena la *vita*; qualcosa di più è in gioco: l'esistenza allo stato puro cerca la sua forma. Un'intensità – lo ripeto – che non è dell'ordine dell'umano, forse del pre-umano, comunque una dimensione inumana pulsa in lei. È potenza d'espressione. Bagliori, effetti di luce sono ciò che la costituisce: una gradazione del colore in materia ossea.

Lo spazio scenico non può essere distinguibile dalla densità dell'essere attore. Si precipita in un vuoto; e da lì si aprono le condizioni per dare a vedere le cose che ci dovrebbero essere. Il vedere si verifica – sempre – al limite di una tensione. E questo precipitare è, allora, la condizione necessaria perché si possa vedere qualcosa. Precipitare come soglia, punto di tensione oltre il quale è impossibile andare: da qui qualcosa accade. C'è l'immagine. Emerge la forma. Molte volte questa forma è un colore. Altre volte è una geometria: è angolosa, tonda<sup>8</sup>.

Questo il suo grado di presenza, ciò ch'essa *irradia*. La presenza, per essere tale, deve oltrepassare il corpo, eccedere i suoi limiti. La presenza viene con il corpo; *accade* sotto forma di una respirazione effimera che diventa palpabile. La figura che Montanari incarna non può dire "io" – delineare il soggetto – perché

<sup>7</sup> Cfr. J-L. Petit (a cura di), *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, cit., p. 23.

<sup>8</sup> E. Montanari in E. Pitozzi, *Il principio della forma. Conversazione con Marco Martinelli ed Ermanna Montanari*, in "Art'O", n. 30, estate 2011, p. 52.

protetto da ogni possibile “io, il soggetto”. Il suo *prendere parola* è un modo di marchiare a fuoco la parte indicibile del mondo, restituendone l’irriducibile polifonia. Contro ogni consistenza pesante, rivendica la lucentezza del lampo che squarcia e apre, *dà a vedere le cose*. È qui che la lingua deraglia, mette a distanza il soggetto che *dice*, lo disinnescia: ciò che si determina in questo modo – attraverso questo *portare la parola* – non è il soggetto di un’azione, ma un’azione senza soggetto o coincidente con esso in una logica dell’*evento*. Ermanna Montanari è un evento che non smette di accadere sulla scena: la presenza, i gradi attraverso cui essa si dispone, sono quest’evento. Parla il prisma ch’essa è. Per meglio identificare questa modalità, che Ermanna Montanari porta sulla scena, posso utilizzare la nozione di *irradiazione*: il suo corpo (la sua voce) sul palco è il centro multiplo che si diffonde in tutte le direzioni dello spazio e *tocca* lo spettatore – questo l’*effetto* della sua presenza irradiante, del suo evaporare per gradi<sup>9</sup>. *Esse est percipi* – essere è essere percepiti – ricordava Berkeley.

b)- Cambiando registro, ci soffermeremo ora sul lavoro di Saburo Teshigawara, indagandone alcuni aspetti del linguaggio compositivo<sup>10</sup>. Teshigawara non disegna linee con il corpo; la linea – sospesa e fluida come a disegnare una continuità là dove il corpo si arresta – è il suo corpo stesso. Potremmo parlare qui di un corpo *intervallo* – con l’ampiezza di senso che questo comporta nel linguaggio giapponese e che si esprime nel *Ma* – che concentra in sé tutte le possibili dimensioni temporali: staccare il busto dal bacino, come in torsione sul proprio asse, oscillando sul centro di gravità e attribuendo così ad ogni diversa parte del corpo un tempo autonomo, una traiettoria differente. In *Absolute zero* (2005) così come in *Miroku* (2007), cambia radicalmente la percezione dello spazio e del tempo. Il corpo, dunque, non è più il centro della presenza, ne è piuttosto il veicolo. Lo spazio si contrae e si assorbe o, viceversa, si dilata a seconda dello spostamento del corpo, a seconda della linea organica che lo attraversa, disegnando nello spazio la sua traiettoria invisibile, la sua architettura: dall’assunzione del peso alla sua trasformazione costante – senza soluzione di continuità – come se il movimento avesse il suo appoggio sull’aria. L’aria si fa

<sup>9</sup> Inscrivendosi nella logica della simulazione sopra riportata (nota 5), ad essere particolarmente interessante in questo contesto è la posizione di Michail Cechov in merito alla nozione di *irradiazione*, elaborata nei suoi scritti dedicati alla tecnica dell’attore. Tale principio sembra operare su due livelli: da un lato, attraverso di esso, l’attore dà a vedere l’occupazione dello spazio prima di portare fisicamente il gesto; dall’altro, una volta che il gesto si è compiuto continua a risuonare nello spazio al di là dei limiti del corpo fisico. Come a dire: l’immaginazione si rivela e riverbera – una volta manifestatasi attraverso l’azione nello spazio – continuando al di là dai limiti del corpo. Questa è la presenza, non possiamo non *irradiare*. Scrive Cechov: “Immaginate che dei raggi invisibili proseguano i vostri movimenti nello spazio, nella direzione dei movimenti stessi. [...] In questo esercizio cercherete di irradiare e proiettare all’esterno l’attività interiore mentre vi muovete” (*La tecnica dell’attore*, cit., p. 48). Di rilevante importanza, per la direzione qui tracciata, il recente convegno organizzato e coordinato da Marco De Marinis e Erica Faccioli presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell’Università di Bologna dal titolo: *Percorsi di Michail Cechov. Vita e tecnica*, Bologna, 17 giugno 2011.

<sup>10</sup> Saburo Teshigawara comincia la sua carriera da coreografo nel 1981. Fonda nel 1985 la sua compagnia *Karas* con la collaborazione di Kei Miyata. <http://www.st-karas.com/>

materia solida all'interno della quale il corpo in movimento si iscrive come una traccia. La presenza del movimento – perché è il movimento che fa la presenza e non il corpo – è dunque stimolata dalla complessità delle sue percezioni: contrazione, distensione e qualità degli spostamenti nello spazio scenico. In altri termini è come se il corpo, di volta in volta, si concentrasse in modo sempre più complesso su uno dei cinque sensi: *la presenza è una temperatura*.

Il movimento fende l'aria, ne tocca ogni singola particella: toccare non solo il cambiamento di consistenza della materia, ma gli stati di variazione interna, la temperatura dell'aria, il suo grado d'umidità, il momento in cui l'aria si trasforma. È qui che la composizione di Teshigawara si fa coreografia della materia e il movimento è considerato alla stregua di un vapore che si leva dal suolo secondo diverse dimensioni di densità: Teshigawara organizza l'aria attraverso l'iscrizione del movimento sulla sua superficie; il suo corpo è *dentro* il corpo dell'aria, lo abita.

Ogni variazione d'equilibrio nella composizione del movimento, anche impercettibile, rende manifesta questa relazione. È un corpo a corpo con la materia che coinvolge anche la luce.

È qui, in questo processo di variazione continua, che ogni movimento – anche il più impercettibile – diventa visibile come esposto a una lente di ingrandimento. I quadri compositivi di *Miroku* evolvono per immagini in cui il gesto coreografico permette di cogliere un movimento interno del passaggio del tempo. Modellare la velocità e l'ampiezza del movimento coreografico significa dunque rendere lo spazio e il tempo visibili<sup>11</sup>.

### III. Tecnologie della presenza: figurazioni del corpo

Pensare la presenza come non coincidente con il corpo – piuttosto come una sua dilatazione – ci permette qui di introdurre un aspetto importante, che pensa alle figurazioni visive e sonore mediate tecnologicamente e introdotte in scena come forme di presenza.

#### III.1. Estetica dell'ombra

Nella direzione di un'estetica dell'ombra, possiamo introdurre il lavoro della formazione giapponese dei Dumb Type. In tutta la loro produzione – in lavori come *[OR]* (1997) e *Memorandum* (1999) – l'impiego di tecnologie tende a costruire un ambiente all'interno del quale lo spettatore è bombardato da stimolazioni visive e sonore, in una logica in cui il corpo è concepito come un'ombra, una silhouette.

In *[OR]*, per esempio, l'intera performance è ritmata da una sonorità minimale e penetrante, intervallata da innesti techno a volume molto elevato, oltre al suono freddo e distante, prismatico, tratto da +/- (1996) del *sound artist* Ryoji

<sup>11</sup> Si veda, in questo senso, la sezione dedicata a Saburo Teshigawara in E. Vaccarino, *Danze plurali, altrove qui*, Macerata, Ephemeria, 2009.

Ikeda e da luci stroboscopiche provenienti da diversi punti dello spazio che operano una dissimulazione della presenza del performer. Le luci stroboscopiche, montate in sincrono alle luci statiche, tendono a creare un'impressione percettiva che dispone il mondo reale e quello virtuale in un unico spazio continuo e fluttuante. Le immagini, provenienti dallo schermo, invadono lo spazio fisico così come le luci stroboscopiche, poste nello spazio del palco, invadono e interagiscono con le proiezioni. Da un punto di vista percettivo, lo spettatore è soggetto a una quantità di stimoli visivo-sonori in cui i corpi sulla scena tendono a scomparire in architetture di luci e immagini. La loro attivazione a momenti alterni provoca così nello spettatore un senso d'alterazione visiva. Sul piano sonoro, grazie a una disposizione in sala degli speakers, là dove il suono accelera la scena segue aumentando l'intensità e la gradazione del suo ritmo interno<sup>12</sup>. Sia in [OR] che in *Memorandum*, il corpo dei performer è dunque percepibile come ombra, visione *negativa* in cui il corpo è un intervallo nella continuità dello sfondo; in altri termini si disegna un nuovo *elogio dell'ombra*, per dirla alla Tanizaki<sup>13</sup>, in cui i corpi si danno attraverso gradazioni di luce o attraverso il dispiegamento di una traccia che restituisce, come in alcuni passaggi di *Memorandum*, l'impressione (passeggera) del solo movimento, divenuto una sorta di vibrazione nello spazio. Si tratta, tuttavia, di una vibrazione priva di memoria: la traccia residuale di un passato che non può più essere perché effimero, passeggero.

In entrambi i casi, questi aspetti sono caratterizzati da un pensiero dell'effimero *affermativo*, in linea, ancora una volta, con una corrente dell'estetica giapponese che, come ricorda Christine Buci-Glucksmann, fa dell'*impermanenza* il punto centrale di un'estetica della fluidità e della trasparenza<sup>14</sup>.

### III.2. Pulsazioni: *corpo sonoro*

Vediamo qui, nello specifico, la dimensione sonora mediante la quale si organizzano forme di presenza scenica. Da un lato – da un punto di vista strettamente metodologico – questo significa rimettere al centro della scena il potenziale drammaturgico del suono; in altri termini è come se la sua dimensione compositiva instaurasse una relazione di tensione con la visione: l'*immagine sonora* – il suo potenziale *atmosferico* – è quella che dà la *texture* di fondo alla scena e in base alla quale l'immagine visiva si definisce<sup>15</sup>. Dunque,

<sup>12</sup> K. Courdy, *Dumb Type: Un corps interfacé entre signal et noise*, in "Digital Performance - Anomalie Digital\_Arts", n. 2, 2002, p. 170. Cf. E. Pitozzi, *Tecnologie della percezione. La scena secondo I Dumb Type*, in "Art'O", n° 21, autunno 2006; D. Neave, *Meditations on Space and Time: The Performance Art of Japan's Dumb Type*, in "Art Journal", vol. 60, n. 1, inverno 2001, pp. 85-95.

<sup>13</sup> J. Tanizaki, *Libro d'ombra*, Bompiani, Milano 2000.

<sup>14</sup> C. Buci-Glucksmann, *Esthétique du temps au Japon*, Galilée, Paris 2001.

<sup>15</sup> Si veda il contributo di Marie-Christine Lesage in questo stesso volume. Possiamo avvicinare a queste esperienze un'altra declinazione: *la presenza macchinina*. Parliamo così di

così come esiste un'immagine visiva, sulla scena contemporanea sembra emergere con forza una di tipo uditivo. Su questa posizione possiamo articolare una possibile gradazione della presenza: quella del *corpo che produce suono*. È dunque il suono – nella prospettiva che andremo ad analizzare – che detta l'atmosfera alla scena e ne ridefinisce le qualità d'*ascolto*<sup>16</sup>. In questa cornice l'immagine visiva ne è il contrappunto.

a)- Nella prospettiva trasversale in cui la produzione di Fanny & Alexander si colloca, la nozione di suono ha sempre ricoperto, fin dai primi lavori come *Ponti in Core* (1996) per arrivare alle produzioni decisamente più marcate in questa direzione come +/- (2009) o *South* (2009) e *T.E.L.* (2011), un ruolo di primo piano. Non si tratta qui di concepire il suono – o per lo meno questa è la linea che intendo tracciare – come supporto all'immagine scenica, quanto di definire e elaborare una sorta di *drammaturgia acustica* come figurazione della presenza.

È con la realizzazione del tavolo preparato di *T.E.L.* (2011) – progettato in collaborazione con il centro *Tempo Reale* di Firenze – che trova un suo fortunato sviluppo quella che potremmo definire la *linea della presenza del suono* che attraversa la produzione della compagnia ravennate. A partire da +/- realizzato con la collaborazione di Mirto Baliani e Luigi Ceccarelli, fino al tavolo sonoro di *T.E.L.* è in gioco la definizione di vere e proprie architetture invisibili che depositano nello spazio della sala teatrale le loro geometrie fantasmatiche fatte di vibrazioni sonore, fenditure che attraversano il perimetro della scena. È qui che possiamo parlare, dunque, di un vero e proprio *corpo sonoro* che si fa materia e si modula in scena su momenti di densità e rarefazione. Organizzato intorno a matrici di *glitches*, questo suono affiora e scompare all'ascolto come a scolpire figure nello spazio, trovando una propria risonanza che dal gesto dell'attore che l'ha prodotto si riverbera nell'assetto percettivo dello spettatore, insinuandosi subliminalmente e influenzando la visione dell'immagine scenica: là dove il suono impercettibile si fa teso, la temperatura dell'immagine scenica complessiva permette di veicolare un senso di inquietudine che, puntualmente, anticipa lo sviluppo drammaturgico a venire. L'inudibile è qui il luogo di emersione, la *texture* di fondo che permette al suono di manifestarsi, di prendere forma, addensarsi come un'atmosfera in una continua dialettica di ampiezza e ritenzione, intensificazione e modulazione al limite del percepibile o, viceversa, saturando completamente lo spazio udibile. Ogni variazione è una modulazione che incide sulla percezione dell'immagine. Suono e visione interferiscono – vibrano a velocità variabili – per assegnare alla scena la sua temperatura: arida, desertica, incandescente. In *T.E.L.* è dunque il gesto della mani e delle braccia a produrre suono a contatto con il tavolo progettato dall'équipe di *Tempo Reale*.

una declinazione della presenza che tende a presentare il dispositivo scenografico come unico luogo in cui si dà la presenza. *Coefficiente di fragilità* (1994) e *Nur Mut* (1996) e il recente *Pentesilea* (2012) della compagnia Masque vanno in questa direzione.

<sup>16</sup> Cfr. R. Barthes, *L'ascolto*, in AA.VV., *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino 1976; P. Szendi, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Minuit, Paris 2001. J.-L., Nancy, *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina, 2004.

Tuttavia, in tutti questi esempi, la relazione suono-corpo non rinvia a qualcosa di semplicemente *antropomorfico*: non è in gioco la ricostruzione sonora della forma del corpo – la sua presenza è qui solo evocata – quanto l'esplorazione di una geografia emozionale che, attraverso il gesto, si fa immagine sonora, presenza uditiva.

b)- Tale processo d'elaborazione acustica della presenza è indagato anche nel lavoro della Società Raffello Sanzio, soprattutto a partire dalla collaborazione con il *sound artist* statunitense Scott Gibbons, iniziata nel 1999 con *Genesis*; tale collaborazione arriva fino agli esiti attuali passando, in particolare, per l'elaborazione del ciclo della *Tragedia Endogonia* e dal *Cryonic Chants* come sua dimensione concertistica<sup>17</sup>. In questi lavori la dimensione sonora e l'elaborazione sulle potenzialità espressive della voce raggiungono l'apice. Sono due le piste che si aprono affrontando il lavoro di Chiara Guidi sulla voce e quello di Scott Gibbons sulla composizione sonora: da un lato quella che posso definire dimensione *sonica*, vale a dire l'elaborazione di un suono-corpo di origine organica che, attraverso un processo di sintesi, tende a rendere irricognoscibile la sorgente d'origine, mantenendone tuttavia una traccia, una memoria<sup>18</sup>; dall'altro tocchiamo invece quella che definisco – sulla scorta di Roland Barthes – la *scrittura ad alta voce* come dimensione particolare del suono. Tuttavia, rispetto al lavoro di Chiara Guidi sulla voce, sono necessarie alcune precisazioni. Si tratta, in altri termini, di entrare dentro la voce: spostare il punto di vista e portarlo all'interno, nella sua dimensione nascosta. *Molecolarizzare* la voce significa esplorarla dall'interno, in tutte le sue pieghe, dando così consistenza sonora al soffio. La voce è la *forma* che si fa presenza acustica prima che significante, mette le lettere di una parola al microscopio per poter entrare vocalmente dentro ognuna di esse: perderne l'unità di significato per esplorarle nella loro sonorità. Stare dentro la lettera, vederla dall'interno, mutare il punto di vista sulla lettera, stare dentro la sua struttura, le sue maglie: operare in questa direzione permette di avere accesso a tutte le sue sfumature sonore e risolvere, al contempo, il proprio corpo in suono<sup>19</sup>. La voce, liberata attraverso la membrana dello speaker, è un potente meccanismo tattile di fascinazione uditiva, parla alla fisicità attraverso una ripartizione delle sue multiple varianti, modulazioni ed intensità. Assistiamo ad una forma di *scrittura ad alta voce*, una scrittura che non partecipa al fono-testo, l'espressione, ma al geno-testo, alla significanza; partecipa della *grana* della voce che, come sottolinea Barthes, è un modo di condurre il proprio corpo-voce<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> <http://www.raffaellosanzio.org/> e <http://www.red-noise.com/index.html>

<sup>18</sup> Cfr. F. Acca (a cura di) *Scott Gibbons, l'essenza organica del suono*, in "Prove di Drammaturgia", anno XI, n° 1, luglio 2005. E. Pitozzi, *Sonicità diasporiche. Conversazione con Scott Gibbons*, in "Art'O", n° 16, primavera 2005. Cfr. E. Pitozzi, A. Sacchi, *Itinera*, Arles, Actes Sud, 2008.

<sup>19</sup> R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999.

<sup>20</sup> Sulla nozione di corpo-voce, al di là dell'applicazione che qui ne facciamo, si veda l'importante contributo di F. Gasparini, *Poesia come corpo-voce*, Bulzoni, Roma 2007, in cui l'autrice ne definisce le caratteristiche dentro una cornice teorica unitaria. Cfr. anche L. Amara, P. Di Matteo (a cura di), *Teatri di voce*, in "Culture Teatrali", n. 20, 2010.

Ciò rimanda a un *dictare*, a una sorta di “dire ad alta voce”. Il processo di molecolarizzazione avviene allora in due diversi tempi: entrare nel suono della voce, attraverso il processo di molecolarizzazione, porta alla *scrittura ad alta voce*; mentre una seconda fase prevede una ricostruzione della significazione delle parole a partire dalla loro indagine sonora. Di ritorno al teatro, ne risulta – con *L’ultima volta che vidi mio padre* (2010) o *Madrigale appena narrabile* (2008/11) ultimo lavoro di Chiara Guidi e Scott Gibbons – una parola *espansa*, polifonica e plurale attorno a cui affiorano le immagini. Questa dimensione proietta la presenza del corpo parlante nell’orecchio dello spettatore.

c)- Da sempre affascinata dal corpo umano, inteso qui come formidabile macchina e riserva di potenziali configurazioni del gesto, la coreografa canadese Ginette Laurin tocca, con *Onde de choc* (2010), le corde più profonde e intime di questo processo di indagine sulla presenza acustica del corpo in scena<sup>21</sup>. Il corpo è il centro di quest’intima esplorazione; o meglio, non tanto il corpo in quanto entità unitaria, quanto i diversi *stati* attraverso i quali il corpo si manifesta e si espone sulla scena, producendo figurazioni sonore della sua presenza. *Onde de choc* appare, dunque, come un processo che tende a svelare, a rendere udibili le forze che muovono il corpo dall’interno: la sua presenza è in realtà la sismografia organica delle sue pulsazioni. Un’esplorazione dell’anatomia che diviene fascinazione clinica rivolta all’impensato della corporeità – al suo infinito *dentro* – che si dà *fuori* mediante la messa in forma sonora: si tratta delle pulsazioni cardiache dei danzatori. Ci troviamo qui di fronte a due modalità in cui il corpo produce suono: attraverso l’interazione tra i corpi dei performer e la piattaforma equipaggiata con microfoni sulla quale agiscono, o attraverso la captazione delle pulsazioni cardiache ottenute attraverso stetoscopi.

A questo ritmo organico ed elementare, trattato elettroacusticamente da Martin Messier, si sovrappone inoltre un divenire musicale dettato dalla composizione originale di Michael Nyman, che fa da doppio strato sonoro della performance, dettando il ritmo generale del lavoro o, viceversa, adattandosi all’atmosfera della scena. Nell’economia generale, oltre alla dimensione sonora, gioca un ruolo di primo piano anche l’elaborazione di un dispositivo cromatico che fa da contrappunto alla scena coreografica. In altre parole, l’intero apparato scenico si configura come un organismo pulsante in cui la dimensione sonora è direttamente connessa alla produzione di onde luminose che – per gradazione – prendono consistenza sul fondale. L’onda acustica prodotta dal movimento dei danzatori sulla superficie della piattaforma, oltre al controllo acustico del loro battito cardiaco, si traduce così, in questo lavoro, in onda luminosa. Il movimento dei performer – la loro presenza data attraverso il suono prodotto

<sup>21</sup> Tra le figure di primo piano della scena internazionale, la coreografa Ginette Laurin – fondatrice della formazione canadese O Vertigo con sede a Montréal – è impegnata fin dagli anni Ottanta in una ricerca radicale sul movimento al quale associa un’indagine sul dispositivo scenico in chiave sia sonora che cromatica. <http://www.overtigo.com/>

della loro pulsazione cardiaca – ha la funzione di un vero e proprio *medium*, un vettore di trasformazione. Lo schermo posto al fondo della scena assume le proprietà di una *placca sensibile*, che produce presenze luminose a partire dall'attivazione delle onde sonore che si propagano dalla scena e che, a loro volta, derivano dal gesto dei performer. La minima variazione d'intensità del suono, o la variazione di alcune sequenze di movimento, si traducono in un flusso di luce sulla superficie della parete: curve luminose, vibrazioni cromatiche. Questo gioco costante di apparizione/sparizione permette dunque di rendere presente il corpo attraverso il suono che esso produce e, viceversa, *ascoltarne* l'immagine luminosa. Si tratta, in altri termini, di pensare la scena come un dispositivo dello svelamento e la presenza come un'epifania: vedere affiorare alla percezione una pulsazione cardiaca che si fa onda sonora per poi tramutarsi in una serie di gradazioni luminose, che mettono in questione l'assetto percettivo dello spettatore posto di fronte a una scena concepita come un vero e proprio *corpo sonoro*, un organismo pulsante.

### III.3. Immagini del corpo

a)- come altra declinazione dell'intervento delle tecnologie sulla scena teatrale, intendiamo qui rinviare al lavoro della formazione italiana Motus, impegnata – con il progetto *Twin Rooms* (2002) – a riscrivere lo spazio scenico e la presenza del corpo attraverso la definizione di un doppio video<sup>22</sup>. In questo lavoro l'architettura scenica è ripensata in modo radicale. Per questa performance è stata progettata una stanza d'albergo, al di sopra della quale si trovano una serie di schermi che ne riproducono il perimetro in modo speculare e ne restituiscono l'azione sotto forma d'immagini digitale. L'alterazione della visione dello spettatore è quindi messa in opera secondo un dosaggio sapiente delle cornici. La loro moltiplicazione avviene nel momento in cui si chiede allo spettatore di interpretare sia l'azione reale sulla scena, sia la medesima azione riprodotta in video. Entrambe le scene sono organizzate secondo un andamento di tipo cinematografico, tagli e dissolvenze incrociate definiscono una logica di montaggio che procede per raccordi di singoli frammenti separati. Il contenitore-ambiente, a un primo colpo d'occhio, produce, inoltre, una clamorosa impressione di inquadratura (di cui le pareti laterali sarebbero i bordi) mentre lo sguardo dello spettatore, costretto ad inseguire da una stanza all'altra (ovvero da un estremo all'altro del palcoscenico) i personaggi, diviene l'occhio mobile della macchina da presa.

b)- Un'analoga decomposizione dello spazio visivo caratterizza anche l'intervento del Wooster Group, soprattutto nella produzione di *Hamlet*, lavoro del 2006<sup>23</sup>. Compagnia di primo piano della scena statunitense degli anni Settanta,

<sup>22</sup> Si veda E. Casagrande, D. Nicolò, *Io vivo nelle cose*, Milano, Ubulibri, 2006.

<sup>23</sup> <http://thewoostergroup.org/blog/>

il gruppo è stato fondato da artisti provenienti da svariati ambiti disciplinari, raccolti attorno alle figure di Jim Clayburgh, Willem Defoe, Elizabeth LeCompte, solo per citarne alcuni. In più di trent'anni di attività, il Wooster Group ha realizzato diverse produzioni negli spazi del Performing Garage, luogo storico della sperimentazione newyorkese. I loro lavori, intervenendo nella rivisitazione di "classici" della scena, integrano diversi sistemi di proiezione, dai film ai dispositivi video, includendo inoltre un trattamento che investe la materia sonora. Per questo *Hamlet* le immagini di un omonimo film di Richard Burton del 1964, proiettate sullo schermo di fondo, restituiscono personaggi *spettrali*, come cancellati e sostituiti, in scena, dagli attori. L'intervento performativo è meno lungo della versione filmica, che è sottoposta a diversi interventi di riavvolgimento e accelerazione di parti del nastro. Anche il testo shakesperiano ha subito alcune modificazioni e corrisponde solo in parte a quello utilizzato per il film. L'intera pellicola filmica è stata ricostruita e rimontata digitalmente per restituire la metrica originale del verso, là dove era stato liberamente declamato nella produzione del 1964.

Ciò che ci interessa sottolineare è la stretta relazione – in termini di simultaneità – che si sviluppa tra i personaggi del film allo schermo e gli attori sulla scena. Questo *Hamlet* opera, potremmo dire, sulla base di un processo di inversione e straniamento, in cui i frammenti del film costituiscono il materiale di base a partire dal quale si costruisce la performance scenica; una sorta di archeologia della visione e dell'ascolto giocata, a diversi livelli, con gli strumenti della scena.

Qui si rintraccia la caratteristica determinante di questo lavoro; vale a dire la relazione tra l'immagine bidimensionale del film e la tridimensionalità della scena. Da un lato, nell'immagine del film, è in atto un processo di sottrazione che investe gli attori filmati; mentre dall'altro, sulla scena, si opera un raddoppiamento e una sostituzione di questi ultimi. L'azione principale degli attori è quindi quella del raddoppiare; entrare nella traccia lasciata dalla progressiva scomparsa degli attori filmati occupandone il posto, rifacendone le scene. In altri termini, gli attori costruiscono la loro partitura gestuale e la loro prossemica raddoppiando i gesti e le posture adottate dai personaggi del film. Questo processo dà vita a una *mise en abyme* delle diverse immagini, sia registrate che realizzate dal vivo. Assistiamo così alla rappresentazione e alla sua costruzione, allo svelamento dei suoi meccanismi. Questo processo di raddoppiamento, oltre a investire l'immagine, gioca con il registro sonoro, adottando soluzioni di grande intensità e impatto che portano i personaggi sulla scena a incorporare la voce e la recitazione dei personaggi del film. La scena del Wooster Group diviene così una *cosa che sente*: un gesto o una voce proveniente dal film ha una ricaduta nella fisicità dell'attore in scena; così come un verso o un movimento di quest'ultimo si ripercuote sulla costruzione dell'immagine in tempo reale, facendo del palco un dispositivo in cui ogni minimo gesto si rifrange, come un'onda, a tutti i livelli della composizione.

#### IV. Presenze in assenza di corpo

Siamo qui ad affrontare uno degli aspetti determinanti della nostra analisi:

vale a dire la possibilità di poter parlare della presenza in *assenza di corpo*. In questa cornice andrò ad inscrivere una serie di esperienze sceniche in cui i gradi di presenza non passano per il corpo ma attraverso *tracce di luce* e figurazioni cromatiche, aprendo ad una serie di contaminazioni di ordine installativo che, nel passaggio seguente, verranno debitamente affrontate.

#### IV.1. Ciò che resta dell'anatomia: *una traccia di luce*

Seguiremo questa logica della presenza a partire da quelle che abbiamo definito *tracce di luce* e che si manifestano a partire dall'intervento – sul corpo del performer – di tecnologie di captazione del movimento (Mocap). Le Mocap sono strumenti di differente natura che si applicano al corpo del performer e attraverso le quali è possibile ricavare una serie di dati provenienti dal movimento che, in condizioni normali, non potrebbero mai essere percepite. Questa operazione ha due diverse ricadute: una di ordine percettivo, l'altra di ordine estetico; entrambe riguardano la presenza e le sue gradazioni. La *motion capture* interviene direttamente sul corpo del performer ridefinendone l'organizzazione sensoriale<sup>24</sup>. Nel passaggio tra corpo *fisico* e corpo *sintetico* ciò che resta è una traccia della presenza: la firma digitale di un corpo in assenza d'anatomia.

a)- Prenderemo qui in considerazione il lavoro di Merce Cunningham, il primo coreografo a misurarsi con sistemi di captazione del movimento, così come concepiti da Paul Kaiser e dalla sua équipe. I due lavori che Cunningham realizza a partire dall'applicazione dei sistemi di *motion capture* sono *Hand-Drawn Spaces* (1998) e *Biped* (1999)<sup>25</sup>. Ciò che è interessante, in questi lavori, è l'intervento che – in sede di composizione della coreografia digitale, dunque nella definizione del *corpo sintetico* – Kaiser e Cunningham hanno apportato ai dati provenienti dal movimento, facendoli coincidere con i parametri del *corpo fisico*, quindi riproducendone l'attitudine di fondo all'organizzazione del gesto, oppure facendoli divergere completamente dal corpo matrice che li ha generati. Si tratta di definire, in modo del tutto sperimentale, una serie di figurazioni della presenza che passano per una serie di tracce di luce. L'essenza è che queste ultime sono la *figura motoria* del corpo da cui derivano. Se il processo d'identificazione produce una corrispondenza formale tra il corpo fisico e quello sintetico, il processo di allontanamento produce invece un'inevitabile fuga del corpo sintetico verso l'astrazione, fino a perdere quasi interamente i suoi connotati anatomici, per trasformarsi in un diagramma di

<sup>24</sup> Cfr. P. Kuypers, *Des trous noirs. Un entretien avec Hubert Godard*, cit., p. 74. Si veda anche A. Menicacci e E. Quinz, *Étendre la perception?*, cit., Cfr. S. Broadhurst, *Digital Practices*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2007. Assistiamo così a un cambiamento radicale sul piano delle relazioni: nelle esperienze sceniche mediate tecnologicamente, non si tratta tanto di superare il corpo, quanto piuttosto di esplorarne le possibilità di movimento, vale a dire le sue potenzialità d'azione e di figurazione della presenza.

<sup>25</sup> R. Copeland, *Merce Cunningham. Modernizing of Modern Dance*, London-New York, Routledge, 2004.

vettori luminosi tracciati nello spazio. Qui il *corpo sintetico* del danzatore sembra smembrarsi irrimediabilmente, dislocarsi, e la traccia che rinvia al *corpo fisico* che l'ha generato cancellarsi completamente<sup>26</sup>.

## IV.2. Figure cromatiche

a)- Verso un'analogia composizione delle figurazioni della presenza elaborate a partire dalla materia, possiamo citare la seconda parte del dittico che compone *M.#10 Marseille* (2004) del ciclo della *Tragedia Endogonidia* della Raffaello Sanzio, in cui la scena è organizzata attorno a flussi di luce e lo spettatore assiste all'epifania di una presenza cromatica<sup>27</sup>. Colori e forme si susseguono sullo schermo come una materia magmatica e cangiante, in un processo di continua trasformazione della forma nel tempo. La luce è dunque materia per una forma, così come l'ombra è matrice di ogni impressione luminosa; fenomenologia paradossale dell'invisibile, i materiali cromatici sono lavorati per restituire forme dinamiche e architetture di luce, presenze oggettive che sono macchie di colore, ombre, ammassi di sostanze organiche, che si sfiorano, collidono, esplodono. Captare il tempo significa farlo uscire dalla sua misurazione per consegnarlo alla percezione dello spettatore nella sua forma mutevole, nel suo flusso indivisibile. Se il tempo è l'indistinto, l'indifferente, per far sì che ci sia differenza – cioè che il tempo si offra alla percezione – è necessario un micro-evento che lo metta in evidenza. Non si tratta soltanto di rendere visibile l'invisibile, quanto di segnalare l'a-temporalità stessa del tempo attraverso segni visibili, facendolo così uscire dalla sua indifferenza. È qui che si incontrano tensioni nascoste, correnti che disegnano campi magnetici *a geometria variabile*,

<sup>26</sup> Chiaramente questo principio di astrazione, presente in Cunningham nell'elaborazione del corpo di sintesi, fa seguito a un principio architettonico di composizione adottato dal coreografo, secondo il quale il corpo è solo il punto di passaggio – angolare e frammentato nelle sue strutture formali – attraverso il quale si dà a vedere il movimento. Anche per Cunningham, dunque, il movimento è il vero oggetto della coreografia: esso trova nella geometria la sua massima espressione. Dal punto di vista sia formale che concettuale ritroviamo qui, nelle figure di Cunningham, una eco di Marey da un lato e di Schlemmer dall'altro. Si veda R. Copeland, *Merce Cunningham. Modernizing of Modern Dance*, cit. e, in prospettiva storica, E-J. Marey, *Le mouvement*, cit. e per il lavoro di Schlemmer: O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnár, *Il teatro del Bauhaus*, Einaudi, Torino, 1975 e O. Schlemmer, *Scritti sul teatro*, Torino, Einaudi, 1975 oltre a S. J. Norman, *Corps/espaces interactifs*, contenuto in C. Rousier (a cura di), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Pantin, Centre National de la Danse – CND, 1999. Tale osservazione è di rilevante importanza perché problematizza – anche se la presente non è la sede in cui approfondire questo aspetto – la possibilità di ricezione empatica di fronte a *corpi di sintesi*, la cui risoluzione è data a partire da algoritmi matematici ottenuti dal processo di *motion capture* (Mocap). Questo ci porta a fare una osservazione: di fronte alla visione della sola informazione cinematografica di un corpo biologico in movimento (traccia ottenuta attraverso le motion capture o, secondo il vocabolario di Martine Époque e Denis Poulin del LARTEch di Montréal – la *signature motrice*), lo spettatore è portato a riconoscerla. <http://www.lartech.uqam.ca/>. Si rimanda, per questi aspetti, a M. Époque e D. Poulin, *Nobody Dance, un sacre du printemps 3D en infochorégraphie de particules pour l'écran*, in L. Poissant e P. Tremblay (a cura di), *Ensemble ailleurs / Together / Elsewhere*, Montréal, PUQ, 2010, pp. 181-194 e anche E. Pitozzi, *De la constitution du corps de synthèse sur la scène performative: perception et technologies*, in L. Poissant, R. Bourassa, *Personnages Virtuels*, cit. Si veda in questo senso il contributo di Martine Époque e Denis Poulin in questo volume.

<sup>27</sup> Si veda il contributo di Cristina Grazioli in questo volume.

in grado di cambiare temperatura e ritmo alla scena. In questo orizzonte si collocano altre figurazioni di presenza come le spettrografie – vere e proprie manifestazioni del tempo, che trovano il loro punto di caduta nella trasformazione di una materia magmatica – composte da Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti, prima per la scena di *B.#03 Berlin* e *B.#05 Bergen*, poi rielaborate per la seconda parte di *M.#10 Marseille*. Le spettrografie sono figure fondate sul contrasto di luce, che imprime sulla retina con macchie che sembrano galleggiare su un fondo liquido. Ciò riguarda un intervento sulla grana del tempo, sulla sua consistenza, che si fa immagine riconoscibile o minaccia, radiografia in grado di materializzare pensieri in transito come sulla lastra fotosensibile di un cervello: un' *impressione di presenza*. Le spettrografie si organizzano come una respirazione, che rende consapevoli non soltanto della presenza di un'immagine più o meno familiare, ma anche del fatto che ogni immagine è in realtà un processo, che ogni materia è un evento, che ogni stato è un movimento e che ogni elemento – sia fisico che cromatico – è un fenomeno transitorio atto a manifestare la forma del tempo.

#### IV.3. Materia e presenza: dare a vedere le cose

L'acquisizione di questa nuova sensibilità ha aperto la scena a un dialogo con altre forme o dispositivi artistici come l'installazione audiovisiva – dai *Granular Sythesis* a *Skoltz\_Kolgen* passando per Ryoji Ikeda o Kurokawa, solo per citarne alcuni – portando, nelle situazioni migliori, a veri e propri cortocircuiti tra le due dimensioni<sup>28</sup>. Questo aspetto porta la scena a lavorare su uno stesso principio compositivo: il dispositivo scenico – teatrale come coreografico – si fa sempre più *immersivo* e tende a inglobare lo spettatore.

a)- Edwin van der Heide è un artista olandese che da tempo esplora i confini della composizione, sviluppando le sue ricerche intorno alla nozione di spazio stereoscopico. In *Laser Sound performance – LSP*, lavoro del 2007, egli opera sulla relazione tra il suono e la luce in uno spazio tridimensionale, che abbandona il supporto per invadere la sala. Si tratta qui di un lavoro le cui *presenze* sono organizzate sul piano visivo (figure di luce) e acustico (architetture sonore) che pulsano secondo una griglia ritmica definita. Il pubblico è immerso in questa architettura in costante mutazione. Si assiste così a una ridefinizione – di carattere percettivo – della conformazione dello spazio che varia al variare delle porzioni fisiche investite dalla corrente sonora o luminosa.

Il suono è un fenomeno “spaziale”. Anche il suono proveniente da un solo *soundspeaker* è “spaziale”, in quanto viaggia attraverso lo spazio fisico e questo

<sup>28</sup> È importante qui evidenziare come Romeo Castellucci – chiamato nel 2005 a dirigere la Biennale Teatro di Venezia – abbia delineato un programma in cui la presenza sonora fosse rilevante e centrale nella definizione di nuove prospettive per la scena e come tutte queste manifestazioni fossero iscritte nella stessa cornice concettuale e operativa: Teatro. Cfr. il catalogo della Biennale Teatro di Venezia, *Il romanzo della cenere*, Ubulibri, Milano, 2005.

reagisce. Combinare questo tipo di musica con una normale proiezione video sacrifica tale percezione, dato che la proiezione non è altro che una rappresentazione grafica su un muro o su uno schermo e localizzata in una certa porzione di tutto lo spazio a disposizione. È così che l'uso del laser permette una rappresentazione tridimensionale e immersiva del suono. Tale processo consente di ricreare delle vere e proprie architetture visive e sonore nel quale lo spettatore è invitato a perdersi.

*Laser Sound Project* disegna uno spazio fisico, indipendente per forma e dimensioni; suoni e droni elettronici e un fascio sincrono di raggi laser colorati, che penetra nella nebbia disegnando affascinanti architetture tridimensionali con cui il pubblico è chiamato ad interagire e a giocare. Questa è *LSP* di Edwin Van Der Heide, un modo del tutto nuovo e relativamente semplice di interpretare una live media performance, basato non più sul classico impianto grafico da schermo, ma impostato sul concetto di spazio, sulla diffusione immersiva nell'ambiente di suono e luce, sulla capacità di giocare con il pubblico e di coinvolgerlo attivamente. Lavorando con un campionario vasto di strumenti forniti dalle moderne tecnologie, è possibile creare effetti psico acustici del tutto particolari. In quel momento, quando i parametri dei nostri sensi e della nostra percezione formano la base per il contenuto strutturale di un'opera, possiamo parlare esattamente di *composizione fatta per i sensi*.

b)- In questo ordine di idee possiamo citare *Éther* (2005), installazione della formazione del Quebec Skoltz\_Kolgen<sup>29</sup>. Questo lavoro si presenta come un'opera dedicata alla manifestazione dell'effimero, la presenza è qui l'epifania dell'invisibile: il cambiamento di stato della materia. Il liquido diventa gas, si fa respirazione, soffio. Il dispositivo dell'opera è diviso in due schermi. Il corpo fluido proveniente dallo schermo all'estrema sinistra si volatilizza, proiettato in assenza di gravità verso lo schermo di destra grazie alla pulsazione sonora. L'audio subisce lo stesso trattamento. La materia sonora è *vaporizzata* in particelle così da disegnare, nello spazio della sala, un ambiente immersivo dentro il quale lo spettatore è compreso. Nello stesso orizzonte, possiamo citare anche il progetto *Epiderm* (2005) in cui il duo skoltz\_kolgen ha deciso di interpretare la dinamica dell'infinitamente piccolo del mondo cellulare. A partire dalla superficie della pelle, *Epiderm* dà forma alle parti impercettibili del corpo: i pori, le cellule, fino ai singoli atomi. Questa esplorazione – avviata attraverso una collaborazione con istituti di nanotecnologia applicati alla ricerca scientifica – dà vita alla visualizzazione di un sistema fatto di microparticelle che interagiscono tra loro le une con le altre a una scala in cui tutti i riferimenti conosciuti si annullano. Siamo, ancora una volta, nel mondo dell'impercettibile reso accessibile.

<sup>29</sup> skoltz\_kolgen è una cellula multimediale fondata a Montréal, Canada, da Dominique [t] Skoltz e Herman Kolgen. Dal 2007 Herman Kolgen e Dominique Skoltz hanno intrapreso percorsi artistici diversi. <http://www.skoltzkolgen.com/>

Le nano-particelle visive sono organizzate in rapporto alle vibrazione emessa dalle particelle sonore, che imprimono loro una traiettoria individuale. *Epiderm* è una performance immersiva che prevede la disposizione degli spettatori sdraiati a terra, con lo sguardo rivolto verso l'alto, e uno schermo circolare installato al soffitto. Questa posizione è stata studiata per permettere allo spettatore di entrare – come in un microscopio, da qui lo schermo che ne richiama la lente ottica d'ingrandimento – dentro il sistema cellulare. Da un punto di vista sonoro, una serie di speakers sono disposti circolarmente – a diverse altezze – intorno agli spettatori, così da poterli immergere progressivamente nel campo magnetico del suono che riproduce la tensione d'attrazione e repulsione degli atomi, favorendo la piena immersione nel mondo cellulare<sup>30</sup>.

## V. Gradazioni di presenza

A partire da questa serie eterogenea di esempi è necessario formulare un quadro teorico unitario, che permetta di elaborare alcuni tratti specifici della nozione di *gradazioni di presenza*. Siamo portati a considerare la presenza e l'assenza – sulla scena ma anche in ambito installativo – come due opposti. Esse invece corrispondono a due polarità di uno stesso processo intermedio che taglia e rompe la linearità dell'evento a favore di una serie di gradazioni, anche mediate tecnologicamente. Queste gradazioni riguardano una forma di *passaggio di stato della materia*<sup>31</sup>, una trasformazione che investe, inevitabilmente, anche i processi cognitivi e della memoria. In questo stato di cose, la presenza, a un certo grado, può essere considerata come la manifestazione di una serie complessa di tensioni presenti ma che non sono ancora completamente percepibili.

Cerchiamo qui di riassumerne i tratti principali:

- Non si dà presenza o assenza. Questi sono due poli all'interno dei quali si iscrive una serie di gradazioni intermedie, quantitativamente e qualitativamente diverse;

- Il concetto di presenza non può più essere attribuito al solo corpo del performer in scena, ma deve essere allargato fino a comprendere quelle che definisco *presenze oggettive* – figurazioni fatte di materia sonora e luminosa e che ritroviamo, in modo analogo, sia sulla scena performativa che in quella installativa.

<sup>30</sup> Ricordiamo anche un altro progetto, *Askaa* (2005), che definisce un vero e proprio giardino zen fatto di piante virtuali il cui movimento sullo schermo è ottenuto a partire da impulsi sonori. Per un approfondimento sulla dimensione organica del lavoro di Herman Kolgen, si veda E. Pitozzi, *Radiografia della materia*, in "digimag", n° 55, giugno 2010, <http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=1798>

<sup>31</sup> Si veda in questo senso M. Delanda, *Intensive science and virtual philosophy*, London, Continuum, 2002. Si potrebbe parlarne anche in relazione al concetto di *affetto* così come dispiegato da B. Massumi in *Parables for the virtual*, Durham and London, Duke University Press, 2002.

- Se pensiamo alla *presenza del corpo*, i lavori di Ermanna Montanari o di Saburo Teshigawara tendono a fare della presenza un negativo fotografico: in presenza del corpo, ciò che emerge è una irradiazione che dà a vedere il modo in cui il movimento occupa lo spazio e lo offre alla percezione dello spettatore. La presenza, in questo contesto, è un modo per dare un volume allo spazio attraverso un gesto che *irradia e tocca*;

- Con la mediazione delle tecnologie in ambito visivo e sonoro, la presenza si separa dal corpo per moltiplicarsi in una serie di figurazioni che dilatano il dispositivo della scena; il lavoro di Cunningham o della Raffaello Sanzio sulle figure di luce, il lavoro di Fanny & Alexander sulle presenze sonore o, ancora, il lavoro installativo di skoltz\_kolgen non fanno altro che esplorare le differenti intensità e i differenti gradi di queste tensioni nascoste. In altri termini, anche l'utilizzo delle tecnologie permette di rendere visibili entità che non sono direttamente fruibili come le frequenze sonore o le fluttuazioni di luce<sup>32</sup>.

- Seguendo queste direttrici, la presenza è qualcosa che incendia l'aria: mette in risonanza le cose, producendo un effetto eco tra la scena e il corpo immerso nel dispositivo. Penetrare in questa atmosfera significa entrare in un'altra dimensione temporale, dentro un processo di trasformazione che porta da una cultura degli oggetti a una cultura dei flussi<sup>33</sup>.

- In altri termini, con la mediazione delle tecnologie, le gradazioni di presenza si organizzano sulla scena come una respirazione che ci permette di prendere coscienza del fatto che la presenza di un corpo sulla scena diventa una immagine più o meno famigliare, ma anche e soprattutto che ogni immagine del corpo è in realtà un processo non lineare di composizione, che tutta la materia è un evento, che tutti gli stati sono movimenti e che tutti gli elementi – fisici, cromatici e sonori – sono un fenomeno transitorio<sup>34</sup>.

- I gradi di presenza qui presi in considerazione producono una serie di effetti su colui che osserva. L'*effetto di presenza* testimonia così del passaggio di un *corpo* che si iscrive nell'assetto percettivo dello spettatore: è la traccia di un movimento, di una immagine o di un suono che non è là o che è stato là ma non lo è più al momento attuale. L'*effetto di presenza* è qualcosa che resta come una forma d'*impressione*.

Dunque, a un certo livello, possiamo affermare che la presenza e le sue gradazioni *sono* un'atmosfera. Con il concetto di gradazioni di presenza, la scena e il dispositivo si presentano come un campo attraversato da onde in pulsazione continua. Dare a vedere la presenza significa allora prendere coscienza della fragilità di un ritmo che la organizza, di un movimento intermedio tra l'apparire e lo svanire, passaggio che apre un varco, una soglia, all'interno della quale si afferma una dinamica in cui ciò che appare secondario, in rapporto al corpo fisico sulla scena, è in realtà la *texture* di fondo (e la tensione) che rende

<sup>32</sup> Cfr. A. Cauquelin, *Fréquenter les incorporels*, Paris, PUF, 2006.

<sup>33</sup> Cfr. C. Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.

<sup>34</sup> Cfr. C. Buci-Glucksmann, *Esthétique du temps au Japon*, Paris, Galilée, 2001.

possibile l'evento e la sua manifestazione.

Insistere nel definire i primi passi di una teoria delle gradazioni di presenza, significa pensare in altro modo il dispositivo delle singole performance. È necessario e fondamentale allargare il concetto di presenza al di là del corpo per portare l'attenzione sul dispositivo, su quello stato di cose diffuso in cui la presenza si manifesta. Ma cosa significa questo se non modificare il punto di vista, e con esso il modo con il quale guardare a una parte della scena contemporanea?

Ci avviciniamo dunque a una estetica che Fred Forest ha definito dell'"opera-sistema"<sup>35</sup>, in cui l'ambiente è concepito dal dispositivo e attivato in tutte le sue componenti. Le opere alle quali questo principio fa riferimento sono dei campi di forza in attività. È là, come nelle opere citate, che si rivelano le tensioni nascoste che sono in grado di cambiare la temperatura all'atmosfera. È là, in quel vortice, che si manifesta la presenza.

Questo significa affermare la necessità di uscire da una logica che concepisce la scena come fondata sull'azione – e dunque sulla linearità – per percepire il funzionamento e l'attivazione di un'altra logica, quella della trasformazione, che lavora in modo sotterraneo e permette alle gradazioni della presenza di affiorare. Così come per il lavoro dei Dumb Type o di Merce Cunningham e nell'installazione di skolz\_kolgen, si tratta di lavorare su un dispositivo che permetta di seguire, esattamente come una traccia, l'evoluzione e, dunque, anche la memoria della presenza che si dispone in quello spazio a partire dalle sue prime manifestazioni. Questa logica implica inevitabilmente uno spostamento del punto di osservazione, perché non si tratta più soltanto di percepire la presenza – del corpo, del movimento o del suono – ma di moltiplicare i punti di osservazione per comprendere il suo punto di partenza, il suo punto di sviluppo e il punto di sparizione. Allora, per localizzare e riconoscere la presenza in questa particolare dimensione, non è sufficiente soltanto guardare o ascoltare, ma è necessario ripensare la percezione, il suo posizionamento, passando da una modalità che procede per forme a una che privilegia le intensità<sup>36</sup>. Percepire l'intensità significa accostarsi all'invisibile e all'inudibile, entrare dentro la visione e l'ascolto per ricomporli sotto nuove forme e fare dell'*unheimlich* – dello spaesamento – il proprio punto di fuga, il movimento intorno al quale riconfigurare la propria costellazione percettiva.

## VI. Teoria dell'*impressione*: sugli effetti di presenza

Se l'affioramento, l'irradiazione, la pulsazione e la palpazione cromatica sono le figure, i gradi della presenza, che qui abbiamo sommariamente individuato, rimane ora da delineare una possibile – quanto ancora tutta da pensare – teoria della ricezione che va sotto la denominazione di *effetto di*

<sup>35</sup> F. Forest, *L'œuvre-système invisible*, Paris, L'Harmattan, 2006.

<sup>36</sup> Cfr. C. Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, cit. in E. Pitozzi, *L'impermanente trasparenza del tempo. Conversazione con C. Buci-Glucksmann*, "Art'O", n° 20, primavera 2006, pp. 34-40. Si veda inoltre A. Cauquelin, *Fréquenter les incorporels*, cit.

*presenza.*

Se, come ha scritto in modo efficace Josette Féral, “l’effetto di presenza è il sentimento che uno spettatore prova che i corpi o gli oggetti offerti al suo sguardo (o al suo udito) sono là nello stesso spazio e nello stesso tempo in cui esso si trova mentre lui sa che, in realtà, non lo sono”<sup>37</sup>, possiamo estendere e trasferire questo processo dalla dimensione fisica della scena alla ricezione delle figurazioni della presenza in assenza di corpo. In ogni caso, questa logica implica inevitabilmente uno spostamento radicale del punto di osservazione e tende a ridefinire le strategie analitiche.

Per localizzare e riconoscere la presenza in questa particolare dimensione della scena, non è più sufficiente guardare o ascoltare. È come se la scena contemporanea, anche grazie alla mediazione delle tecnologie, invitasse lo spettatore a riconfigurare la sua percezione e, di conseguenza, passare da una modalità che procede per rappresentazione delle forme, a una che radiografa la manifestazione delle sue intensità, sia che si parli della scena performativa che del dispositivo installativo<sup>38</sup>.

Così è per tutti gli esempi citati in questo testo. Un suono arriva alla percezione non solo perché è progettato ma perché le condizioni generali della situazione scenica lo *convocano*. Ben lungi dal sopraggiungere inaspettato, come un evento scaturito da un’azione improvvisa e *trascendente* rispetto ai dati della situazione, l’*effetto* della trasformazione è il frutto di una evoluzione che deve essere seguita fin dal suo avvio, fin dalla sua prima manifestazione. È come se lo stato di cose indotto dalle tecnologie portasse a disegnare una teoria della latenza, in cui le forme sono presenti ma non manifeste. Per renderle tali, devono essere attivate all’interno di una configurazione programmata e progettata. La teoria della latenza delle forme induce dunque, come conseguenza, una dimensione subliminale in cui le cose producono effetti che non sono direttamente percepibili nell’immediato, ma talmente potenti da essere in grado di innescare un profondo cambiamento in tutte le componenti in atto sulla scena, spettatore compreso: palcoscenico definitivo, il più radicale<sup>39</sup>. In questa direzione le gradazioni di presenza contribuiscono a introdurre la nozione di *atmosfera* come teoria estetica della composizione scenica contemporanea.

<sup>37</sup> Si veda il testo di J. Féral nel presente volume.

<sup>38</sup> Cfr. Caroline A. Jones (dir.) *Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, Boston, MIT press, 2006.

<sup>39</sup> Si tratta, in altri termini – qui il tenore della sfida analitico-metodologica – di adottare uno sguardo *in negativo* capace di captare a fondo il funzionamento compositivo della scena tecnologicamente integrata e, a partire da questo, definire i tratti di una nuova estetica. Cfr. E. Pitozzi, *Al limite della rappresentazione: la logica della situazione come paradigma*, in “Culture Teatrali”, n. 18, primavera 2008, pp. 32-39.



## PARTE II

### Effetti di presenza

[...] se dobbiamo distinguere il contatto grossolano dal tocco leggero diciamo: la reminiscenza non ha il peso del ricordo, è piuttosto il tocco fuggevole che ci sfiora, spesso anche a nostra insaputa. Ne resta qualcosa e al contempo non ne resta niente, ne resta qualcosa che non è niente; è una traccia che non lascia tracce! Un profumo di glicine a primavera in una strada di Parigi, l'odore della pioggia in ottobre sul ferro dei balconi, un sentore di erbe riarse nei campi, una drogheria di villaggio che sa di pepe e naftalina...ed eccoci invasi ad un tratto da un languore inspiegabile, abitati da queste presenze infime e intime che non si osa chiamare ricordi. È questo il profumo del tempo. [...] indefinita malinconia.

[Vladimir Jankélévitch, *Da qualche parte nell'incompiuto*, Torino, Einaudi, 2012, p. 39-40]



## Josette Féral e Edwige Perrot<sup>1</sup>

### DALLA PRESENZA AGLI EFFETTI DI PRESENZA: SCARTI E SFIDE

In this essay Féral and Perrot provide a keynote investigating the concept of presence. Identifying that in the Presence Effects phenomena, the two theorists focus on the contemporary art framework and the performance context. In particular they hold some of Janet Cardiff's artworks up as an example where finding several aspects confirming the presence effects theory. This research highlights the fundamental relation between the artwork and the audience, how the spectator's experience changes in the interaction with a performing presence realized by digital devices.

§

#### I. L'effetto di presenza come nozione estetica

La nozione di *effetto di presenza* possiede una sua evidenza, nonostante questo risulti difficile da stabilire con precisione attraverso il metodo critico. Tenteremo qui di dispiegarne i molteplici significati, ispirandoci, nelle diverse tappe della nostra riflessione, alle posizioni espresse da Merleau-Ponty e alla ricerca sviluppata in tempi recenti da Jean-Louise Weissberg e Bernard Noël<sup>2</sup>. Un paio di considerazioni preliminari in merito:

a)- Dire che qualcuno è presente evoca – prima di tutto – un ambito di natura esistenziale che rinvia all'*essere-là* di una persona: io, voi, noi siamo presenti. Questo è un concetto piuttosto vasto di cui sarà necessario individuarne le caratteristiche dominanti. Come ricostruire e analizzare questa presenza? In questa prima declinazione della parola, *la presenza può definirsi in relazione con l'assenza*. In effetti, nominare la presenza, è pensare immediatamente – per esclusione – a un'assenza, poiché non può esserci presenza (e quindi nemmeno gli effetti di presenza) se non quando ci sono dei corpi, nella chiara consapevolezza che essi potrebbero anche *non esserci*. La nozione di presenza implica, dunque,

<sup>1</sup> Josette Féral è attualmente professoressa presso l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III; è stata direttrice dell'École Supérieure de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal – UQAM, dove ancora insegna. Edwige Perrot è dottoranda in co-tutela nelle stesse istituzioni. Il presente testo è una rielaborazione dell'intervento pubblicato in J. Féral (dir.), *Pratiques performatives, Body Remix*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012. Traduzione dal francese a cura di Enrico Pitozzi.

<sup>2</sup> J.-L. Weissberg, *Présences à distance, déplacement virtuel et réseaux numériques, pourquoi nous ne croyons plus à la télévision*, Paris, L'Harmattan, 1999 e B. Noël, *Le lieu des signes*, Le Muy (France), Éditions Unes, 1988.

il riconoscimento di una possibile assenza<sup>3</sup>.

b)- A questa prima constatazione si aggiunge la questione delle *modalità* secondo le quali la presenza può essere definita, poiché il soggetto, ad esempio, può essere fisicamente presente ma mentalmente assente; questo aspetto porta ad interrogarci sulla *complessità del suo essere-là*. In questa direzione ha lavorato – tra gli altri – Weissberg. In effetti, può la nozione di presenza rinviare a uno stato fisico? Può, d'altra parte, fare intervenire una serie di considerazioni sullo stato *mentale* del soggetto? Tutto si gioca, dunque, tra una dimensione assertiva (*io sono qui*) e una di ordine qualitativo (*una particolare modalità dell'esserci*). Weissberg fa notare anche che

Se le unità di luogo e tempo definiscono la presenza fisica [...] gli spazi mentali – ciò attraverso cui siamo fisicamente presenti – sono multipli. Le loro cronologie spaziali non sono descrivibili. Non siamo mai davvero là e al tempo stesso lo crediamo. Si espatria continuamente, soprattutto allo stato di immobilità<sup>4</sup>.

Da questa osservazione, si giunge alla proposta dell'autore di definire la presenza come uno stato tra l'apparizione e la scomparsa. È questo alternarsi di momenti di presenza e di assenza che crea e istituisce quello che chiameremo *effetto di presenza*. Per sostenere questa affermazione, Weissberg cita l'installazione *La Plume et le Pissenlit*, creata da Edmond Couchot et Michel Bret e presentata nel 1998. Questa raccoglie due diverse opere interattive – *La Plume* (1988) e *Le Pissenlit* (1990) – che reagiscono al soffio dello spettatore e che sono state presentate inizialmente in modo autonomo<sup>5</sup>. Il principio è apparentemente molto semplice: gli spettatori soffiano su un captore per far volare una piuma o dei fiori di dente di leone digitali. L'effetto di presenza proviene dall'interattività tra lo schermo e lo spettatore. Sembra così che il soffio di quest'ultimo, rilevatore del reale, attraversi lo schermo per far volare la piuma o il fiore presenti nello spazio virtuale. In questo modo si crea uno scarto tra l'azione e l'effetto che questa produce. L'interazione tra le due deborda il potenziale dell'azione e modifica le leggi della meccanica. Da questa *anormalità* – di cui lo spettatore

<sup>3</sup> Meglio ancora, alcuni sottolineano che la presenza è ancora più intensa quando essa manca materialmente. Così, secondo Gregory Chatonsky, il sentimento di presenza è più forte là dove si ha frustrazione e assenza. Lo studioso fa anche notare che una persona che parla al telefono con un interlocutore invisibile ricrea la sua presenza a partire da ciò che è assente; presenza che si intensifica là dove questa conversazione è ascoltata da una terza persona che ne percepisce solo una parte. Ora questa presenza dell'assente si fa sentire più intensamente che se avesse luogo tra due persone fisicamente presenti. Da questa lontananza deriva il sentimento intensificato di presenza.

<sup>4</sup> J.-L. Weissberg, *Présences à distance, déplacement virtuel et réseaux numériques, pourquoi nous ne croyons plus à la télévision*, cit., p. 19-20. Considerazione che Richard Schechner evoca in termini molto simili, attribuendo allo spettatore una *disattenzione selettiva* e rinviando così all'assenza mentale di quest'ultimo, presente nello spazio del teatro, ma capace di sottrarsi mediante il pensiero e l'immaginazione.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 38.

ha piena coscienza – emerge l'effetto di presenza di una piuma che si sposta nell'aria. Si tratta qui di un'illusione da cui lo spettatore non si lascia certo ingannare, ma che tuttavia non riduce il suo piacere. Ora, mediante questa semplice azione, i due spazi – quello dello spettatore e quello dello schermo – sono resi visibili. Reale e virtuale si giustappongono in una compresenza in cui interagiscono senza scontri. L'azione reale crea così un'illusione. Paradossalmente, è il gioco dell'illusione – il far sembrare – il *come se*, che crea l'effetto di presenza.

c)- Un terzo modo di declinare il concetto riguarda le arti mediatiche e i videogiochi. In effetti, nell'uso corrente, la nozione di presenza si applica anche ai media tecnologici che ricreano figure, azioni, situazioni nello schermo per mezzo di strumenti digitali, e che rinviano a un'interazione capace di suscitare, negli spettatori, reazioni identiche a quelle che provocherebbero degli esseri umani posti nelle stesse condizioni: intenzionalità, razionalità, reazioni ponderate o aleatorie, interattività. Queste creano, per lo spettatore, l'illusione di presenza, nonostante egli sia totalmente consapevole che dietro questi effetti non c'è *effettivamente* niente, tranne un algoritmo matematico. I videogiochi creano così delle illusioni che danno l'impressione che i personaggi manifestatisi all'interno dello schermo siano realmente presenti, a tal punto che la loro presenza suscita nei giocatori reazioni analoghe a quelle che questi proverebbero in condizioni *reali*, vale a dire nella vita quotidiana. In questo caso, l'effetto di presenza proviene dall'imitazione dell'umano, precisamente da quelle azioni che si liberano a partire da una gestione diretta delle interfacce video e che necessitano di reazioni rapide rispetto alla situazione che si va via via configurando nello schema di gioco.

Lo stesso principio valido per i videogiochi, lo troviamo – cambiando contesto – in alcuni allestimenti scenici che ricorrono all'uso del virtuale. Facciamo qui riferimento al lavoro della compagnia canadese 4D-Art di Michel Lemiux e Victor Pilon, o alle installazioni di Janet Cardiff, o alle coreografie di Gladyszewski, solo per citarne alcuni. Questi artisti tendono a creare delle apparenze di presenza attraverso la composizione di un dispositivo mediatico: effetti visivi s'ispirano al *pepperghost effect*, che permette di restituire figure ologrammatiche come nel lavoro di Michel Lemiux e Victor Pilon; oppure si pensi agli effetti sonori basati sulla registrazione binaurale di suoni della Cardiff o agli ambienti immersivi riattivati attraverso lo schermo o l'installazione nei lavori di Gladyszewski. Ognuno di questi interventi compositivi mira a indurre nello spettatore un'esperienza particolare, che si fonda sull'impressione che ci sia effettivamente un essere vivente in scena, nonostante egli sappia con una certa sicurezza, che non c'è nessuno e che ciò che vede è il semplice effetto dell'illusione che confonde i suoi sensi<sup>6</sup>. In questo caso, l'impressione di presenza viene dal fatto che

<sup>6</sup> Bisogna riflettere su questo aspetto: *non c'è nessuno*. La persona che ha l'impressione che ci sia qualcuno, infatti, può: sia sapere che, effettivamente, non c'è nessuno – ciò che permettono, cioè, gli effetti tecnologici o digitali utilizzati negli ambienti immersivi, quali quelli di Janet Cardiff, che procurano allo spettatore il piacere di vedere l'illusione di cui è oggetto – sia ignorare che

lo spettatore prova, in assenza di soggetto, qualunque esso sia, le stesse sensazioni e percezioni come se questo stesso soggetto fosse effettivamente nell'ambiente. Anche se non ignora l'errore in cui è incorso, si comporta *come se*. Qui, in questo processo, siamo nel dominio dell'illusione, di un'illusione consentita<sup>7</sup>.

d)- Infine, nell'ambito delle arti performative, più precisamente in ambito teatrale e coreografico, l'uso del termine *presenza* applicato all'attore si carica di un senso supplementare, invocando una *qualità* della presenza dell'attore che si qualifica per un suo *essere-là*, che non è dell'ordine del quotidiano<sup>8</sup>. Si tratta, dunque, di un *essere presente*, di *essere al presente* – espressione che diversi registi e uomini di scena utilizzano rivolgendosi agli attori. C'è già, in questo *essere presente* dell'attore, qualcosa in più rispetto all'*essere-là* della vita quotidiana. Questa deviazione del sintagma punta verso un modo di essere presente che afferma non soltanto la presenza di qualcuno (in questo caso l'attore) ma che ne sottolinea la *qualità* facendo sì che non solo l'individuo è *presente* ma che egli *ha della presenza*, aspetti che non possono essere considerati come intercambiabili. Siamo dunque passati dal verbo *essere* (essere presenti) al verbo *avere* (avere della presenza). C'è, in questo passaggio, molto più di uno slittamento sintattico – dall'*essere presente* al nome *presenza*; c'è piuttosto un salto di natura qualitativa che distingue la semplice constatazione (*essere presente*) e il giudizio sulla sua modalità o qualità (*un tale ha della presenza*). L'elemento costante che ritorna in tutte queste declinazioni è che, da un caso all'altro, questa *presenza* – qualunque sia la forma che essa assume – testimonia il sentimento di presenza di un corpo (corpo vivente, in modo generale<sup>9</sup>) di fronte al quale il soggetto che lo guarda ha l'impressione, nonché la sensazione, che egli sia presente nel suo stesso ambiente. A questa esperienza abbiamo dato il nome di *effetto di presenza*, nozione strettamente legata – come evidente – a quella di presenza. Rileviamo, tuttavia, che questo effetto è di natura paradossale, nella misura in cui la sua constatazione (*c'è o non c'è effetto di presenza*) è indipendente dai diversi dispositivi – scenico, tecnologico o digitale – che lo formano<sup>10</sup>.

non ci sia nessuno e pertanto avere una *impressione di presenza* come in un sogno ad occhi aperti, o come nelle esperienze di certi ricercatori – tra cui Shin Wei che lavora alla Concordia University di Montréal – che hanno suscitato in laboratorio una sensazione di presenza presso i loro visitatori.

<sup>7</sup> Ne vedremo un esempio poco più avanti, attraverso la composizione dei dispositivi di Janet Cardiff.

<sup>8</sup> Si rinvia qui alla definizione di presenza che diversi registi hanno dato. Tali definizioni sono reperibili nei volumi di Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, 3 vol., Montréal, Québec-Amérique, 1997-2007.

<sup>9</sup> Questo può anche riguardare gli oggetti inanimati; in tal caso, si tratterebbe di un altro ordine di problemi connessi, piuttosto, agli *effetti di reale* (che qui non affronteremo). Si veda, in questo senso, il contributo che su questi aspetti danno Christine Hamon-Sirejols e Marie-Christine Lesage nei loro testi in questo stesso volume.

<sup>10</sup> Si pensi a dispositivi che fanno riferimento a forme retoriche dell'immagine che meriterebbero uno studio approfondito e dettagliato. L'équipe di ricerca del progetto *Performativité et Effets de présence* de l'UQAM ha intrapreso, in questo senso, una ricerca sulla retorica delle immagini (2011-2015).

Sembra, infatti, che gli *effetti di presenza* suscitino sui soggetti una serie di percezioni analoghe, nonostante le differenze di dispositivo che li veicolano. Questa percezione non è questione di gradi – non ci sono gradi di effetto di presenza – ma essi dipendono dalla natura dei media che li suscitano.

Le arti visive e mediatiche formano in quanto tali il terreno in cui questi effetti si manifestano con maggiore efficacia. Essi differiscono radicalmente tra loro, soprattutto in funzione della loro complessità, rispetto a quelli che si possono invece rintracciare nelle arti performative – danza e teatro – anche nelle loro espressioni maggiormente contaminate dalle tecnologie, come nel caso di Weems, Ivo van Hove, Wooster Group o altri<sup>11</sup>.

Ad accompagnare questa osservazione, possiamo affiancare diverse ragioni: la prima è che, nel campo delle arti visive e mediatiche, gli effetti di presenza riposano maggiormente su un dispositivo installativo interamente tecnologico, in cui l'umano è spesso assente, salvo poi essere reintegrato come pura illusione e convocato dagli effetti compositivi dell'opera. Nel caso delle arti digitali, ciò a cui lo spettatore si trova di fronte è un dispositivo complesso, una installazione tecnologica – spazio, superfici, circuiti, schermi, immagini, captori sonori, telecamere, monitors, ambienti immersivi – in cui il pubblico si sofferma nel cercare di comprendere il meccanismo e nell'identificare il modo in cui si delinea una parvenza di vita – testa pensante, braccia reattive, spostamento incongruo di un oggetto, movimenti improntati, in apparenza, a intenzionalità di ordine umano. E, d'altra parte, anche a questo che il dispositivo predispone lo spettatore. Il suo orizzonte d'attesa è stato plasmato in tal modo. In questo caso, l'*effetto di presenza* nasce da una *riattivazione* delle cose o *alle* cose – pianificato e organizzato dall'artista – alla presenza stessa dello spettatore, unico elemento concretamente vivo all'interno del dispositivo.

Questo tipo di funzionamento è rintracciabile in una serie di opere che hanno fatto ricorso alla *presenza a distanza* – o telepresenza – così come nelle installazioni di Paul Sermon (per esempio *Telematic Dreaming*, presentata nel 2007). In effetti, questo provoca allo spettatore – attraverso immagini interposte – un sentimento di presenza e l'affiorare dell'altro – della presenza dell'altro – in seno allo spazio vuoto, nonostante lo spettatore abbia coscienza dell'effetto illusorio di tale apparizione<sup>12</sup>. È in questo modo che funzionano anche le installazioni di Janet Cardiff che prendiamo in considerazione in questo testo: *The Forty-Part Motet* e *The Paradise Institute*. Ma questo è, inoltre, il meccanismo che ritroviamo all'opera nei dispositivi di Nicolas Reeves, Luc Courchesne,

<sup>11</sup> Nella danza possiamo citare Stéphane Gladyszewski, Boris Charmatz o Myriam Gourfink.

<sup>12</sup> Weissberg parla, in questo senso, di *crystal présentiel*, concetto introdotto da Gilles Deleuze. Si veda J.-L. Weissberg, *Présences à distance. Déplacement virtuel et réseaux numériques: pourquoi nous ne croyons plus à la télévision*, cit., pp. 210-211. Egli scrive: “allo specchio, caro a Deleuze, strumento di estrazione dell'apparenza a partire dalla forma, capace di collegare così l'oggetto reale e la sua immagine virtuale, si sostituisce l'apparecchiatura di *teletrasporto* (trasporto istantaneo dei segni della presenza a distanza, su avatars virtuali, per esempio). Se il trasporto è fisicamente istantaneo, la percezione dell'istantaneità è, in quanto tale, costruita. Questa percezione si costituisce nel circuito che lega l'azione e la risposta, la partenza e il ritorno. Definiremo il cristallo *presenziale* come il più piccolo circuito capace di connettere presenza e partenza, la

Michel Fleury, Joseph Weizanbaum o Stelarc tra gli altri. In tutti questi casi, lo spettatore è chiamato a interagire con una installazione *macchinica* che fa nascere un'apparenza di presenza in uno spazio che ne è, in partenza, privo. Qui è dunque possibile parlarne nei termini di *effetti*<sup>13</sup>.

In tutt'altra direzione vanno, invece, le arti sceniche. Quando gli *effetti di presenza* appaiono, essi sono legati quasi indissolubilmente alla presenza umana dell'attore, elemento centrale su cui si regge l'impianto delle arti performative<sup>14</sup>. Così in *Norman*, *La Tempête* o ancora in *La Belle et la Bête* gli effetti di presenza messi in opera da Michel Lemieux e Victor Pilon, mediante un *pepperghost effect* sofisticato, non producono dei veri effetti se non in relazione all'intervento di attori in carne ed ossa, la cui presenza fisica amplifica la forza d'illusione e sottolinea la prossimità del vivente da cui li distanzia. Affiora, allora, agli occhi del pubblico la forza dell'illusione che amplifica la potenza della macchina senza mai perdere la sua relazione – o giustapposizione – con l'umano.

Sembra che, qualunque sia il campo disciplinare in cui questi *effetti di presenza* affiorano, essi passano sempre attraverso processi tecnologici specifici che, evidentemente, differiscono da un'opera all'altra – proiezioni, processi di *morphing*, *pepperghost effect*, interattività, ambienti immersivi – ma che contribuiscono tutti a installare un effetto di presenza che tocca lo spettatore, un effetto che mette in gioco non solo le sensazioni ma anche, come vedremo, il suo rapporto con la rappresentazione.

L'esempio di un'installazione immersiva di Janet Cardiff, *The Paradise Institute*, ci aiuterà a rilevare il funzionamento di questo *effetto di presenza*.

## II. Dalla presenza agli effetti di presenza: l'esempio di *The Paradise Institute* di Janet Cardiff

Artista dell'Ontario, nel 1991 approda per caso al concetto che sarà poi la

sensazione che la nostra immagine scivola tra le forme di un avatar costituito dai mezzi informatici, che si spostano con lui, in rete per esempio, e non ci appartengono più completamente. Questo piccolo scarto tra il *qui* e l'*altrove* sarebbe questo cristallo in cui l'attuale risuonerebbe nel *qui* e il virtuale nell'*altrove*. Poiché il *qui* rinvia all'*altrove* – come nella telepresenza virtuale in cui un esoscheletro situato in uno spazio interplanetario doppia l'operatore a terra – il *cristallo presenziale* si illumina. La presenza fisica è sdoppiata in presenza attuale (corporea?) e immagine-oggetto di se, che abbiamo qui chiamato *spett-agente*, dotato di vita propria e non riflesso passivo. Concretizzando, per la prima volta, una forma di ubiquità reale, queste esperienze aprono allo sdoppiamento spaziale, non più solo audiovisivo ma propriocettivo. Questa auto-percezione si opera a distanza di se stesso, su un altro se stesso, lo *spett-agente*. È, quindi, nell'azione di percepire di percepire l'originalità di questo spostamento: uno spostamento *dello* spazio piuttosto che uno spostamento *nello* spazio”.

<sup>13</sup> Bisognerebbe aggiungere a questa analisi della presenza quello del ritorno dei ricordi o quello dei sogni da svegli in cui l'individuo ha l'impressione di una vera presenza che abita il suo stesso spazio. Si veda, in questo senso, l'attività del *Present project* realizzato da Gabriella Giannachi e da Nick Kaye presso l'Exeter University (2005-2010).

<sup>14</sup> Non facciamo qui riferimento alle forme di teatro digitale in rete, né al teatro virtuale di Mark Reaney che ci appare più vicino alle arti mediatiche o all'installazione, tuttavia di ordine puramente scenografico.

base del suo intero percorso compositivo. Attraversando un cimitero a Banff, dopo aver registrato su un magnetofono i nomi incisi sulle lapidi, preme accidentalmente sul tasto di riavvolgimento mentre ascolta i rumori prodotti dalla sua camminata e dalla sua voce. Questo materiale costituisce la base della sua prima camminata audio intitolata *Forest Walk* (1991) e sarà all'origine di tutta la sua pratica. Dopo un periodo segnato dalla realizzazione di percorsi sonori, Cardiff aggiunge a questa struttura portante anche una serie di elementi visivi – nature morte, film, sculture, installazioni – e diversifica i formati dei suoi interventi, adottando progressivamente una varietà di procedimenti espressivi quali il video, la registrazione e la definizione di ambienti. Essi portano così lo spettatore – munito di walkman o di schermo – attraverso tracciati urbani che egli percorre seguendo una serie di indicazioni e diventando al contempo partecipe delle sue diverse storie. Questi racconti definiscono un percorso attivo che combina il riconoscimento dello spazio e la memoria del luogo.

La voce di Cardiff guida gli spettatori lungo un tragitto determinato. I racconti, innestati a una serie di suoni ambientali o di effetti sonori preregistrati, sembrano essere tridimensionali grazie alla particolare tecnica di registrazione su due canali e provocano un'incertezza per ciò che riguarda la loro consistenza fittizia o reale. Mentre gli spettatori compiono il loro tragitto, Cardiff ridefinisce per loro un luogo carico di forza mitica e simbolica – molti di questi percorsi sono all'interno di giardini o musei – e ciò che l'artista propone non è solamente un percorso geografico ma anche la scoperta di un territorio interiore. I diversi suoni, che si intrecciano alla visione reale del percorso, mettono in relazione la dimensione interiore con quella esteriore e rendono così apparenti le azioni fisiche e mentali. In effetti, Cardiff crea degli spazi virtuali ancorati alla dimensione reale. Conduce gli spettatori all'incrocio tra la finzione e la realtà – del reale e del virtuale – delle esperienze passate e di quelle future.

Con *The Forty Part Motet* creato nel 2001, la composizione cambia. Cardiff crea per l'occasione un'installazione musicale che riprende un brano del XVI secolo – *Spem in Alium* del compositore inglese Thomas Tallis, pezzi di polifonia corale particolarmente complessi – e interpretato dalla Salisbury Festival Chorus. Dopo aver disposto quaranta altoparlanti in uno spazio ovale, Cardiff invita lo spettatore a spostarsi nello spazio per sperimentare l'illusione di presenza fornita dalle voci che cantano. Lo spettatore può, così, ascoltare il coro nella sua complessità ma, se presta la dovuta attenzione e si avvicina ai diversi altoparlanti, può anche ascoltare e distinguere ogni singola voce.

Lo stesso anno *The Paradise Institute* vince un premio alla Biennale di Venezia. Tuttavia, questa installazione è più complessa rispetto a quelle appena descritte. Vediamo di delinearne – in sintesi – la struttura. Nel cuore di un museo, lo spettatore è invitato ad entrare in una costruzione completamente chiusa. Sessioni di visitatori cambiano ogni diciassette minuti. Dopo aver fatto qualche passo, lo spettatore entra in una sala in penombra in cui lo aspettano sedici poltrone rosse disposte su due file che ricostruiscono la sala di un teatro o di un cinema. Le porte si chiudono; lo spettatore, munito di cuffie, si siede di

fronte a una scena in miniatura dalla quale è separato da una balaustra. Di fronte a lui, una scenografia in *trompe l'œil* rappresenta una sala teatrale – scena, balconate, platea.

Una volta che il pubblico si è accomodato, lo schermo si accende e compaiono le immagini di un film, durante il quale si susseguono varie scene tra cui quella di un ospedale, di un incendio e di sesso; si tratta di immagini la cui trama narrativa non è evidente, ma che si susseguono a un ritmo rapido e ad alto volume: esse diventano, così, tappe di un racconto che lo spettatore percepisce solo per frammenti. Lo spettatore ascolta simultaneamente il dialogo della fiction che si sviluppa sullo schermo e quello di un pubblico fittizio di cui si sente sia il vociferare sia il rumore di fondo da questo prodotto: carta di caramelle, commenti di spettatori o rumori di sale cinematografiche. Cardiff crea una serie di effetti sonori che restituiscono l'impressione allo spettatore reale di lontananza rispetto allo spazio fisico in cui si trova, e di essere immerso, invece, in un ambiente diverso, nonostante la totale consapevolezza della presenza fittizia di questi altri spettatori nello stesso spazio fisico in cui egli si trova. L'interesse di questo lavoro – oltre al grande piacere estetico che si prova con questa installazione – deriva da ciò che ci permette di osservare e che riguarda la serie di *effetti di presenza* che mette in campo.

Cardiff, come molti altri artisti, gioca sul rapporto tra illusione e realtà utilizzando una serie di tecniche che ricostruiscono in maniera identica le sensazioni che lo spettatore può avere in un ambiente reale; questo fa sì che egli non sappia più – e non possa più – distinguere nettamente ciò che riguarda la fiction e ciò che invece è dell'ordine del reale. L'illusione, in questo particolare contesto, è doppiata da una fiction.

Dissolvendo la frontiera tra illusorio e reale, lo spettatore è forzato a una costante oscillazione tra le due dimensioni. A volte è completamente nel reale (vede l'installazione, la sala, il film, gli altri spettatori) e, a volte, è nella finzione. Egli lo sa; tutta l'installazione non fa altro che sottolineare questo. Ma nello stesso tempo percepisce l'estrema illusione che il suono induce, riuscendo a misurare la prossimità di quelle immagini fittizie con gli stessi suoni, o immagini, che potrebbe percepire nella realtà. Potremmo, dunque, interrogarci sulla differenza che intercorre tra questa opera che rielabora i rumori ambientali e la stessa opera presentata in una sala teatrale. La domanda da porsi, allora, sarebbe: da dove viene, in questo caso, la percezione di presenza che si avverte e, da dove, invece, quella dell'effetto di presenza?

La differenza è qui al contempo sottile ma evidente. In effetti, oltre alla qualità pressoché perfetta del suono che elimina i rumori di fondo e pone lo spettatore il più vicino possibile alla fonte – avvicinando la sua qualità di ascolto a quella che potrebbe darsi in una sala da concerto – la differenza deriva da una *impressione di presenza* dettata dal fatto che lo spettatore sa che ciò che ascolta è una finzione. C'è, in altri termini, una dissociazione tra lo sguardo e l'ascolto: è esattamente su questa dissociazione che si fonda l'*effetto di presenza*.

Sembra così che l'effetto di presenza provenga da questa serie di situazioni

che danno allo spettatore l'impressione che egli sia là, nello stesso luogo in cui sa, invece, di non essere; intende e vede cose come se queste fossero realmente là, nel suo spazio, anche se egli sa perfettamente che non c'è nulla oltre a lui. In modo inverso, accade che le installazioni di Cardiff diano allo spettatore l'impressione che le parole che lo spettatore sente pronunciare intorno a lui siano effettivamente pronunciate dal suo vicino; ciò invece è impossibile, poiché tutti gli spettatori portano auricolari che impediscono ogni irruzione di suono o rumore che non sia quello preregistrato.

In modo interessante, *The Forty Part Motet* e *The Paradise Institute* sono due creazioni dello stesso anno e sono l'una il contrappunto dell'altra. Là dove il primo lavoro sopprime ogni rumore per far emergere il suono allo stato puro, l'altro gioca, al contrario, sulla diffusione dei rumori che precedono uno spettacolo o la proiezione di un film, e diventano così l'elemento fondamentale dell'ascolto: un ascolto restituito in un ambiente 3D in cui la tecnica del doppio canale di registrazione offre il suo pieno apporto.

Dunque, per creare questo *effetto di presenza*, Cardiff si basa su una tecnica che non ha scoperto direttamente ma che utilizza in modo originale. Si tratta della registrazione *binaurale*. Questo effetto è stato scoperto da Gerald Oster nel 1973 presso la Facoltà di Medicina del Mont Sinai di New York. Il principio è piuttosto semplice. Per captare un suono binaurale, Cardiff utilizza dei microfoni in miniatura piazzati nell'orecchio di una persona o di un manichino; questo permette di ricostruire successivamente il suono in un ambiente spaziale e di renderlo tridimensionale. Cardiff nota che tutte le sue registrazioni si sovrappongono in diversi strati, fino a diciotto. Questo permette di restituire un ambiente immersivo molto più complesso, spazializzando le voci in modo più efficace<sup>15</sup>. Da qui, l'*effetto di presenza* che cerchiamo di circoscrivere.

Questo effetto di presenza deriva dunque da un processo di ricostruzione della presenza sonora e visiva. Ciò permette allo spettatore di *prepararsi a* o di essere chiamato in causa da un'illusione quasi perfetta. Non siamo nel *come se* di Stanislaskij, ma nel *tutto come*. Siamo in un ambiente immersivo.

<sup>15</sup> M. Schaub (dir.), *Janet Cardiff, The Walk Book*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienne, 2005. Da un punto di vista più tecnologico, quando un'onda sonora con una determinata frequenza è introdotta in un orecchio, e un'onda sensibilmente diversa per frequenza entra nell'altro, il cervello tende a comporre un suono unico tentando di sincronizzare i due emisferi. Reagisce fabbricando un suono caratteristico chiamato battito binaurale la cui frequenza corrisponde alla differenza di frequenza tra le due onde iniziali. Prendiamo per esempio un suono di 400 Hz inviato in un orecchio e un suono di 404 Hz inviato nell'altro. Il cervello aggiusta progressivamente le frequenze fino a produrre un suono da 4 Hz. Ora, il limite inferiore di percezione uditiva nell'uomo è di 20 Hz. Questo procedimento permette dunque di sentire suoni molto bassi nella gamma di frequenze degli stati di coscienza beta, alfa, delta e teta. È importante notare che, per essere efficace, l'ascolto deve essere realizzato in cuffia e la differenza di frequenze sonore tra la destra e la sinistra non deve eccedere i 30 Hz. Si veda <http://www.ledepot.info/archives/index.php?2006/04/18/46-binaural-beats>, Brainwave Generator in <http://www.bwgen.com/theory.htm> e l'Institut Monroe in <http://www.monroeinstitute.org/>. Cardiff ricorda, inoltre, che la sua prima esperienza di lavoro a carattere binaurale ha avuto luogo all'Opéra de Paris nel 1981. *Ibidem*.

C'è un'illusione di presenza, con tutti i diversi elementi che la compongono.

Per creare questo effetto, i suoni sono privi della loro sorgente. Questa sorgente è il risultato di un montaggio puramente tecnico che ricostituisce un reale più reale del reale stesso. C'è una fuga in avanti, una messa in luce del processo *illusionistico* cui lo spettatore è soggetto. Quest'ultimo sa che i suoi sensi lo ingannano: là dove crede ci sia un essere, non c'è che inganno.

Si assiste così a uno scarto del modo consueto di funzionamento percettivo, in quel percorso che – abitualmente – va dalla sensazione alla rappresentazione. Così come sottolinea la fenomenologia, la percezione ha una base evidente nel legame tra la sensazione e la rappresentazione. Per percepire, bisogna cercare nella memoria una qualche concordanza tra il suono ascoltato e l'immagine, la rappresentazione. Essa passa per il pensiero. Ora, nel lavoro di Cardiff, c'è una dissociazione che opera tra la percezione e il pensiero della cosa alla quale questa percezione è abitualmente associata, come se Cardiff operasse un'apertura del pensiero – tra percezione e rappresentazione – in seno alla quale inscrivere uno scarto. La visione e l'ascolto si trovano scollegati, l'installazione pone l'accento, così, su questa dissociazione che produce nello spettatore un processo ludico. Per creare questa dissociazione:

1)- Cardiff rompe le percezioni degli spettatori disorganizzando le informazioni che i loro sensi ricevono.

Speriamo di far sorgere alcune domande di carattere filosofico nello spirito degli spettatori, giocando con le loro percezioni. Cerchiamo di truffare la percezione della realtà degli spettatori disorganizzando le informazioni che i loro sensi ricevono. [...] noi cerchiamo di ingannare le percezioni delle persone. Sentite qualcuno che vi si avvicina, poi questa persona si trova immediatamente vicina a voi. Voi potete quasi toccarla<sup>16</sup>.

2)- Cardiff chiama in causa i sensi dei partecipanti – il loro *corpo sensoriale*, potremmo dire. Li usa separatamente, non solo per creare una forma di quasi-estensione del corpo, ma anche per intensificare la coscienza di sé degli spettatori, come nota correttamente Daniela Zyman<sup>17</sup>. Ne risulta un'impressione intensa di vita. Infatti, lo spettatore è sottomesso a un gioco di relazioni tra l'ambiente esterno e il suo universo interno. Si verifica uno stato di tensione tra la vista, l'udito e, in maniera più generale, la propriocezione dello spettatore.

3)- Ciò permette di vedere attraverso l'ascolto: è l'orecchio che guida la percezione; esso permette l'identificazione e l'*effetto di presenza* oltre a esagerare l'effetto di accentuazione della realtà. Cardiff mostra come non sentiamo solo con le orecchie, ma attraverso la totalità del corpo e come l'orecchio

<sup>16</sup> B. Kölle, in W. Baerwald (dir.), *The Paradise Institute - Janet Cardiff & George Bures Miller*, Padiglione del Canada, XLIX Biennale di Venezia, p. 16.

<sup>17</sup> D. Zyman, in M. Schaub, *Janet Cardiff - The Walk Book*, cit., p. 11.

permette di attivare un mondo invisibile che diventa più reale del reale. Come la stessa Cardiff ha avuto modo di notare:

grazie a una registrazione binaurale del suono, diventa possibile esagerare la percezione della realtà del partecipante. I personaggi del film si trovano vicino a voi o il pubblico ride e applaude attorno a voi. O ancora il vostro vicino vi offre dei pop-corn<sup>18</sup>.

Aggiunge il suo collaboratore e compagno George Bures Miller: “Mi piace l’idea che stiamo costruendo un’esperienza simulata, nel tentativo di far sentire le persone una maggiore connessione con la vita reale”<sup>19</sup>. Cardiff crea così un ambiente nel quale lo spettatore può immergersi<sup>20</sup>. Da un punto di vista tecnico, come fa notare Miller:

ogni persona porta un paio di cuffie sulle orecchie e si trova immediatamente al centro della registrazione, nello stesso posto in cui si trovava la testa binaurale che ha registrato la sequenza. I partecipanti hanno così l’impressione che l’azione si svolga tutt’intorno a loro<sup>21</sup>.

L’esperienza è di natura complessa, nella misura in cui il dispositivo pensato da Janet Cardiff interpella l’interiorità dello spettatore ancorato in un ambiente che non solo è definito nei particolari, ma che egli non può mai perdere di vista. Cardiff dissocia, come fa notare Danela Zyman, l’aspetto narrativo da quello visivo:

Un ambiente della Cardiff non è mai statico; è una rete di riferimenti e di relazioni multiple che si dispongono tra lo spazio interiore di colui che cammina e l’ambiente esterno. Il corpo si sposta nello spazio e non è guidato dal controllo che gli impone l’occhio (così come l’ha sottolineato de Certau). Il passeggiatore utilizza il suo *occhio cieco*, forma di conoscenza corporea e viscerale. [...] Si tratta dunque di un’esperienza doppia che si dispone su due piani interrelati: da una parte quello del movimento dei corpi nello spazio, dall’altro quello dello sviluppo della forma narrativa<sup>22</sup>.

Questo processo è ancora più sensibile nelle sue *Walks*, là dove la dissociazione dei sensi ha come corollario una dissociazione dei sistemi di rappresentazione

<sup>18</sup> B. Kölle, in W. Baerwald (dir.), *The Paradise Institute - Janet Cardiff & George Bures Miller*, cit., p. 12.

<sup>19</sup> M. Schaub, *Janet Cardiff - The Walk Book*, cit., p. 11. Cardiff precisa che utilizza “diversi metodi per registrare le voci, non soltanto per suggerire altri personaggi, ma per dare una relazione più complessa e più spaziale alle voci. Una voce registrata in modo binaurale appare chiara, intima e naturale. Sarà così percepita come se si situasse sullo stesso piano fisico della nostra testa. Una voce che, invece, è registrata su un dittafono a partire da un piccolo altoparlante, registrata nuovamente in modo binaurale sembra essere emessa da una distanza diversa. Ci si trova dunque in una sorta di situazione straniante che fa sì che si ascolti una voce registrata che ascolta la sua propria voce su un’altra macchina, come se questa provenisse da un’altra epoca. Così come la prima voce è chiara, la seconda è più granulosa e dà l’illusione che ci siano due diversi personaggi”. *Ivi*, p. 172.

<sup>20</sup> B. Kölle, in W. Baerwald (dir.), *The Paradise Institute - Janet Cardiff & George Bures Miller*, cit., p. 4.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>22</sup> D. Zyman, in M. Schaub, *Janet Cardiff - The Walk Book*, cit., p. 11.

e di riconoscimento. Gli spettatori navigano tra il reale e l'artificiale; è da questa instabilità che nasce una parte della loro euforia. Piuttosto che moderarsi l'uno l'altro, l'uno *per* l'altro, il reale e il fittizio si trovano amplificati grazie alla loro prossimità.

Infine, facendo appello ai sensi e mettendo in scacco il corpo, le opere di Janet Cardiff rendono quest'ultimo paradossalmente trasparente, come se la sua opacità scomparisse per lasciare passare tutto attraverso l'udito (smentito dallo sguardo). Più interessante ancora: Cardiff dà l'impressione allo spettatore di essere immerso nell'evento e in un ambiente. Così facendo, ne mostra anche il processo di realizzazione.

Janet Cardiff ci aiuta a comprendere meglio gli *effetti di presenza*, poiché ci mette nelle condizioni ideali per sperimentarli e analizzarli. Gli effetti di presenza si manifestano nell'interstizio tra sé e il mondo, in un luogo in cui diventano fittizie le sensazioni di spazio e di tempo. Svolgendo la realtà e rendendo concreto lo spazio sonoro, Cardiff rende lo spettatore sensibile ai diversi strati che compongono il reale. Spinge il suo stato di coscienza più lontano per modificarlo. La realtà è assorbita in uno spazio iper-personalizzato, che intensifica la coscienza di sé più ancora che quella della realtà circostante. Ne emerge una realtà altra, ibrida, fatta al contempo di reale e virtuale.

In conclusione, potremmo dunque affermare che l'*effetto di presenza* appare sempre più come il risultato di una sperimentazione che:

a)- Mette in gioco l'uomo nelle sue rappresentazioni. Attraverso di lui, il soggetto fa l'esperienza del suo essere-al-mondo. Questa esperienza si richiama, al contempo, al dominio del pensiero e a quello della memoria che opera in assenza di oggetto.

b)- Chiama in causa un coefficiente carnale. In effetti, il dispositivo immersivo è corporeo. C'è, in tutti gli *effetti di presenza* percepiti dallo spettatore, un coefficiente carnale in gioco. Il corpo è convocato per mezzo degli organi – orecchie e occhi – ed è al contempo l'elemento necessario e l'ostacolo, perché dotato di una certa opacità. È lui che percepisce, ma è anche lui che filtra. Senza alcun dubbio, possiamo osservare – in questo lavoro del soggetto – un processo di autonomizzazione del corpo che rende sensibile il dispositivo della percezione<sup>23</sup>.

c)- Esso è legato alla percezione. È sensazione più che rappresentazione. Potremmo dire che non è nell'atto in cui appare l'oggetto ma nella percezione di questa apparizione. È questo rapporto principale con la percezione che restituisce la sensazione allo spettatore di aver condiviso uno spazio e un tempo

<sup>23</sup> L'immagine è mostrata come dispotivo e non come prodotto. È la visibilità del processo d'immaginazione nel senso proprio del termine – cioè della sua rivelazione – che produce l'effetto di presenza.

comune: quello del presente<sup>24</sup>.

d)- Come lo spiega Weissberg, questa

percezione [se seguiamo Bergson]<sup>25</sup> non sarà più centripeta (andando dalla percezione all'idea) ma centrifuga (l'idea determina la percezione). Essa va dall'idea alla percezione per proiezione esteriore di un'immagine attivamente concepita, analoga all'oggetto e che viene a trovare la sua forma. La percezione è una predizione che mobilita la memoria, predizione che cerca nella prova reale il suo aggiustamento all'oggetto: vedere, è rivedere e prevedere<sup>26</sup>.

e)- Mette in attività le sensazioni. Tra i sensi richiamati, il più importante è la vista; che essa sia *effettiva* e che approvi l'impressione o che sia *per difetto*, intendiamo dire che l'importanza della vista permette di demarcare la linea di mediazione tra la *presenza effettiva* e l'*effetto di presenza* (se ci si affida solamente all'udito, i personaggi sono presenti. Non è, dunque, perchè l'occhio ne indica l'assenza che l'*effetto di presenza* è messo in gioco)<sup>27</sup>.

f)- Con l'*effetto di presenza* si verifica un processo di autonomizzazione dell'immagine, che si mostra come dispositivo e non più come prodotto. È la visibilità del processo d'immaginazione nel senso stretto del termine, della sua rivelazione, che fa sì che ci sia effetto di presenza, poiché essa rende sensibile il dispositivo della percezione. Infatti, tutta l'arte contemporanea gioca con gli slittamenti, gli effetti, le rotture e con tutte quelle modalità che permettono di mostrare la nostra percezione in azione, sia che l'artista ci porti a sperimentare forme inedite, sia che ci metta in scacco. In tutti i casi, lo spettatore è chiamato a interrogarsi sul processo. È chiamato in causa dai suoi propri sensi che lo ingannano.

g)- C'è anche, per lo spettatore, una condivisione di uno spazio e di un tempo che sono messi in comune e fanno riferimento al *presente*. Senza dubbio sarebbe possibile immaginare una presenza (o un effetto di presenza) con delle figure che si inscrivono in un tempo passato ma, come già ricordato, in questo caso

<sup>24</sup> Si può immaginare un effetto di presenza con figure che s'inscrivono nel tempo passato, ma in questo caso è lo spettatore che viene trasportato in quella stessa realtà.

<sup>25</sup> H. Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, P.U.F. [1896], 2008.

<sup>26</sup> J.-L. Weissberg, cit., p. 210. Così è anche per Bergson per il quale, continua Weissberg "il sistema del riconoscimento percettivo passa per una sorta di membrana, sensibile sulle sue due facce. Gli organi di senso imprimono – sul davanti – l'immagine di un oggetto reale. I centri dell'immagine interni manifestano, dal retro, l'influenza di un oggetto virtuale. Gli schemi virtuali offrono allora il loro movimento alla ricezione di impressioni di origine esterna". *Ibidem*.

<sup>27</sup> Così come nota Merleau-Ponty nel suo studio sul visibile e l'invisibile, la visione permette al soggetto di pensarsi pensante, di rappresentarsi pensante. Percependo, guardando non solo il soggetto vede le cose e le crea per lui, ma nello stesso tempo si definisce esso stesso. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

è lo spettatore stesso che viene ricondotto a uno spazio-tempo ricostruito.

Tutte queste considerazioni ci portano, in conclusione, a elaborare una possibile definizione nei termini seguenti: *L'effetto di presenza* è la sensazione che prova uno spettatore che i corpi o gli oggetti offerti al suo sguardo – o alle sue orecchie – sono là, nello stesso spazio e nello stesso tempo in cui egli stesso si trova, anche se egli riconosce in modo pertinente che questi sono assenti.

Christine Hamon-Siréjols<sup>1</sup>

## EFFETTI DI REALE, EFFETTI DI PRESENZA: IL VIDEO IN TEATRO COME CREATORE DI ILLUSIONI

This essay goes along the most significant international experiences in a contemporary theatre, in relationship to the technological intervention of the images. This aspect is important for a new redefinition of the stage composition in new media era. It started from the new millennium, with the Wooster Groups, Kristian Lupa or Denis Marleau; and also with the Heiner Goebbels's theatre-performance ones. The structural figures of this electronic dramaturgy are analyzed in the essay in relationship to the notion of the *effects of the real*.

§

### I. Strategie di messa in forma

Il teatro è arte dell'illusione, del *mentire vero*: questa è la postura paradossale del teatro, la convenzione condivisa che ne fonda lo statuto. Su questi aspetti vorrei dunque soffermarmi in questo scritto, così da interrogarli alla luce delle ultime evoluzioni tecnologiche legate all'introduzione del video in scena.

Anticipando una possibile obiezione, si può dire che la prospettiva non è nuova e che la ricerca dell'illusione a teatro ha sempre fatto appello a una serie di trucchi più o meno abili, tesi a mascherare l'espedito tecnico per dare l'effetto allo spettatore di essere immerso in un universo di *finzione reale* o, viceversa, di essere soggetto a un incantamento.

Da questo punto di vista, la tela dipinta del *trompe l'œil*, come i progressi raggiunti con l'introduzione della luce elettrica e del rumore o, ancora, le ricerche attuali sul suono e l'acustica, partecipano allo stesso modo a una forma d'illusione: *dare a credere* al pubblico che stia abitando – in un tempo dato – lo spazio immaginario in cui ogni *possibile* può essere realizzato.

Con l'introduzione dell'immagine filmata in teatro, la corsa alla realizzazione tecnica dell'illusione ha assunto connotati diversi. Da quando l'attore in scena si è trovato a competere con l'immagine filmata, dotata – fin dal suo apparire – di una forte connotazione indiziale, la questione inerente lo statuto della nuova *finzione* generata sulla scena si è imposta con tutta la sua forza.

Negli spettacoli di Piscator, per esempio, il cambiamento di scala tra l'immagine filmata e proiettata sulla scena e l'immagine teatrale, la rottura tra immagine documentale e immagine scenica, le incertezze legate allo statuto dell'immagine pre-registrata con la partecipazione di attori presenti sul palco, non poteva che suscitare tra gli spettatori, dalla fine degli anni Venti, una forma nuova di attenzione oscillante tra l'adesione affettiva (i grandi temi passionali della storia collettiva) e la curiosità verso dispositivi tecnici ancora

<sup>1</sup> Christine Hamon-Siréjols è professoressa presso l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III. Traduzione dal francese a cura di Enrico Pitozzi.

poco conosciuti.

Questo fenomeno si è così accentuato con l'introduzione del video sul palco a partire dagli anni Settanta del Novecento, per diffondersi in modo pressoché generalizzato a partire dalla fine del XX secolo. Da quando è divenuto possibile filmare e ritrasmettere in diretta l'azione scenica su una serie di monitor o schermi di proiezione, nuove modalità di percezione scenica sono sorte e hanno cominciato a modificare i sistemi di ricezione messi in campo dallo spettatore.

Cameraman virtuosi hanno fatto irruzione sulla scena come se si trattasse di marionettisti del *bunraku*, assumendo le funzioni di veri e propri interpreti. Certi attori/personaggi hanno assunto la telecamera per restituire una loro visione soggettiva della scena e della narrazione.

Una serie di software di montaggio video hanno permesso invece di modificare in tempo reale l'immagine ripresa dalla scena, per restituirne sul palco una sorta di doppio, in cui lo spettatore potesse perdere temporalmente la percezione e affievolire la differenza tra ciò che vede in scena e la riproduzione – dilazionata nel tempo – vista allo schermo<sup>2</sup>.

Trasformati in veri e propri studi di registrazione, certi palcoscenici di teatro finiscono oggi per trascendere ogni forma di genere teatrale, mischiando codici, esplorando contaminazioni di carattere cinematografico, portando lo spettatore a dubitare di ciò che sta vedendo, interrogandone lo statuto, facendo di questo *elogio del dubbio* il fondamento contemporaneo della rappresentazione<sup>3</sup>.

Rappresentazione, dunque, non è più qui il termine adatto per designare queste prospettive di composizione, in quanto ad essere messo in questione è proprio lo statuto di ciò che viene *rappresentato*. La storia del teatro occidentale ha abituato lo spettatore a vedere l'attore *incarnato* presentare un personaggio, al limite, presentare se stesso. Da qui la dialettica tra rappresentazione e presentazione, che ha animato il dibattito sulle forme sceniche recenti.

Doppiato, moltiplicato dalla sua immagine filmata, capace di passare dal piano *americano* al primo piano<sup>4</sup>, apparire o sparire con lo svolgimento della messa in scena, l'attore non può più essere inscritto in una cornice che faccia riferimento alla rappresentazione: interprete, *performer*, egli oscilla da un gesto all'altro, costantemente in concorrenza con la sua immagine riprodotta, esattamente come oscilla la percezione dello spettatore che si lascia assorbire completamente dalla visione di un volto in primo piano, per poi portare lo

<sup>2</sup> È ciò a cui guarda, in modo particolare, l'attività del gruppo di New York The Big Art Group.

<sup>3</sup> Si veda, a questo proposito, *Christine* di Katie Mitchell, lavoro pensato a partire da *Mademoiselle Julie* di Strindberg, opera inclassificabile, presentata ad Avignone nel 2011. In questo lavoro, la totalità dello spettacolo è concepita come una ripresa in diretta di un film che convoca sul palco gli interpreti principali e i loro doppiatori, trasformando così gli attori in operatori video, si restituisce così la narrazione soggettiva della scena a partire dal punto di vista della cuoca Christine.

<sup>4</sup> Piano americano: l'inquadratura copre solo in parte la figura umana. Spesso utilizzato per inquadrare due o più persone – con un taglio all'altezza delle ginocchia – questo tipo di inquadratura serve a dare all'attore maggiore libertà espressiva e d'azione. Il primo piano, invece, indica la ripresa di un volto all'altezza delle spalle. Il soggetto è isolato dal contesto; la sua espressione è il centro dell'attenzione.

sguardo e l'attenzione a un angolo della scena, là dove la stessa immagine si sta realizzando; oppure, concentrarsi sul movimento di macchina o sulla telecamera in azione, sul filtro di colore, sull'operatore (o altro attore) che sta riprendendo la scena e da quale prospettiva lo sta facendo.

Questo caos apparente, oggetto di indubbia e nuova fascinazione per il pubblico, si elabora oggi attraverso il coordinamento d'*équipe* inedite. A fianco del regista appassionato alle immagini, prendono posto una serie di videoartisti incaricati di elaborare la migliore inquadratura per l'immagine filmata, o di reagire in presa diretta l'azione sulla scena, elaborando una *seconda drammaturgia*. L'intervento del video, la sua iscrizione nel tessuto drammaturgico, sono dunque oggetto di un lavoro comune stratificato e complesso, attraverso il quale si elabora – mediante una serie di passaggi successivi – la materia dello spettacolo nella quale l'attore è spinto a trovare nuovi stimoli per la sua azione. Qui il video diventa, inoltre, un modo per rinnovare il proprio immaginario.

È così che, in questa fase preparatoria, si elaborano le strategie per mettere in scacco il sistema percettivo abituale dello spettatore e indurre così un'alterazione della visione, un'interrogazione allo sguardo che dirotta continuamente la sua attenzione in un movimento di oscillazione tra le immagini: tra quelle in scena e quelle riprodotte sullo schermo.

Sono queste strategie di destabilizzazione, ottenute attraverso l'uso del video in scena, che vorrei interrogare ora e, al fondo delle quali, risulta possibile individuare un meccanismo che impiega l'immagine per ottenere dallo spettatore la piena aderenza alla *verità* che si svolge sotto i suoi occhi; un meccanismo smascherato solo in seguito, per rivelargli lo statuto fittizio di ciò che gli è stato dato a intendere. Si tratta, in altri termini, di oscillare in continuazione – attraverso la messa a punto di un meccanismo consolidato da un punto di vista drammaturgico – tra un *far credere* e uno *svelare* il potere dell'immagine.

Simmetricamente, con una strategia inversa, potremmo evocare la tecnica di svelamento deliberato della fabbricazione delle immagini, che immettono lo spettatore nel cuore del processo di elaborazione mostrandogli l'utilizzo del *chroma-key* attraverso il quale si sviluppa l'andamento dello spettacolo<sup>5</sup>; o ancora, svelando gli accessori che servono per manipolare l'immagine sul palco<sup>6</sup>.

Nascondere la tecnica per rivelarla in seguito o – all'opposto – esporla fin dall'inizio per lasciare che lo spettatore gioisca dei suoi effetti: queste due posture, estranee alla pratica abituale del teatro, riposano interamente su una serie di

<sup>5</sup> Così è anche nella messa in scena di *La Pietra del Paragone* di Rossini composta da Barberio Corsetti e Pierrick Sorin per il Théâtre du Châtelet nel 2007. In questo lavoro lo spettatore poteva simultaneamente vedere i cantanti interpretare il loro ruolo in scena davanti a un fondale blu e seguire su un grande schermo le loro avventure all'interno di diversi ambienti scenografici. Questo è stato possibile mediante l'utilizzo della tecnica del *chroma-key*.

<sup>6</sup> Decomposta a partire dalla portiera di vetro di una macchina che servirà – in uno spettacolo del Big Art Group – a evocare lo spostamento in automobile di un attore immobile filmato sulla scena da una telecamera fissa come in *House of no more* del 2006; questa immagine è essa stessa inscritta in un'altra immagine in movimento.

competenze di carattere cinematografico diventate fonte di piacere per lo spettatore teatrale.

A partire da queste due strategie, prenderemo qui in considerazione solo quella che ci sembra meglio rappresentare un'astuzia tecnica dello spettacolo e ne indagheremo una serie di effetti.

## II. L'oscillazione del reale

Far credere allo spettatore di teatro che la natura dell'immagine che gli viene mostrata è altra rispetto a quella che ha sotto gli occhi: la cosa non è nuova per il cinema che ha ripreso – praticamente a partire dalle sue origini – dei trucchi presi a prestito da spettacoli di illusionisti e ne ha sviluppati di nuovi attraverso l'uso del montaggio. Certi registi, come il canadese Robert Lepage, sensibile all'effetto di fascinazione che queste forme tradizionali suscitano, ne ha ripreso largamente l'uso in scena, filtrandolo attraverso innovazioni date dall'introduzione del video.

È così che lo abbiamo potuto vedere all'opera in lavori come *Les aiguilles et l'opium*<sup>7</sup>, proiettare sullo schermo centrale l'immagine di una gracile imbarcazione in balia di una tempesta, per poi svelare che questa non era altro che una piccola imbarcazione giocattolo, filmata in diretta sull'acqua di una vasca; o, ancora, dieci anni dopo, quello che sembrava un film d'animazione in *Confessions*<sup>8</sup> di William Kentridge, si rivela uno spettacolo di marionette filmato in diretta sul palco.

In una produzione più recente di Lepage, è un software interattivo sofisticato (e invisibile) che dà allo spettatore l'illusione di vedere l'attore scrivere sullo schermo le didascalie dello spettacolo e disegnare il ritratto caricaturale di Andersen<sup>9</sup>.

Se in questo ultimo caso il processo che nasconde al pubblico il meccanismo non è che accennato, esso si trova sviluppato in modo interessante in *Eraritjaritjaka* di Heiner Goebbels<sup>10</sup>, lavoro completamente costruito su un effetto di illusione che viene svelato solo alla fine dello spettacolo. In questo dispositivo, tutto si organizza attorno a modelli di diversa taglia, visibili o invisibili, di una stessa casa stilizzata. Al ritmo della musica eseguita in diretta da un quartetto di musicisti, l'unico interprete dello spettacolo – l'attore André Wilms – entra in scena portando tra le braccia un primo modello d'abitazione che posa esattamente al centro della scena. Questa casa – contro ogni previsione – comincia a fumare attraverso il camino, intanto che una serie di proiettori posti sulla scena e attrezzati con antenne, eseguono intorno all'attore una serie di curiosi movimenti, come fossero insetti. Questa intrusione dell'animato in un contesto inanimato passa pressoché indifferente agli occhi dello spettatore concentrato – piuttosto – sul movimento geometrico dell'attore intento a declamare i versi

<sup>7</sup> Robert Lepage, *Les aiguilles et l'opium*, da un testo di Jean Cocteau, 1991.

<sup>8</sup> *Confessions*, tratto da *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo, 2001.

<sup>9</sup> Robert Lepage, *Le projet Andersen*, 2006.

<sup>10</sup> *Eraritjaritjaka, musée des phrases*, da un montaggio di testi di Elias Canetti, Odéon, 2004.

di Canetti; tuttavia questo aspetto introduce in un mondo instabile, e in modo subliminale, una sottile referenza al reale. L'apparizione, sul fondale, della facciata di una casa – versione ingrandita del modello posto in scena – segna l'inizio di una nuova fase dello spettacolo nel corso della quale l'attore, contro ogni attesa, diserta la scena del teatro per riapparire sotto forma d'immagine proiettata sulla facciata della casa trasformata in schermo. L'inquietudine inconfessabile di ogni spettatore di vedere l'attore cessare l'azione allo stesso modo in cui il bambino dichiara *io non gioco più*, prende corpo sulla scena, poiché la telecamera segue l'attore percorrere il corridoio del teatro, aprire la porta di uscita e prendere un taxi che lo riaccompagna a casa.

In modo del tutto imperturbabile, il film rivela una serie di azioni *banali* – la porta di casa che si apre, la preparazione del pasto – o fantastiche – come la visita al granaio – che lasciano lo spettatore nell'impazienza dello scioglimento di questo spettacolo a dir poco bizzarro. Lo spettatore, grazie al meccanismo scenico, penetra a fondo nella logica della narrazione filmica, che non si cura né della temporalità dell'azione in video – troppo concentrata per una ripresa in diretta – né del cambiamento insidioso del colore dell'immagine che passa dalla cromia al bianco/nero della scena in cui il personaggio dialoga con un ragazzo invisibile che dorme sulla soglia di casa sua. Lo spettatore rimane però colpito dalla crasi che si verifica, a livello ritmico, tra i gesti dell'attore – sbucciare le cipolle e sbattere le uova per le omelette, il tutto in presa diretta sullo schermo – e la musica di Shostakovich eseguita dal vivo sulla scena dal quartetto.

A ben vedere, tuttavia, una serie di indizi sconcertanti sono stati depositati lungo tutta la proiezione: la perfetta continuità della voce sonorizzata dell'attore, che egli fosse sul palco o a casa sua; lo strano decoro scenografico in bianco/nero sul quale si stagliano corpi e oggetti colorati; altri elementi della narrazione che vanno a rinforzare il sentimento d'incertezza, quali: la donna invisibile che parla con il personaggio come attraverso le mura dell'appartamento, le riprese che passano, senza soluzione di continuità, da un primo piano a un particolare del vestito; o, ancora, l'immagine dell'attore nella sua cucina restituita attraverso una ripresa filtrata da un contenitore di pyrex, che occupa tutto l'ampiezza dello schermo. Tutto ciò – ed è qui il punto importante – abitua lo spettatore a percepire la realtà come ammantata da una *inquietante estraneità*.

Questo sentimento di disorientamento prende corpo quando l'attore, alzando una tapparella del suo appartamento, appare dietro una delle grandi finestre bruscamente illuminate del modello di casa posto sul fondale della scena. È così che il pubblico scopre che, in realtà, l'attore non ha mai lasciato realmente la scena, ma è rimasto per tutto il tempo nel retropalco, filmato da un operatore.

La demistificazione del dispositivo continua con il passaggio dei musicisti dietro la facciata, in cui eseguono la musica alla luce delle finestre pienamente illuminate, mentre il film continua a svolgersi in bianco/nero sul muro della casa/schermo.

Appagato dallo svelamento del dispositivo, lo spettatore lascia la sala domandandosi in che modo e quando si sia composto il raccordo tra le immagini

della fuga – che ora sappiamo essere pre-registrate – e quelle che, invece, sono state filmate in diretta dietro la facciata. Tuttavia, in linea con il titolo enigmatico dello spettacolo, *Eraritjaritjaka* – desiderio delle cose perdute – l’astuzia tecnologica non provoca solo il piacere ludico di scoprire il meccanismo che svela l’immagine pre-registrata, ma lascia sussistere la traccia dell’incertezza delle cose, un vacillare poetico del reale sottilmente organizzato a partire da indizi fugaci, che restituiscono per intero la grazia di questo spettacolo singolare.

### III. Presenza del reale e potere dell’immagine

Più brevemente, e con un cambio altrettanto repentino di registro, possiamo soffermarci sul dispositivo di un recente spettacolo di Krystian Lupa dal titolo *Factory 2*<sup>11</sup> e consacrato alla vita di Andy Warhol. In questo lavoro il trattamento delle immagini riprese in diretta dalla scena tende a produrre un effetto di pre-registrazione.

Allo stesso modo dello spettacolo di Goebbels, tale effetto è stato reso possibile solo grazie alle riprese organizzate al di fuori del campo visivo dello spettatore. In *Factory 2*, la piccola gabbia di vetro trasparente – invasa da peluches – nella quale l’attrice recita il suo monologo, è spinta fuori scena intanto che l’azione in esecuzione si ripete in loop sullo schermo.

La similitudine dell’azione lasciava pensare al pubblico che il film fosse stato ripreso a ciclo continuo; solo uscendo dalla sala – al momento dell’intervallo – si scopre, invece, l’attrice intenta a ripetere imperturbabilmente gli stessi gesti e le stesse parole nella sua gabbia di vetro del fuori scena.

Qui, ancora una volta, il processo *fa senso*, poiché lo spettacolo mostra l’esistenza di una piccola comunità di artisti che fanno della loro stessa vita, nella quotidianità più banale o eccentrica, la materia di una nuova forma di creazione artistica.

Presentare una serie di immagini riprese in diretta come se fossero delle immagini pre-registrate – giocando all’interno e all’esterno del campo scenico – può apparire come un artificio difficilmente reversibile. Come è possibile, in effetti, far credere che ciò che è pre-registrato possa essere in realtà ottenuto in diretta, se lo spettatore continua a tenere l’attore all’interno del suo campo visivo?

La cosa è banale e facilmente risolvibile – da un punto di vista acustico – attraverso l’uso del playback, ma lo è molto meno per ciò che riguarda l’immagine.

Possiamo, dunque, affrontare questo aspetto attraverso qualche esempio in cui tale dinamica viene attivata. Lo faremo attraversando processi operativi diversi, così da metterne in evidenza le risultanze estetiche, nonché la strategie operative.

Così, per la messa in scena di *Les Aveugles*<sup>12</sup> di Maeterlinck, Denis Marleau

<sup>11</sup> *Factory 2*, spettacolo di K. Lupa, Cracovia, 2008.

<sup>12</sup> *Les Aveugles* di Maeterlinck, *fantasmagorie technologique* di Denis Marleau, Montréal, 2002.

ha spesso parlato di una *fantasmagoria tecnologica*, tanto che alcuni spettatori pensano di aver assistito ad una rappresentazione con interpreti in carne ed ossa – tanto era efficace l'effetto di reale, dettato dalla riproduzione in immagine.

Ricapitolando brevemente in cosa consiste il dispositivo di questo lavoro, tratto da una ricerca avviata tempo prima attraverso lo spettacolo *Urfaust, tragédie subjective*<sup>13</sup> tratto dal *Faust* di Pessoa e da *Le derniers jours de Pessoa* di Tabucchi<sup>14</sup>.

In *Les Aveugles* – come negli altri due spettacoli citati – la dimensione simbolica della fabula, così come il carattere statico dell'azione, suscita il desiderio di moltiplicare l'immagine video degli attori – un uomo e una donna – così da rappresentare interamente i sei personaggi femminili e quelli maschili della *pièce*. Tuttavia, in questa messa in scena, diversamente dagli spettacoli precedenti, gli attori vivi sono completamente scomparsi, rimpiazzati qui dalla loro immagine filmata, leggermente modificata grazie a un processo di *morphing*<sup>15</sup>. Ognuna di queste immagini rielaborate viene così proiettata su una maschera, modellata sulla fisionomia degli attori e fissata all'interno di una cornice scenica completamente scura. La voce dei due interpreti è stata essa stessa modificata per ottemperare ai diversi ruoli, così che allo spettatore sia permesso ascoltare e vedere – nell'oscurità totale della sala – dodici personaggi immobili non completamente identici ma profondamente somiglianti.

Il segreto compositivo, dettato dal montaggio, non viene svelato; il funzionamento del dispositivo tecnologico sembra dare forma alla straniante presenza/assenza delle figure così come emerge, d'altra parte, dalle note del testo, che vede le figure dei ciechi abbandonati nella foresta in attesa della morte.

È raro, tuttavia, che l'insieme di uno spettacolo si basi su un unico processo tecnologico. Più spesso, la dialettica tra l'immagine video in diretta e l'immagine pre-registrata non dura che poco tempo, ma contribuisce lo stesso a destabilizzare lo spettatore o – per lo meno – a farlo riflettere sulla natura di ciò che sta osservando.

A proposito di quest'effetto perturbante, che si installa nel regime della rappresentazione, possiamo citare un passaggio di *Quartett* di Heiner Müller, realizzato da Matthias Langhoff<sup>16</sup>. In questo spettacolo deliberatamente *postmoderno*, che prolifera sulla complessità formale del testo, il regista opta per una serie di rotture sull'asse cronologico, su scambi di ruolo e di sesso. Egli

<sup>13</sup> Montréal, 1999.

<sup>14</sup> Montréal, 1997. In questo spettacolo gli eteronimi di Pessoa sono giocati da attori in carne ed ossa, fatta eccezione per un robot di piccola taglia. In tutto il lavoro, il viso degli attori era ricoperto da una maschera/schermo sulla quale veniva proiettata – per sovrapposizione – l'immagine proiettata del viso dell'attore principale, che interpretava Pessoa e che non compariva mai mascherato. Uno stato di turbamento emergeva da questo lavoro dovuto alla rassomiglianza di questi individui, al contempo identici e dissimili ad uno stesso personaggio.

<sup>15</sup> Grazie a un software di animazione è possibile trasformare in modo fluido e progressivo i tratti di un volto fino a farli rassomigliare ad un altro.

<sup>16</sup> *Quartett* di Heiner Müller, regia di Matthias Langhoff, Paris, 2006.

introduce, secondo uno schema consolidato nella sua composizione drammaturgica, una serie di elementi visivi filmati che non hanno una relazione diretta e precisa con gli accadimenti scenici, ad eccezione di un passaggio in cui le due interpreti – in costume da città – dialogano sul piccolo schermo e sembrano declamare la situazione del testo, mentre gli attori – sul palco, messi di spalle e immobili – guardano i loro doppi agire sullo schermo in loro vece.

L'effetto è reso ancora più straniante nel momento in cui gli attori sullo schermo agiscono senza pronunciare parola. Chi è dunque a parlare, se la voce udibile non è quella pre-registrata degli attori? Sono forse gli attori di spalle che sembrano, invece, apparentemente estranei all'azione? Si tratta forse di una voce fuori campo? È certo qui che la dissociazione dell'immagine dal suono produce un effetto straniante. Su questo punto, possiamo notare che il perfezionamento progressivo degli effetti di sonorizzazione ha permesso di disorientare lo spettatore, tanto quanto ha fatto l'introduzione del video: l'effetto di falsa diretta sonora sarà, dunque, da prendere in considerazione lungo le pagine che restano di questo testo.

Evocherò, così, per chiudere la ricerca, il lavoro del Wooster Group di Elisabeth Lecompte, la quale è divenuta – ormai da diversi decenni – una delle massime specialiste nella tessitura drammaturgica tra immagini di attori in diretta e il loro trattamento video. A partire dal 1991, per una rivisitazione dell'opera *Tre sorelle* di Cechov (lo spettacolo si chiamava *Branche up!*) il collettivo aveva introdotto i monitor in scena, così da permettere la presenza sul palco di personaggi restituiti attraverso le immagini video in dialogo, qui la particolarità, direttamente con gli attori in carne ed ossa. È dunque a partire da questo lavoro, che il Wooster Group sviluppa una fitta rete di relazioni tra immagini in diretta e immagini pre-registrate. Tuttavia, là dove Goebbels e Lupa danno a vedere una serie di immagini filmate in diretta al di fuori del campo visivo dello spettatore e ritrasmesse in scena sullo schermo, il Wooster Group mostra invece gli attori che interagiscono con immagini cinematografiche più o meno note, alle quali si adattano sotto il nostro sguardo, in modo da offrire l'illusione di essere essi stessi gli attori di un film girato in diretta. Tale procedimento è stato largamente utilizzato in *Hamlet*, lavoro del 2006, in cui l'interprete di Amleto si sostituisce progressivamente a Richard Burton interprete del film proiettato sul fondo della scena. L'intertestualità scena/schermo è così perfetta, che il movimento degli attori sul palco segue l'accelerazione della proiezione, così come il suo rallentamento, tanto che le voci degli attori – sottilmente mixate – si sostituiscono progressivamente a quelle degli attori cinematografici.

In uno spettacolo diverso, questa volta marcatamente lirico, il gioco tra la scena e lo schermo è ancora più inatteso poiché l'opera di Cavalli – *La Didone* – è stata montata in parallelo con un film fantastico di Mario Bava. In questa produzione creata nel 2009, gli attori si mischiano ai cantanti lirici, interpretando tanto i personaggi della finzione mitica, tanto gli abitanti di una navicella spazi minacciata da un attacco di zombies. Vestiti con gli stessi costumi del film di Bava, *La planate de vampires*, gli attori del Wooster Group riprendono i gesti

degli attori del film, proiettati sugli schermi di media dimensione. La sincronizzazione è tale che lo spettatore è portato a credere che l'immagine allo schermo sia quella degli attori in scena; se non fosse per momenti di leggero decalage tra il movimento sulla scena e le immagini proiettate, non si darebbe alcun dubbio sul lavoro d'imitazione allo specchio eseguito dagli attori<sup>17</sup>.

Si può dunque osservare, con una certa precisione, che la questione posta qui non è tanto quella di perturbare la rappresentazione, in quanto il Wooster Group si iscrive sempre in una prospettiva ludica, in cui la precisione della partitura eseguita dall'attore in relazione ai dispositivi tecnologici risulta centrale. Il progetto artistico si iscrive piuttosto, in modo molto preciso, nella cornice della performance nel senso stretto del termine, affidato ad attori che fissano obiettivi ogni giorno più difficili e in sinergia con una tecnologia sempre più complessa. Tuttavia, questa virtuosità è anche scatenante di un piacere condiviso con il pubblico ormai abituato – da più di un decennio – a un continuo cambiamento dei paradigmi culturali che gli vengono di volta in volta proposti.

Attraverso questi esempi, diversi gli uni dagli altri, si vede a che punto la questione del rapporto tra l'attore in carne ed ossa e la sua riproduzione in immagine sia diventata progressivamente più complessa, fonte di fascinazione e interrogazione per lo spettatore. Il gioco scenico tra ciò che è in diretta ed il suo *effetto di presenza* non è che una delle manifestazioni attraverso le quali il teatro si rinnova giorno dopo giorno, a stretto contatto con un mondo abitato da immagini.

Molto più rilevanti di quanto possano apparire a prima vista, questi dispositivi spettacolari diventano al contempo fonte di divertimento e di riflessione critica poiché – attraverso di loro – è lo statuto stesso della relazione tra il reale e la sua rappresentazione ad essere messo in gioco. Fino a che punto siamo vittime di un inganno che si dispone in immagine? Quali sono le condizioni della loro elaborazione e che cosa suscita la nostra adesione, al punto di annullare la presenza viva dell'attore in scena? Come quest'ultimo può controllare le immagini e la sua propria riproduzione?

Molto al di là dell'infatuazione per le nuove tecnologie, vissuta negli anni Novanta del secolo scorso, il teatro diventa oggi uno dei luoghi dell'arte in cui possono essere poste tutte quelle domande essenziali che riguardano l'uomo contemporaneo, alle prese con la globalizzazione e la manipolazione tecnica, oltre a ridefinirne radicalmente lo statuto e la presenza.

<sup>17</sup> Si potrebbe vedere anche nello stesso spettacolo gli attori che manipolano in diretta, dietro un drappo teso, e con atteggiamento volontariamente scomposto, delle foglie di palma per evocare l'Africa, mentre al contempo sul piccolo schermo laterale appariva l'immagine filmata a colori di una serie di palme molto più realistiche che le ombre cinesi fabbricate a vista sulla scena.



Louise Poissant<sup>1</sup>

## OMBRA E EFFETTI DI PRESENZA

In cinema, as in many other art forms, notably in theatre, painting, animation and performance art, shadow produces effects of presence. A negative-space body, the shadow affirms presence, augments volumes and creates depth, giving substance to characters. This pure evanescence, coating in grey everything it touches, carries dramaturgic potential and plays a key role in many works of art. A few examples will be analysed.

§

### I. L'ombra come traccia di luce

Dalla notte, nell'oscurità, nasce la luce. Questo aspetto è presente, tra l'altro, nelle diverse cosmogonie<sup>2</sup> che pongono il *cominciamento* del giorno a fondamento dell'universo. Medium invisibile, la luce porta con sé tutto il visibile. È al contempo ciò che *fa vedere* e ciò che *dà a vedere*; essa esercita una fascinazione; il suo incedere per bagliori e lampi apre un interstizio nel buoi, nella notte, per far sì che qualcosa sia *visibile*. È un processo che ha a che vedere con un'apparizione. Un'epifania delle cose.

La sensibilità retinica dell'occhio sembra congiungersi perfettamente con l'impulso atropo-biologico che ha condotto al controllo del fuoco, conquista consolidata in seguito dall'avvento dell'elettricità, che ha fatto arretrare la notte respingendola – per così dire – nelle sue pieghe, al riparo da tutti gli sguardi, come se la conquista progressiva del giorno avvenisse solo alla sua estinzione, al limite della notte.

È difficile orientarsi nella notte, così come è difficile produrre in essa figure: è quello che sembra indicare l'introduzione della luce elettrica nello spazio urbano, per sottrarre progressivamente all'oscurità ogni porzione di spazio – lasciando tuttavia qualche *buco d'ombra* qua e là – qualche zona che si sottrae alla tentazione della piena illuminazione, della piena conoscibilità: vedere è riconoscere. Si tratta, in altri termini, di una zona di resistenza al regime della trasparenza.

Il conflitto tra giorno e notte non può essere risolto, lasciando dunque aperta una zona indeterminata, una superficie di offuscamento che è divenuta il terreno

<sup>1</sup> Louise Poissant è preside della Faculté des Arts et Media de l'Université du Québec à Montréal – UQAM. Traduzione dal francese a cura di Enrico Pitozzi.

<sup>2</sup> Tutte quelle che orbitano nel bacino del Mediterraneo, in particolare: babilonese, egiziana, greca ed ebraica. Cfr. A. Abecassi, *La lumière dans la pensée juive*, Paris, Berg International, 1988, p. 19.

d'elezione della sperimentazione artistica. Queste pratiche, così come avviene per alcune farfalle prigioniere della notte e affascinate dal regime del nero, ma al contempo incantate dalla luce, oscillano tra queste due tentazioni al fine di concepire opere che cercano di mettere in scena le variazioni chiaroscurali. Di un'estetica della luce – dei suoi gradi, dei suoi riverberi – dobbiamo dunque parlare. La notte – o meglio, una certa oscurità o *zona d'ombra* – è essenziale a queste opere per inserirsi in quello che chiamo *regine dell'aura*, un altrove convocato in assenza d'oggetto. A partire dal cinema e con i dispositivi di protocinema, come la lanterna magica o il teatro d'ombre, bisogna attendere la notte (o ricrearla) per poter far affiorare forme e immagini. Nel dispositivo cinematografico, le immagini sono create da una proiezione luminosa sufficientemente potente da attraversare una pellicola sovrainpressa, le cui figure si sono fissate grazie a un'altra fonte luminosa. Senza questa successione di *notte* – quella della telecamera, dello studio in cui si sviluppa la pellicola o, ancora, quello della sala di proiezione – non si avrebbe l'apparizione dell'immagine allo schermo<sup>3</sup>.

La disputa – questo il dato essenziale – tra il giorno e la notte, tra la luce e l'oscurità, ha ispirato numerose composizioni artistiche in diversi ambiti e sotto diversi formati, modi diversi per dare una forma all'immaginazione.

Uno di questi processi, sul quale vorrei spendere alcune parole, si articola attorno alla nozione d'ombra e alle sue numerose proprietà, che hanno una ricaduta diretta sulle arti sceniche. È dall'incontro tra la luce e l'oscurità che si profila l'ombra. Ritorno del rimosso o traccia dell'origine notturna della luce, l'ombra sembra accompagnare – marcare, si direbbe – tutto ciò che è *toccato* dalla luce. Ombra *portata* o ombra *propria*, essa conferisce agli enti una particolare grammatura, uno spessore, tanto che la sua assenza è perturbante: interroga a fondo la natura e l'identità dell'oggetto che ne è privo, esposto crudamente alla luce. Sembra irreali, spossessato – certi direbbero, al contrario, posseduto – manca di una dimensione essenziale che solo l'ombra sembra capace di produrre e restituire.

## II. Gradi d'ombra e forme della presenza

Associate alla presenza – qui il punto nodale che comincia a delinarsi nella

<sup>3</sup> Questa invenzione era ancora in fase di piena esplorazione, nella ricerca costante di un miglioramento degli aspetti che la compongono, nel montaggio, nella sonorizzazione e nello sviluppo degli apparati di proiezione, quando appare – alla fine del 1920 – una nuova forma di produzione d'immagini luminose. La televisione – questo l'oggetto di cui qui parliamo – prossima a *Clavilux* di Thomas Wilfred o del *Lumia boxes* ma anche del *Luminograph* di Fischinger e della *Phonovision* di John Logie Baird modifica profondamente questo processo. Questa piccola scatola chiamata televisione, a partire dal 1891 dal tedesco Liesegang permette di produrre immagini e luce allo stesso tempo. Si potrebbe riflettere a lungo sulla qualità della luce prodotta da questo strumento, oppure insistere sulle relazioni con il cinema – alcuni, a questo proposito parlano del modo in cui la televisione ha faccettato il cinema – e con i recenti strumenti medialti come Internet.

mia analisi – le ombre evocano una forma di *presenza* o danno corpo a personaggi (o oggetti) che non avrebbero una dimensione propria in sua assenza. Le proprietà dell'ombra, sulle quali ora mi soffermerò, testimoniano un interesse che ormai da diverso tempo concerne le nozioni di *performatività* e di *effetti di presenza*, indicando nuove strade per meglio comprendere quali sono i processi che portano a definire un *effetto di presenza* nell'ambito specifico delle tecnologie per le arti della scena. Procederò ora alla declinazione di alcune di queste caratteristiche, approntando nove brevi sezioni, ognuna delle quali cerca di fare il punto sulla nozione di *effetto di presenza* a partire da una estetica dell'ombra.

a)- **Portare l'ombra: una forma d'iscrizione della presenza.** Come racconta Plinio il vecchio nel libro XXXV, par. XLIII(43) della sua *Storia naturale* – l'origine della pittura è affidata a una giovane donna che, innamorata di un giovane uomo prossimo alla partenza per un viaggio lontano, contornò con linee d'ombra il suo viso proiettato su un muro dalla luce di una lampada<sup>4</sup>.

Questa narrazione mitica richiama quella del teatro d'ombre, il cui riferimento più antico risale all'impero cinese Wu, intorno al 121 A.C. Dopo la morte della sua concubina preferita, Shaowong, un monaco taoista, gli promette di resuscitarla e lo fa attraverso l'ombra di una marionette di cuoio proiettata su uno schermo.

Ciò che mi interessa, in questo senso, è che l'iscrizione di una traccia – *statica* nel caso descritto da Plinio – è un modo per fissare ciò che non può essere fissato: dare forma a un'impermanenza, a qualcosa di passeggero. Mentre nell'altro caso – quello del teatro d'ombre – essa è forma *dinamica* e l'iscrizione qui tende a dare *corpo* a ciò che è irrimediabilmente inerte. Queste due forme, nonostante la loro divergenza, sono i due poli attorno ai quali possiamo organizzare una serie di *forme* della scena contemporanea e che riflettono – tra l'altro – sulla qualità propria dei materiali e delle fonti luminose di cui questi processi di *messa in presenza* si servono.

Per fare qualche esempio, tale processo è ripreso nelle installazioni di Ed Tannenbaum o di Yoichiro Kawaguchi o, ancora, nelle forme sceniche dei Dumb Type. Ognuno secondo un processo compositivo e con una sensibilità all'uso della luce diversa, mediante l'ombra inscrivono la presenza fugace di un ente passeggero – un corpo – che si imprime sullo schermo mediante un'impressione luminosa. Semplice silhouette nel lavoro dei Dumb Type, immagine demoltiplicata in Tannenbaum o lavorata e dinamizzata in Yoichiro Kawaguchi, ci si rende conto che il gesto inaugurale della pittura, mosso da un desiderio di sostituire con l'ombra la scomparsa e la morte, si trova qui recuperato in uno spazio performativo, a volte ludico e superficiale in apparenza, ma che pone nondimeno una serie di interrogativi centrali come quello, per esempio, della *penetrazione dell'immagine* e sulla profondità o la persistenza dell'immagine nella percezione dell'osservatore. Si tende qui a indurre una esplorazione di

<sup>4</sup> Plinio, *Storia naturale*, Torino, Einaudi, 1982.

nuove dimensioni della tattilità e della disposizione spaziale dell'immagine. La lista delle azioni e degli effetti di presenza si allunga ogni volta che lo spettatore ha l'impressione concreta, tangibile, di inscrivere attivamente *dentro* il processo di composizione di quest'immagine.

**b)- L'ombra come personaggio.** Per quanto riguarda le forme della scena – all'inizio del XX secolo – possiamo citare il lavoro di Loie Fuller che ha fatto della luce, e del suo riverbero, un punto di forza dell'esplorazione *dinamica* del corpo. Vere e proprie *architetture di luce*, quelle della Fuller tendono a evocare un personaggio sulla scena che è fatto dal gioco dei volumi e degli effetti d'ombra che si delineano a partire dai movimenti del costume nello spazio della scena.

Facendo riferimento – in un gioco di rimandi temporali – a installazioni a noi più vicine, posso citare il lavoro di Jeffrey Shaw *Corpocinema*, che si presenta sottoforma di una cupola in PVC traslucida, illuminata dall'interno e sulla quale vengono proiettate sull'esterno scene di film e diapositive. La modulazione respiratoria, che tende a gonfiare e sgonfiare la struttura, maschera le immagini così come fanno le diverse sostanze che lavorano al suo interno: fumo, schiuma ignifuga, vapore e dei coriandoli che deformavano l'immagine proiettata.

A questo tipo di installazione possiamo affiancare una serie di varianti di un qualche interesse per la nostra riflessione. Si pensi ai lavori di Michel Lemieux e Victor Pilon, in particolare a *Ceci est une sphère*, realizzato nel 2000. Si tratta di un immenso cubo eretto sulla spianata della Place des Arts di Montréal, all'interno della quale si sviluppa uno spettacolo multimediale con effetti di lanterna magica, ombre cinesi, proiezioni e momenti performativi. L'ombra, in questo dispositivo, occupa un ruolo determinante. Indice e – in molti casi – *traccia* della presenza degli attori all'interno del cubo scenico, modifica la loro scala secondo un principio di variazione delle proiezioni d'ombra, restituendo così la fragilità e l'incostanza della sensazioni di presenza: la sua evanescenza.

Una versione recente di un dispositivo simile – sempre a Montréal – è stata presentata non lontano da dove Lemieux e Pilon hanno eretto la loro, nei pressi del quartiere dello spettacolo. Questa nuova installazione è composta da venticinque *Sphères polaires* concepite dal gruppo Lucion Média e che arreda un set che può essere attivato dai passanti mediante la manipolazione interattiva delle sfere per controllare la produzione e lo sviluppo delle proiezioni, delle luci e della musica. Ispirato alla sfera di neve di Vienna – resa celebre da Orson Wells in *Citizen Kane* – si celebra il ritorno della notte e dei suoi fantasmi, di una notte ripopolata di spettri; una notte provvisoria, controllata e puntellata dalla luce. Le ombre si trovano al centro della struttura e la loro apparizione è controllata interamente dal dispositivo.

L'installazione che il tedesco Hans-Peter Feldmann ha esposto alla Biennale di Venezia è una versione della sua opera *Schattenspiel*, sulla quale lavora dal 2000 e che utilizza delle ombre in movimento capaci di far vibrare una corda. L'artista ha composto piccole scene servendosi di figurine e oggetti trovati e disposti su tavoli girevoli che ruotano lentamente e proiettano uno spettacolo

senza soluzione di continuità. Tali ombre animate si incrociano in una danza in cui le coppie si fondono e si separano creando incontri suggestivi e inediti, a volte inquietanti. In effetti questa proiezione d'ombre deforma i modelli proiettati, ne snatura la conformazione di partenza. Tra la danza macabra e il teatro di marionette, queste forme a due dimensioni coabitano senza contraddizione: sottratte alla forza gravitazionale, affascinano e spaventano al tempo stesso. Esse richiamano le ombre che abitano e popolano la notte come negli incubi.

c)- **Un'oscurità popolata.** Un altro processo largamente in uso nella tradizione teatrale giapponese, consiste nel caricare di significato la parte in ombra della scena. Potremmo parlare – a questo proposito – di *oscurità popolata* che non lascia apparire che soli piccole zone di luce. Faccio qui riferimento – in modo inequivocabile – all'*Elogio dell'ombra* di Junichiro Tanizaki ha dato rilevante importanza estetica in un suo scritto<sup>5</sup>. Questo tema è stato ripreso nel 2009 in un'importante esposizione, *In Praise of Shadows*, presso l'Irish Museum of Modern Art di Dublino. È qui che, in modo inedito, si trova riportata un'affermazione attribuita al grande uomo di scena Louise Jouvet. Essa riflette sull'introduzione della luce elettrica negli spazi teatrali. Dice Jouvet:

favorevole penombra o attenzione raddoppiata – là dove l'immaginazione prende parte attiva all'azione – dove lo spettatore vede di più e meglio che oggi [...] Quale progresso abbiamo fatto? Di conforto, solo questo. Sarebbe inesatto, infatti, affermare che il teatro abbia beneficiato dall'accrescimento della luce rispetto a quello che, invece, abbiamo perso<sup>6</sup>.

Allo stesso modo, venendo alla contemporaneità e tenendo fede a un principio di sincronicità, Myriam Sas richiama nel suo testo *Dark contingency, flickering emergence* come la scena buia in cui domina l'oscurità esige una attenzione particolare dello spettatore che fa appello ad altri sensi; dunque non sono solo la vista, ma anche l'udito, il tatto o l'odorato ad essere in gioco, chiamando in causa l'intero assetto percettivo<sup>7</sup>.

Così è, in maniera quasi letterale, per il lavoro teatrale di Denis Marleau *Les Aveugles*, tratto dal testo di Maeterlinck. Questo lavoro s'inscrive in un registro minimalista, sia da un punto di vista scenografico che nella performance degli attori – un uomo e una donna che interpretano i sei personaggi – che sono *doppiati* nei loro volti e proiettati su una serie di manichini. Questa *fantasmagoria tecnologica* – così come recita il sottotitolo del lavoro – attira l'attenzione sulla natura della presenza di questi personaggi che introduce all'opacità sempre più

<sup>5</sup> J. Tanizaki, *L'elogio dell'ombra*, Milano, Bompiani, 1998.

<sup>6</sup> Louis Jouvet, *L'apport de l'électricité au théâtre et au Music Hall*, citato in C. Hamon-Siréjols e A. Surgers (dir.), *Théâtre: espace sonore, espace visuel*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p.265.

<sup>7</sup> M. Sas, *Dark contingency, flickering emergence* in C. Hamon-Siréjols e A. Surgers (dir.), *Théâtre: espace sonore, espace visuel*, cit. Ringrazio qui Mélanie Verville che mi ha fatto conoscere questi due saggi.

densa della notte. Bisogna infatti poter restituire l'oscurità della notte e l'opacità in cui sono costretti i ciechi, per poter entrare pienamente nella fruizione di questo dispositivo, che incide direttamente sulla percezione visiva e uditiva dello spettatore<sup>8</sup>. L'oscurità occupa un posto rilevante in questo lavoro. In primo luogo, da un punto di vista tecnico, dato che le proiezioni non hanno la stessa risoluzione se l'oscurità della sala fosse meno densa, facendo così perdere ai volti il loro portato spettrale; dall'altra perché la definizione del dispositivo ci fa ipotizzare uno spostamento di senso: la luce, che solitamente magnetizza l'attenzione, è qui posta in secondo piano rispetto all'oscurità. Essa diventa il centro dell'attenzione dello spettatore, che scruta e sonda, sperando in un'altra apparizione, quella che, più prosaicamente, gli permetta di afferrare consapevolmente il funzionamento della scena.

**d)- Silhouette: presenze schematiche.** Un'altra forma d'ombra, frequentemente utilizzata nelle arti sceniche, è la Silhouette che produce quella che potremmo definire una *presenza schematizzata*. Questa ombra densa e definita deve il suo nome a Étienne de Silhouette<sup>9</sup>, ministro delle finanze di Luigi XV, tristemente conosciuto per l'applicazione di imposte impopolari. Ma ciò che ci interessa in questa sede è piuttosto la decisione – senza dubbio particolare – che egli prese nel decorare l'interno del suo castello con delle Silhouettes dei suoi amici ricalcate e ritagliate.

Questa pratica arriva però sulla scena in modi molto diversi. Gordon Craig lo aveva intuito già all'inizio del XX secolo, quando decise di posizionare una serie di fonti luminose in fondo alla scena, così da creare un contro-giorno e disegnare delle ombre a partire dai corpi degli attori. Lo stesso dispositivo verrà spesso ripreso, in modi diversi e per molte ragioni. Prima tra tutte, perché la Silhouette produce una serie di effetti a partire da risorse minime. Può essere sufficiente, nell'economia del processo di produzione, una semplice fonte luminosa posta dietro un corpo che fa da ostacolo alla diffusione della luce, producendo – inoltre – una sorta d'*aureola* che sembra staccarsi dal corpo. Schermando l'illuminazione, questo dispositivo attira l'attenzione sulla sorgente luminosa producendo un'aura. Tuttavia il dispositivo è interessante anche perché il corpo non è mostrato allo spettatore *in piena luce*, esattamente come se l'azione si svolgesse su di un'altra scena, alla quale lo spettatore non ha accesso. È ciò su cui ha operato Jacques Demers per realizzare la scenografia di Char Davies per lo spettacolo *Osmose*. Ogni corpo *immerso* può esporsi anonimamente allo sguardo dell'altro, mentre scopre e naviga in un universo virtuale che gli altri spettatori attendono di vedere. I suoi gesti e movimenti sono percepiti come una serie di reazioni capaci di fornire qualche indirizzo di contenuto dell'esperienza da fare, dando un primo accenno al gusto della scoperta.

<sup>8</sup> Si rinvia qui al saggio – contenuto in questo stesso volume – scritto da Marie-Christine Lesage.

<sup>9</sup> H. Paërl, J. Botermans, P. Van Delft, *Ombres et Silhouettes*, Paris, Chêne, 1979, p. 168.

Questo è, nello specifico, un processo compositivo che ha spesso usato Robert Lepage in molte delle sue opere. La silhouette, una sorte di litote, per la sua semplicità qualitativa necessita di pochi dettagli, mentre sul piano quantitativo essa suggerisce un gran numero di applicazioni che si possono declinare nell'immagine, attraverso il gesto o la voce. Il carattere schematico della silhouette dà l'impressione che sia necessario andare all'essenziale.

Essa ricopre, inoltre, un ruolo importante nell'allestimento de *La Damnation de Faust* così come concepita da La Fura dels Baus al Festival di Salisburgo nel 1999. Essa apporta qui una grande intensità drammatica poiché – malgrado l'anonimato dei personaggi senza volto e senza identità – sappiamo che, contrariamente a un'ombra che suggerisce la presenza di un corpo assente, esse appartengono a corpi fisicamente presenti in scena.

**e)- Immersione dello spettatore, ombre portate e silhouettes.** La più illustre rappresentante di figure ritagliate – nella più pura delle tradizioni – è senza dubbio Kara Walker, l'artista africana che racconta da più di due decenni la storia della schiavitù nera nei suoi recessi più oscuri e torbidi, mantenendone integra la dignità e sottraendosi al voyeurismo. Kare Walzer lavora con diversi procedimenti che includono lo spettatore nelle scene d'abuso che essa delinea sobriamente. Sia per un effetto di immersione prodotta dall'andamento circolare delle *pièce* – che avviluppa lo spettatore, non lasciandogli nessuno scampo – sia attraverso l'uso dell'ombra, in particolare quella dello spettatore che si sovrappone e si confonde a quella dei torturatori o delle vittime. Proiettato nella scena, lo spettatore può difficilmente restare indifferente a ciò che viene raccontato. Diventa un attore, malgrado la sua volontà.

**f)- L'ombra rivelatrice di presenza.** Questo intervento dello spettatore, anche se contenuto, mi spinge a mettere in evidenza un'altra caratteristica dell'ombra utilizzata in ambito performativo. L'ombra può rivelare un'altra presenza o una traccia di presenza precedentemente inscritta. È il caso dell'opera *Entre deux* di Kondition Pluriel, che mette in gioco la nozione di telepresenza, un certo voyeurismo e la partecipazione diretta dello spettatore. Martin Kusch e Marie-Claude Poulin hanno predisposto un dispositivo estremamente efficace, che permette di affiggere sullo stesso schermo una serie d'immagini proiettate, tendenzialmente invisibili, bagnate da una luce bianca molto forte così come avviene nel fenomeno ottico che chiamiamo di *whiteout*, ma che si svelano grazie all'ombra proiettata sullo schermo dagli spettatori presenti nello spazio della performance. Alexander Wilson commenta in questo modo :

Lo spettatore entra in uno spazio in cui l'immagine dei performers, che sono in un altro spazio, è proiettata su uno schermo. Questa proiezione, satura di luce bianca che fa sì che lo schermo non riveli l'immagine dei performers, resta invisibile a meno che un spettatore si interpone nel fascio luminoso proiettando la sua luce allo schermo. E dunque l'ombra dello spettatore che rivela la performance. Una telecamera posizionata dietro lo schermo capta l'ombra dello spettatore e permette ai performers – a distanza – di vedere come lo spettatore giochi con la luce e l'ombra. Si produce così uno scambio: lo spettatore

può imitare i movimenti della danzatrice, ma la danzatrice può seguire i movimenti dello spettatore. Il ruolo dell'osservato e dell'osservatore sono continuamente invertiti così come lo sono i ruoli della luce e dell'ombra<sup>10</sup>.

E prosegue così il suo commento:

ora, si tratta del paradosso stesso della presenza che è qui messo in gioco dalla luce: *nulla è più assente di ciò che è presente*, poiché il presente non smette di ritirarsi nel suo proprio centro, nel suo punto cieco, nel suo angolo morto, il punto zero dell'alterità che è anche un punto di fuga; e la sola cosa che ci può essere presente, *strictu sensu*, è paradossalmente ciò che ci è completamente altro, vale a dire, la nostra assenza. È possibile vedere nell'altro altra cosa che non sia la nostra ombra, la nostra assenza?<sup>11</sup>

**g)- Nero, bianco e i gradi di presenza.** È necessaria la luce per avere l'ombra. Una luce densa, forte, diretta, viva, colorata o, al contrario, debole, diffusa, bassa, filtrata... la luce, in ogni caso, ha diversi gradi di intensità e a seconda del numero di luci utilizzate, il tipo di illuminazione ottenuto dall'impianto tecnico – proiettori, diffusori, difrattori, maschere e filtri – oppure ancora dal posizionamento o dalla prossimità o meno del corpo alla sorgente luminosa, il gioco di schermi, essa permette di produrre una serie di effetti. Uno di questi, su cui voglio soffermarmi, è il ritorno del bianco/nero; non si tratta qui di un richiamo nostalgico agli albori del cinema, ma questa ricerca si iscrive – a mio modo di vedere – in ambito minimalista e punta alla valorizzazione di diversi *gradi di presenza*<sup>12</sup>. È in questo spirito che si orienta la composizione *Here to Here* del coreografo giapponese Saburo Teshigahara. La scena si compone di quattro superfici bianche uniformemente illuminate da una luce indiretta, che dà al performer la possibilità di comporre un *solo* in dialogo con le ombre, pensate come una serie di presenze fantasmatiche. In questo dispositivo, in cui la coppia nero/bianco domina, il corpo sulla scena si scompone come una silhouette nera che si stacca da un fondo bianco, proiettando un'ombra tenue; il corpo si confonde in questo paesaggio evanescente fatto di ombre che si profilano. La variazione di scala aggiunge alla scena un'intensità drammatica, spostando il focus ora sulle ombre, ora sul performer che si dibatte con i suoi fantasmi.

**h)- Doccia di luce e chiaroscuro.** Ai giochi di luce e ombra che permettono di creare un effetto di presenza intenso, bisogna riservare un posto particolare in cui discutere il funzionamento di quella che chiamo *doccia di luce* e che staglia nettamente i contorni della figura, isola il performer dal resto della scena lasciata nell'oscurità. Si tratta di un effetto *auratico*. Lo spazio bagnato dalla luce, così come il corpo al suo centro, polarizza l'attenzione. È questo l'effetto

<sup>10</sup> Dai materiali preparatori allo spettacolo. Archivio Kondition Pluriel.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Si rinvia qui al testo di E. Pitozzi in questo volume, in cui si cerca una definizione alla nozione di *gradazione di presenza*. Si veda anche – per una sua declinazione – il testo di Josette Féral e Edwige Pierrot in questo volume.

che ritroviamo in un quadro di *Kazahana*, sempre del coreografo Saburo Teshigawara, creato per l'Opera di Lille nel 2004. Questa scena, che isola uno dei nove danzatori in scena, illustra in modo preciso il funzionamento del *droplight*. Qui l'effetto è più forte perché l'intero dispositivo scenico è schermato da una griglia, dal colore della polvere, capace di assorbire la luce.

i)- **Ombra e immagini di sintesi.** Un ultimo caso di figura sul quale intendo soffermarmi è quello dell'immagine di sintesi. L'ombra, malgrado la sua evanescenza, la sua trasparenza e la mancanza di spessore, evoca la presenza. Essa testimonia della prossimità di un corpo sottomesso alle leggi della gravità. E questo aspetto, soprattutto in un momento in cui il reale e il virtuale si incrociano e una serie di *personaggi virtuali* prendono forma sullo schermo e rivaleggiano con gli attori in carne ed ossa, deve essere preso in considerazione: si tratta qui di ipotizzare l'effetto prodotto da *corpi* che non sono altro che il frutto di un calcolo algoritmico. Le proiezioni diventano *paragon* del reale in un'epoca in cui la simulazione – e ciò dopo il cinema è piuttosto marcato – esercita una forza d'attrazione così grande che la realtà sembra imitarla. Si ribalta così il paradigma: è la realtà ad imitare l'arte e non il contrario.

### III. Una conclusione provvisoria

Ci sarebbe molto ancora da dire, tuttavia ho cercato qui di limitare la riflessione a una serie di casi in cui l'ombra gioca un ruolo determinante nella produzione di effetti di presenza. Vorrei solo aggiungere una cosa a margine: l'ombra suggerisce la prossimità, lascia la traccia di un passaggio, dà corpo e densità a ciò che accompagna. Delinea così diversi *gradi di presenza*: essa può rivelare una presenza nascosta, evocare la presenza di un ente fantasmatico, sostituirsi a un personaggio. Su un altro piano, essa sorprende e attira l'attenzione, chiama in causa lo spettatore e provoca la sua immersione: in ogni caso, interviene in modo radicale sulla sua percezione.



Marie-Christine Lesage<sup>1</sup>

## PRESENZE ACUSTICHE

In many contemporary stage practices the diverse technological mediations are not limited to the creation of images: the performative aspect of sounds are also central in creating presence effects on stage (effets de présence). This paper investigates two stage works in which sounds plays a fundamental role in the creation of various presence effects by actively working on the audience's perception: *Les Aveugles* directed by Denis Marleau (Théâtre Ubu, Montréal) and *Stifters Dinge* by the German composer and director Heiner Goebbels. In these works no actors are on stage and all the scenic presences are mediated by images and sounds. We could say that the sound in these two works strongly participates in creating, for the audience, the experience of his own perception.

§

### I. Lo spazio sonoro e la presenza delle cose

La riflessione sulla performatività e sugli effetti di presenza è legata quasi indissolubilmente allo sviluppo e alla proliferazione che le tecnologie digitali hanno apportato alle arti lungo il XX secolo. Il contributo maggiore – secondo Chris Salter<sup>2</sup> – è dato dalla mediazione che le tecnologie hanno introdotto nel definire nuove esperienze percettive per lo spettatore, lavorando nell'indurre diverse *sensazioni* di reale e facendo proliferare presenze di natura inedita, oltre ad aver aperto nuove modalità di relazione tra gli utenti, le macchine e gli ambienti. Inoltre, queste mediazioni tecnologiche, hanno dislocato – per lo meno nel campo della teatralità – la nozione di *presenza* tanto discussa a proposito dell'attore in scena<sup>3</sup>, riaffermando che questa non è altro che il risultato di una tecnica (tecniche del corpo secondo Barba, o tecnologie mediatiche come il microfono). Così, al limite, possiamo affermare che la presenza non è mai altro che un *effetto*; essa è il frutto della performatività, delle sue mediazioni, della loro capacità di creare illusione al punto da farsi dimenticare: “la presenza è un'illusione in quanto sentimento di presenza (soggettivo) o effetto di presenza (oggettivo), illusione di una non mediatizzazione di un'esperienza mediatizzata”<sup>4</sup>. Di conseguenza, è importante leggere la presenza a partire dai diversi dispositivi mediatici convocati in scena e discutere le sollecitazioni che queste inducono

<sup>1</sup> Marie-Christine Lesage è professoressa presso l'Université du Québec à Montréal – UQAM. Traduzione dal francese a cura di Enrico Pitozzi.

<sup>2</sup> C. Salter, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge/London, MIT Press, 2010.

<sup>3</sup> Si veda inoltre G.-D. Farcy et R. Prédal, *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, 2001.

<sup>4</sup> M. Boucher, *Nouvelles technologies et illusion d'immédiateté*, <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=268>

nello spettatore. In questo quadro, gli effetti di presenza non si situano unicamente a livello della produzione di un'opera – l'attore in scena e la sua mediazione – ma sono definiti con il contributo determinante dello spettatore, i cui sensi sono attivamente impegnati. Lo spettatore è invitato a fare esperienza della propria percezione, divenendo così soggetto dell'esperienza estetica.

La riflessione sugli effetti di presenza, associati alle diverse tecnologie, è stata maggiormente legata alla questione dell'immagine e ai diversi tipi di proiezione che la supportano, come giustamente sostiene Chris Salter<sup>5</sup>.

La ricerca storica e antropologica sviluppata da Marie-Madeleine Mervant-Roux e quella sull'intermedialità di Jean-Marc Larrue, tendono giustamente a rimettere al centro della discussione teatrale la dimensione sonora<sup>6</sup>. In effetti, le diverse mediazioni tecnologiche alle quali ricorrono gli artisti, non si limitano alla sola immagine; la dimensione performativa del suono, nella creazione di effetti di presenza, è posta sempre con maggior vigore al centro della produzione di opere contemporanee. In più, ricorda ancora Marc Boucher,

è più facile che il suono produca un effetto di presenza piuttosto che lo faccia un'immagine; questo perché il suono non ha bisogno di supporto, vibra attorno allo spettatore ed è quindi possibile sentirlo nel corpo, là dove l'immagine deve essere proiettata su una superficie<sup>7</sup>.

Ricerche in questo senso hanno dimostrato che il suono, e in modo particolare il rumore, tendono a fissare

l'immagine oculare con un'obiettività, per così dire, tattile. È pratico. Garantisce un'autenticità. Associandosi alle immagini visive, afferma la loro presenza e certifica la loro realtà. L'apprensione uditiva ci fa conoscere la presenza delle cose<sup>8</sup>.

Vorrei allora discutere in queste pagine due creazioni nelle quali il suono gioca un ruolo fondamentale nella produzione di effetti di presenza, lavorando attivamente sullo spazio percettivo dello spettatore: *Les aveugles* di Denis Marleau<sup>9</sup> e della compagnia Théâtre UBU (Montréal) e *Stifters Dinge* del compositore e regista tedesco Heiner Goebbels. In questi due lavori nessun attore è presente in scena, tutte le *presenze sceniche* sono mediate dall'immagine e dal suono. Si è scritto molto sulle presenze visive in questi lavori, ma non si è mai insistito con la dovuta importanza sulla dimensione sonora, che contribuisce fortemente a far sì che lo spettatore faccia esperienza del funzionamento della

<sup>5</sup> C. Salter, *Entangled*, cit., p. XXXV.

<sup>6</sup> Essi codirigono il gruppo di ricerca *Le son du théâtre*, CNRS-ARIAS (Paris)-CRI (Université de Montréal). M.-M. Mervant-Roux, « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore" », *Images Re-vues*, 7, 2009, messo in rete il 20 aprile 2011. <http://imagesrevues.org/428>. Jean-Marc Larrue, *Le son reproduit en scène: cas de résistance médiatique*, "Théâtre/Public", n°197, 2010, p. 53-59.

<sup>7</sup> M. Boucher, cit.

<sup>8</sup> C.-É. Rosen, *Le bruit*, "Revue d'esthétique", T. VIII, 1955, p. 162.

<sup>9</sup> Creato nel 2002 per il Musée d'Art Contemporain à Montréal, questa installazione teatrale è stata presentata nei più importanti contesti internazionali. È stata inoltre ripresa nel febbraio

propria percezione.

## II. Il paesaggio sonoro di *Les Aveugles*: “far sentire presenze estranee”

La creazione di *Les Aveugles*, dal testo di Maeterlinck, realizzato dal regista Denis Marleau, si presenta come un’esperienza artistica unica, che ha generato un vasto numero di interventi critici e d’analisi. La forza evocativa del dispositivo scenico senza attori è fondato, tra l’altro, sulla singolarità dell’esperienza proposta agli spettatori: essi sono posti di fronte a dodici volti videoregistrati – sei uomini e sei donne – incarnati da due soli attori. Questi volti<sup>10</sup>, che si presentano come teste virtuali fluttuanti nello spazio nero della scena, sono al contempo gli stessi e diversi. Gli spettatori, in altri termini, sono davanti a una vera e propria *foresta di volti* dentro la quale devono imparare a orientarsi visivamente rispetto al contesto narrativo. Il dispositivo con i dodici volti luminosi permette di focalizzare l’attenzione sul movimento degli occhi e delle labbra dei ciechi: lo spettatore è continuamente impegnato nella ricerca di chi sta parlando; la voce sonorizzata è percepita immediatamente, senza che si possa riconoscere da quale volto essa provenga. “L’immagine è discontinua, esplode nello spazio, ci richiede un’attenzione sostenuta e uno sforzo di partecipazione alla costruzione stessa dello spettacolo”<sup>11</sup>.

Così si ha un leggero ritardo tra la vista e l’udito e l’aspetto che ne risulta rinforzato è quello acustico, aspetto paradossale se si pensa all’installazione teatrale come forma artistica primariamente visiva: questo lavoro dimostra come sia più facile ascoltare la parola che ricercare il volto che la pronuncia. S’instaura così progressivamente una relazione in prima persona con la dimensione dell’ascolto; questo mette lo spettatore in una posizione di attesa percettiva, analoga a quella dei ciechi persi nella foresta. Il pubblico – in un processo di osmosi – si mette anch’esso a percepire le voci e i rumori dell’ambiente, esattamente come fanno i ciechi nel testo di Maeterlinck.

Se questi aspetti fanno parte della discussione sull’aspetto video legato ai volti<sup>12</sup>, tuttavia – a mio avviso – uno degli elementi centrali di questo lavoro è il suo portato acusmatico, sapientemente lavorato da Marleau in collaborazione con Nancy Tobin, cui si deve l’elaborazione dell’ambiente sonoro. Oltre alle voci dei ciechi che sono sonorizzate, tutti i rumori di fondo dell’ambiente sono spazializzati nella sala, così da creare una sorta di ambiente immersivo in cui lo spettatore si trova avvolto. Il testo di Maeterlinck è ricco di indicazioni di rumori emanati dalla foresta in cui i protagonisti si sono perduti:

2012 al MAC de Montréal, per festeggiare i 30 anni della compagnia Théâtre UBU.

<sup>10</sup> La proiezione dei volti si realizza su una serie di maschere modellate sul volto originale dei due attori, Céline Bonnier e Paul Savoie. Per una descrizione più articolata del dispositivo scenico, si veda S. Jasmin, *Parcours du personnage* vidéo, “Alternatives théâtrales”, n°73-74, p. 40-42.

<sup>11</sup> É. Ertel, *Ils traversent ainsi le noir illimité/Ce frère du silence éternel*, “Théâtre/Public”, n° 168, 2003, p. 31.

<sup>12</sup> Con la sola eccezione di B. Boisson, *Les aveugles de Maeterlinck/Marleau : l’invention d’un théâtre qui ne serait plus le lieu d’où l’on voit*, “Théâtres en Bretagne”, n°20, 2004, p. 80-85.

Mormorio di un mare vicino e calmo contro gli scogli [...]. Un volo d'uccelli notturno si abbatte nel fogliame [...]. Una folata di vento scuote la foresta [...]. Si sente un rumore di passi precipitosi sulle foglie morte in lontananza [...]. Un grande cane entra nella foresta e passa davanti ai ciechi<sup>13</sup>.”

Queste sono alcune delle indicazioni del drammaturgo.

È così che ci è dato *sentire* lo spazio nel testo: uno spazio *ossessionante* fatto di rumori continui. A partire da questa suggestione, Nancy Tobin ha creato un ambiente sonoro costituito da questi rumori di fondo, che i protagonisti cercano continuamente di decifrare: si tratta del calpestio di foglie secche oppure del mormorio di un'onda? La discontinuità visiva dell'opera tende, dunque, a focalizzare l'attenzione sulla dimensione sonora; lo spettatore è così invitato a condividere un'esperienza simile a quella dei protagonisti della *pièce*.

La natura di questa esperienza, ciò che gli conferisce la sua qualità *estetica* – nel senso della percezione – merita di essere qui approfondita, in quanto questo aspetto è alla base della produzione degli *effetti* che l'opera induce, intervenendo sulle facoltà sensoriali e immaginative dello spettatore. Inoltre, la performatività degli effetti di presenza di questa installazione teatrale risiedono, in modo maggiore, nel dispositivo acustico piuttosto che in quello visivo, inducendo un rapporto diretto tra il corpo dello spettatore e il dispositivo, la cui mediazione tecnologica tende a scomparire, producendo un'illusione d'immediatezza.

A partire da questo presupposto, andiamo allora a precisare la natura del dispositivo sonoro, che funziona in due modi: da un lato sostiene e approfondisce la struttura visiva, dall'altro apre una nuova prospettiva, invisibile, attivando lo spazio della percezione e dell'immaginazione. Al limite – radicalizzandone la lettura – potremmo affermare che la scena *non si svolge davanti allo spettatore, ma in lui*. La prima delle due funzioni è la più evidente: essa riguarda le voci e la loro possibile corrispondenza visiva con i volti che certificano e sostengono l'incarnazione delle teste, grazie alla sottigliezza della mediazione sonora. Si ha l'impressione che queste voci vengano sussurrate al nostro orecchio, particolarmente nella condizione del pianto; possiamo, così, orientare il nostro sguardo in funzione della loro origine spaziale: in altri termini, lo spettatore percepisce acusticamente la loro posizione nello spazio. Le voci sonorizzate creano un'altra prospettiva spaziale che non si limita a sostenere il dispositivo visivo, ma ne affina l'esperienza ottica, opponendosi a una forma di esercizio dello sguardo che, di norma, è di ordine contemplativo. La percezione dell'immagine è messa così in movimento dalla fonte sonora; un leggero scarto dei sensi si produce, stimolando una sorta di vigilanza visiva nello spettatore<sup>14</sup>.

La seconda funzione riguarda, invece, il rumore sonorizzato che compone un vero e proprio *paesaggio sonoro* al centro del quale si situa il corpo dello

<sup>13</sup> M. Maeterlinck, *Les aveugles*, Lausanne, Éd. Antipodes, 2001.

<sup>14</sup> Di fronte all'intensità dell'attività oculare richiesta dall'opera, certi spettatori hanno preferito chiudere gli occhi per concentrare l'attenzione sulla parte acustica; aspetto paradossale se pensiamo all'importanza che il dispositivo visuale ha in questo lavoro.

spettatore: gli effetti di presenza più significativi riguardano il rumore e la presenza ambientale delle  *cose*  nella foresta.

Il dispositivo visivo è statico – fatta eccezione per il movimento degli occhi e delle labbra dei volti videoregistrati – e l’attenzione percettiva si sposta verso l’udito, contrariamente alle abitudini che tendono, invece, a privilegiare la vista. Esattamente come i ciechi protagonisti, lo spettatore è portato non solo a  *sentire*  il rumore della foresta senza vederla, ma ad avvertire anche le presenze inquietanti che in essa agiscono: sono al contempo riconoscibili e  *stranianti*  nella misura in cui il referente fattuale è incerto. Il dispositivo acusmatico accresce così quel  *sentimento di presenza*  dovuto al fatto che nulla viene ad autenticare visivamente lo spazio sentito, lasciando campo aperto alle fantasmagorie interiori dello spettatore<sup>15</sup>.

Tuttavia non è corretto designare questa concezione con il solo appellativo di  *decoro sonoro* , mentre l’intenzione – riuscita – della Tobin era quella di disegnare un vero e proprio  *paesaggio sonoro* , al contempo ricco e sottile sul piano percettivo.

La nozione di  *paesaggio sonoro*  è stata introdotta da Murray Schafer<sup>16</sup>, che ha registrato e catalogato – alla maniera di un etnologo del suono – i diversi rumori che formano l’ambiente acustico del mondo reale nel quale viviamo. Questi suoni registrati possono in seguito servire per realizzare delle composizioni o degli assemblaggi; alcune di queste composizioni musicali sono state ispirate da ambienti sonori di carattere naturale o urbano:  *No Longer Than Ten (10) Minutes*  per esempio, è composto a partire da rumori automobili registrati nella città di Vancouver. Il paesaggio sonoro di Schafer rinvia ad ambienti sonori reali e sembra escludere composizioni di carattere astratto – prevalentemente elettroacustico – che non si riferiscono a una matrice reale. Secondo M.-M. Mervant-Roux, “Uno iato profondo separa la condotta teatrale da quella di Schafer: il pensiero di questo autore, la colorazione oceanica delle sue proposte, è incompatibile con ciò che fonda il  *modo*  della composizione drammatica”<sup>17</sup>.

Mervant-Roux suggerisce dunque l’impiego del termine inglese  *soundscape* , ma associato a un naturalismo dei rumori per designare i modi in cui si dispongono i suoni nello spazio teatrale. Ora, a proposito della partitura sonora composta per  *Les Aveugles* , Nancy Tobin afferma che non ha cercato solo di diffondere in modo realistico i suoni, così come si possono avvertire in una situazione reale.

In teatro è necessaria un’interpretazione. Ricostruire una foresta in modo naturalista, non avrebbe mai potuto funzionare per  *Les aveugles* . Nello spettacolo, sentiamo bene la presenza della natura, ma si tratta di una natura completamente reinterpretata, artificiale. Non bisognava solo far sentire la natura, ma dare una forma a presenze estranee [...].

<sup>15</sup>  *Les aveugles* , sottotitolato  *fantasmagorie technologique* , mette in gioco nel dispositivo la fantasia dello spettatore, esattamente come potrebbe capitare nel momento in cui ci si concentra sui rumori della notte.

<sup>16</sup> R. Murray Schafer,  *The Tuning of the World* , New York, Random House Inc, 1977.

<sup>17</sup> M.-M. Mervant-Roux,  *De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l’usage du terme “paysage sonore”* , cit. p. 6.

Per iniziare a fare questo, ho ascoltato a diverse riprese i suoni menzionati da Maeterlinck. Come prima tappa, ho ascoltato molto il suono del mare i suoni del vento per rendermi conto che tutti questi suoni potevano confondersi nel registro delle alte frequenze. In questo senso, un rumore di una folata di vento, può essere compreso come un rumore del mare. È solo l'attacco che cambia. Ho preso suoni del mare che sono diventati suoni di vento. Ho cambiato il loro attacco. Ho esagerato la loro presenza nel registro delle altezze. È così che il mio linguaggio per *Les aveugles* si è sviluppato à partire da qualche suono concreto della natura che ho trattato nello stesso modo<sup>18</sup>.

Possiamo dunque constatare che, a fronte di questa affermazione, non si tratta solo della riproduzione di un paesaggio sonoro, bensì dobbiamo introdurre delle sfumature nel discorso perché siamo qui di fronte a un'operazione che tende a *denaturalizzare* i suoni famigliari, introducendo una sorta di slittamento percettivo. “Non bisognava far sentire la natura, ma presenza estranee”: è in questa estraneità avvertita dallo spettatore che risiede la forza espressiva della composizione sonora di questo lavoro, suscettibile di espandersi nel suo spazio mentale come una fantasmagoria.

L'esperienza veicolata da questo dispositivo sonoro tende dunque a trasformare letteralmente lo spazio, gli conferisce una profondità nuova, una prospettiva sensibile nell'immaginario dello spettatore. “Grazie al rumore, noi respingiamo i limiti del volume circostante” afferma Claude-Émile Rosen e continua “l'apprensione uditiva ci fa conoscere la presenza delle cose”<sup>19</sup>. Il rumore sonorizzato agisce così sulle facoltà fantasmagoriche, stimolando una serie di figurazioni possibili che in noi si rendono *presenti*: la qualità referenziale del rumore, “presuppone che la *cosa* si trovi realmente presente, nel rumore che ne emana”<sup>20</sup>. Oltre a testimoniare la presenza delle cose, il rumore informa con la precisione del tocco; la percezione uditiva può, allora, essere considerata un *toccare a distanza*<sup>21</sup>.

Questa particolare qualità disegna, nello spettacolo, un paesaggio che impone progressivamente la sua presenza tattile, dunque esperienziale. Da un lato il rumore provoca reazioni fisiche di diverso ordine: il rumore dei passi sulle foglie morte che lo spettatore avverte dietro di lui produce una reazione riflessiva, nell'ordine di un automatismo di difesa, che consiste nel girarsi malgrado le proprie intenzioni, malgrado il fatto di essere consapevoli di interagire all'interno di una sala teatrale e non in una foresta. Tutte le reazioni abituali all'ascolto dei rumori di diversa natura avvengono grazie alla spazializzazione del suono, che ne accresce la sensazione corporea. È il corpo dello spettatore che è chiamato in causa, messo in movimento, invitato a prendere parte a un incontro: l'ascolto dell'opera apre all'esperienza della sua percezione sensibile. Questo *dialogo corporeo* ridefinisce le abitudini percettive: il dispositivo visivo dei volti

<sup>18</sup> F. Siaud, *La poétesse de l'ombre. Entretien avec Nancy Tobin*, “Théâtre/Public”, n° 199, 2011, p. 64.

<sup>19</sup> C.-É. Rosen, *Le bruit*, “Revue d'esthétique”, T. VIII, 1955, PUF, pp. 161-162. Ringrazio M.-M. Mervant-Roux di avermi fatto scoprire questo articolo.

<sup>20</sup> *Ivi*, p.162.

<sup>21</sup> *Ivi*, p.160.

continua, immutabile, a fissare lo spettatore, mentre ognuno si è costruito la sua propria *prospettiva invisibile* che corrisponde alla sensazione acustica, così come la sta vivendo. È qui che le qualità astratte e sottili della composizione sonora, messe in campo da Tobin, apportano una densità particolare all'esperienza dello spettatore: ciò costituisce una formidabile leva fantasmatica che gli permette di sognare lo spazio drammatico, così come indotto dalla voci e dal suono. Il paesaggio sonoro, tuttavia, non ci appare come una *superpresenza* così come la intende Daniel Deshays:

La diffusione continua di un flusso di pioggia attraverso gli altoparlanti non produrrà, pertanto, la stessa sensazione che offre la situazione di un confronto reale. Noi ci troviamo allora di fronte a delle *superpresenze* che non smettono di dirci “ascoltate, piove”, come in un conteggio continuo del tempo [...] ne deriva un ascolto forzato: ci è indicato ciò che dobbiamo ascoltare, in che modo e in quale momento<sup>22</sup>.

In questo senso la Tobin ha intessuto con rumori referenziali una sorta di involucro sonoro continuo e tenue, che si situa al limite dell'udibile, ma che produce un effetto costante sulla percezione dello spettatore a partire proprio dalla sua *texture* non referenziale: l'impressione che se ne ricava, allora, è quella di un mormorio sotterraneo e straniante, che avvolge discretamente lo spazio della sala. La soglia limite dell'udibile partecipa all'affiorare di sentimenti di presenza estranei, evitando così l'effetto di *superpresenza* prima richiamata. Lo spettatore è, allora, posto al centro del dispositivo teatrale: se la disposizione spaziale è frontale, il dispositivo sonoro è ambientale. Il fenomeno è analogo a ciò che Georges Didi-Huberman ha evocato a proposito della pittura minimalista: siamo rapportati a una “esperienza nella quale noi non sappiamo più esattamente ciò che è davanti a noi e ciò che non lo è”<sup>23</sup>, in cui ciò che è davanti a sé, è intrecciato a ciò che sta dentro di sé.

### III. Un *soundscape* della sparizione?

Le théâtre doit toujours se considérer comme une réalité à part entière s'il veut être de l'art, il ne doit pas croire que son rôle est de faire des déclarations sur la réalité<sup>24</sup>.

Heiner Goebbels

*Stifters Dinge* di Heiner Goebbels si presenta come una vera e propria macchina performativa che fa dialogare oggetti, materie, voci, oltre che a suoni e rumori. Come ne *Les Aveugles* di Marleau, nessun attore è in scena, ma questa volta gli effetti di presenza non sono solo di ordine acusmatico: la scenografia

<sup>22</sup> D. Deshays, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 92.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>24</sup> Dal programma di *Stifters Dinge*, Théâtre de Gennevilliers, gennaio 2009.

lavora piuttosto con effetti di materia e di movimenti luminosi. L'installazione *scenoacustica* orchestra un paesaggio visivo e sonoro automatizzato, ispirato alle descrizioni di paesaggio fatte da Adalbert Stifter (1805-1898), in cui è assente ogni riferimento a figura umana: "*Stifters Dinge* è un'installazione-performance con molto suono, delle voci, immagini e, prima di tutto, un invito a ascoltare e vedere"<sup>25</sup>. Per Goebbels ciò che gli scritti di Stifter hanno di interessante, è il sottrarre il soggetto umano per far spazio alle forze della natura e delle  *cose*  del mondo, che sono descritte lungamente in una temporalità che il regista qualifica come  *in tempo reale* , nel senso che la descrizione si dispiega contemporaneamente al fenomeno descritto. Questo lavoro sulla temporalità è essenziale nell'installazione-performance perché opera "un rallentamento che suscita un'attenzione dell'orecchio e dell'occhio"<sup>26</sup>.

La scena installata di fronte allo spettatore si compone di tre grandi bacini vuoti di diametro rettangolare, alla cui destra troviamo i serbatoi bianchi illuminati dall'interno e pieni d'acqua, mentre a sinistra quattro altoparlanti. Al fondo della scena, troviamo una scultura costituita da una serie di pianoforti – due pianoforti Midi e tre invece svuotati e motorizzati<sup>27</sup> – dei tubi metallici, altoparlanti, alberi senza foglie e tutto un assemblaggio di meccanismi, montato su una piattaforma mobile: "Una sessantina di moduli automatizzati forniscono la materia musicale dello spettacolo con una precisione a orologeria, grazie a un sistema di controllo a distanza concepito dall'ingegnere robotico Thierry Kaltenrieder"<sup>28</sup>.

Non possiamo non effettuare un raffronto con le sculture sonore di Jean Tinguely, che hanno segnato profondamente l'arte del suono a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso o, ancora, con le creazioni che mettono in opera delle macchine attivate meccanicamente che compongono partiture rumoristiche<sup>29</sup>. Quest'arte, che ha una serie di legami con l'estetica del Bauhaus, allinea macchine in movimento e, più di recente, la complessità tecnologica della robotica.

L'assemblaggio robotizzato che ritroviamo in *Stifters Dinge* si avvicina a questa estetica delle macchine sonore: i pianoforti decostruiti si attivano automaticamente eseguendo una serie di partiture a una velocità folgorante che si colloca al di là di tutte le possibilità umane, grazie a una serie di modelli robotizzati che si spostano lateralmente attivando le corde del piano. La scultura musicale, nella sua complessità, pone in evidenza tutti i meccanismi degli strumenti, eliminando il classico  *calore*  del legno che solitamente li ricopre e veicolando in questo modo un'estetica fortemente industriale.

Essa, però, è inserita da Goebbels in un ambiente visivo ricco e stimolante, costituito da una serie di dispositivi luminosi proiettati sulla scultura sonora e da proiezioni di dipinti di van Ruisdale e Paolo Uccello, che si riflettono anche sul bacino d'acqua in modo da creare – in un rispecchiamento colorato – un

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> S. Mallefettes, *La machine à fabriquer du spectacle d'Heiner Goebbels*, "Théâtres & Musiques", nn. 3-4, 2007, p. 43.

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> C. Salter, *Entangled*, cit., p. 288.

ambiente naturale in contrasto con il meccanismo robotizzato<sup>30</sup>. Diversi effetti di materia si aggiungono a questa struttura scenografica: l'acqua del bacino che ribolle, ad esempio, associata alla *superpresenza* del rumore amplificato della pioggia, fa sì che lo spettatore abbia la sensazione di veder cadere realmente della pioggia; inoltre, questa stessa acqua si trasforma infine in un denso vapore che avvolge sia la struttura che gli spettatori. Gli effetti di colore dei proiettori, così come gli effetti dei materiali, compongono quindi un poema visivo dal forte impatto estetico.

Prima di mostrarsi come epifania visiva, la macchina performativa si lascia ascoltare: seduto sulle gradinate, aspettando l'avvio della performance, lo spettatore percepisce rumori la cui fonte è di difficile identificazione; un substrato sonoro che vibra nello spazio di fronte in una scena ancora immobile. L'invito ad ascoltare precede la messa in azione visiva dell'installazione: nulla si muove, ma si ha la sensazione che una strana partitura fatta di rumori metallici, armonici discordanti o, ancora, dal ritmo regolare di una macchina, venga eseguita. Con l'incalzare dell'ascolto, diventa evidente che si tratta di una partitura orchestrata – fatta di rumori elettronici, meccanici, metallici, di corde e sfregature eseguite secondo *texture* sonore diverse – che seguono un ritmo preciso. Non rinviano più a un fondo di realtà condiviso ma a uno spazio altro, a un vero e proprio *soundscape*<sup>31</sup> il cui paesaggio astratto costituisce un richiamo verso l'ascolto delle *cose* materiali della scena. È precisamente questa attenzione ai suoni, e agli *oggetti che vocalizzano*<sup>32</sup>, a permettere un'esperienza allargata dell'installazione scenoacustica orchestrata da Goebbels, forma di lentezza contemplativa capace di aprire l'orecchio e l'occhio di chi ne fa esperienza. Per il regista, “quando si focalizza l'attenzione degli spettatori sul rumore di una pietra che si sposta lentamente, si possono veramente scoprire delle *cose* che non sono molto lontane dall'esperienza della natura, o che si scoprono tali”<sup>33</sup>.

Al contempo, egli cerca di suscitare “un incontro con ciò che ci è estraneo, ciò che non conosciamo”. I suoni di *Stifters Dinge* aprono, allora, a uno spazio estraneo che disegna un territorio sconosciuto che chiede di essere investito dall'immaginario dello spettatore, così come l'assenza dell'elemento umano dalla scena lo invita a portare la sua attenzione sulla presenza degli oggetti, della materia e dei suoni che compongono l'ambiente scenico. La performatività degli oggetti e delle *cose* risiede nella loro vibrazione sonora e nel loro movimento visivo, il quale agisce sulle facoltà associative e immaginative dello spettatore, invitandolo a entrare in dialogo con il ritmo dettato dalla macchina scenoacustica. Un *soundscape* e un *landscape* poetici si attivano secondo una temporalità lenta, che permette la contemplazione e lo stato onirico. L'ascolto

<sup>30</sup> Nello specifico, i due dipinti proiettati sono *Le Marais* (1660) di Jacob Isaacksz van Ruisdael e *La caccia notturna* (ca. 1460) di Paolo Uccello, entrambi rappresentano paesaggi naturali.

<sup>31</sup> Qui, e seguo la proposta di M.-M. Mervant-Roux, il termine *soundscape* è più consono rispetto alla dicitura di *paesaggio sonoro*, dato il carattere non referenziale del suono.

<sup>32</sup> C.-É. Rosen, cit., p. 166. L'autore utilizza questa espressione a proposito dei primi disegni animati sonorizzati da Walt Disney.

<sup>33</sup> Si veda il programma di *Stifters Dinge*, cit.

dei suoni, le associazioni soggettive, creano una *drammaturgia delle cose* che non è stabilita a priori e che istituisce una serie di relazioni con le *cose di Stifter*: un estratto dal testo *Granit* dello scrittore è messo in esergo al programma dello spettacolo. Questo estratto è una descrizione caratteristica dello stile dell'autore, che si chiude nel modo seguente: "e queste cose si aggiungono a quelle che già popolavano la mia testa, ai tre tronchi del pino, ai morti e a quelli che stanno morendo e ai piccoli uccelli che cantano". Questo intreccio di percezioni esterne e di associazioni interiori descrive perfettamente l'operazione performativa degli oggetti<sup>34</sup>, dei suoni e dei materiali dello spettatore. Non diventa dunque questo il soggetto di una macchina senza uomini, la presenza fenomenologicamente assente del paesaggio scenoacustico?

Una seconda prospettiva uditiva – acusmatica, in questo caso – è all'opera là dove si possono ascoltare le voci registrate di personaggi celebri, alternate a canti di repertorio di matrice etnografica: si può ascoltare, ad esempio, una conversazione con Claude Lévi-Strauss, un estratto da *Nova Express* di William Burroughs o di un'intervista televisiva con Malcom X; o ancora, imprecazioni indirizzate al vento registrate in Nuova Guinea da Rudolf Poch nel 1905, oltre a un canto indiano della Colombia e una canzone tradizionale greca registrata nel 1930. Queste voci sorgono come veri e propri *corpi sonori* che si sovrappongono ai rumori della macchina scenica: "le voci di poeti e cantanti diventate o rese mute [...] sono presenti grazie all'intermediazione dei loro corpi vocali e, per il tempo della rappresentazione, essi parlano ai vivi"<sup>35</sup>.

L'effetto di presenza qui prodotto è fortemente legato al fatto che esse sono trattate in modo acusmatico e che sono voci con un timbro e una grana particolarmente carica di elementi corporei, oltre che di senso. La voce grave e rauca di William Burroughs – che legge un suo testo in tono monocorde – è perfettamente accordata al timbro dei ritmi ambientali. Queste voci sono ugualmente cariche di un pessimismo critico che agisce come un operatore attivo nella percezione sonora e visiva della scena: quella di Lévi-Strauss, infatti, afferma "che non ci sono grandi ragioni per fare attualmente affidamento sull'uomo" e si accorda al sentimento della perdita e della sparizione di un mondo originario che accompagna l'ascolto dei canti etnografici e, contemporaneamente, al chiaro-scuro delle nature morte dipinte. Questi canti, tratti da archivi sonori, attivano un immaginario antropologico distante, il cui sentimento di lontananza è accentuato dalla particolare qualità sonora delle registrazioni, datate all'inizio degli anni Venti del Novecento. Essi fanno eco alle immagini visive e alla descrizione della natura, così come traspare dai versi di Stifter, in particolare da *Les cartons de mon arrière-gran-père*, letto all'inizio dello spettacolo. Queste voci registrate esistono come corpi lontani – temporalmente e culturalmente – resi presenti attraverso la mediazione acusmatica, oltre che attraverso la loro disposizione sonora nello spazio: le voci

<sup>34</sup> Vengo qui alla definizione della performatività estesa alla sfera non umana così come proposto da Chris Salter nell'introduzione al suo libro *Entangled*, cit.

<sup>35</sup> H. Finter, *Texte, son et voix dans le théâtre de Heiner Goebbels*, "Théâtres en Bretagne", n° 13, p. 28.

sembrano infatti provenire da sorgenti disposte in angoli diversi della scena e manifestarsi come *corpi sonori* fluttuanti. La presenza umana viene così a *bucare* il paesaggio delle cose; questo corpo sonoro si tesse con il *soundscape* dell'installazione che non cessa di produrre rumore – tanto da suggerire che l'elemento umano è trattato qui alla stregua dei materiali della scena. L'animato è, allora, legato all'inanimato e la presenza, così come trasparente, non è più una prerogativa esclusiva dell'umano.

Le voci umane sono inscritte in un sistema che le oltrepassa e che minaccia, ad ogni istante, di poterle assorbire nella propria maglia. Il paesaggio scultoreo, che finirà per avanzare verso lo spettatore, è ridotto all'ossatura così come lo sono le piante prive di foglie; non resta che uno scheletro metallico dal quale fuoriescono sonorità stranianti, che non sembrano più appartenere al mondo dei vivi. L'assenza così figurata e sonorizzata non rinvia più ad una presenza lontana, ma a una sparizione radicale e definitiva del vivente, rimpiazzato da un paesaggio automatico. Una presenza tecnologica, robotizzata, risuona elettroacusticamente e contrasta, in modo stridente, con il concerto di Bach, eseguito nel momento in cui si sente cadere la pioggia.

Allo stesso modo, i capolavori della pittura fiamminga e italiana – i cui dettagli sono stati ingranditi anche grazie a una serie di lenti videografiche mobili – sembrano inconciliabili con il tenore della struttura industriali. I canti etnografici, così come le voci corporee di Lévi-Strauss, Malcom X e Burroughs, evocano la nostalgia di un mondo naturale e culturale diversificato – fondato su quello che Helga Finter ha chiamato un'*etica dell'altro* – in vista di scomparire.

Questa macchina scenoacustica, così come le voci acustiche, invita lo spettatore a meditare sulla sparizione del mondo così come lo si è conosciuto a partire dal Rinascimento, facendolo assistere a un dialogo tra morti indirizzato agli umani.

Si può, quindi, interpretare questo come un invito a celebrare la presenza delle cose, prima che tutto si sia ossificato?

È qui che si apre, però, una delle traiettorie drammaturgiche di questo lavoro: vivendo in modo fisico il rumore, l'esperienza ottica della scena si arricchisce notevolmente.

Da queste due creazioni senza attori, possiamo allora affermare che gli effetti di presenza non si situano solo dal lato della composizione scenica, ma essi sono attivati da una serie di presenze sonore che agiscono sulla percezione e la sensazione dello spettatore, come formidabile stimolo per l'immaginazione. Il dispositivo scenico, che esclude ogni presenza umana, sposta la rappresentazione verso la stimolazione di esperienze sensibili di presenze, al contempo referenziali e astratte, composte in modo da aprire delle prospettive invisibili, paesaggi fantasmagorici che, lungi dall'essere caricati di senso euforico, possono inquietare. Una cosa è certa: queste esperienze stimolano un formidabile *ascolto del mondo*.



Annalisa Sacchi<sup>1</sup>

## SULLA VIOLENZA E SUL TOCCO: TRE IPOTESI INTORNO ALLA PRESENZA DELLO SPETTATORE SULLA SCENA TEATRALE

The essay addresses the issue of violence within the theatrical event. Drawing from the idea proposed by Jean-Luc Nancy about the relation between violence and image, the author examines the different strategies the theatrical scene has produced throughout the centuries in order to assume and, in certain cases, to overcome, the violence of the world. The image of violence within the theatrical scene – no matter what kind of theatre is analysed, whether Greek tragedy, Medieval Plays or contemporary stage – is marked by a peculiar force, energy, and intensity: the image then does not represent this force, it is this force, or activates it. The author argues here that the theatrical scene emulates the event of violence in the sense that it enters into a relationship of rivalry or competition with it, competition for presence, efficacy and memorability. Three main events are analysed: *Rhythm 0* by Marina Abramovic, *BR#04 Bruxelles* by Societas Raffaello Sanzio, and *Dies Irae* by Teatro Sotterraneo. What is at stake here is not only the responsibility of the representation nor the political efficacy of art, but the very role of the spectator.

§

### I. Premessa. Violenza e spettacolo: un rapporto antico

Il mio interesse nel presente saggio è quello di analizzare la qualità della presenza dello spettatore che assiste alla (rappresentazione della) scena violenta. Tengo tra parentesi rappresentazione perché sarà necessario innanzitutto chiarire i termini che qui entrano in gioco. Le scene che voglio arrivare ad analizzare<sup>2</sup> non assumono la rappresentazione come finzione, poiché la finzionalità viene preliminarmente esibita, ma mettono in campo una forza del tutto peculiare del teatro: la scena violenta è, in quest'ottica, reale. Sta in rapporto col sistema spettacolo, non con un mondo che rappresenterebbe.

Partiamo da un'osservazione di Jean-Luc Nancy a riguardo, riservandoci di tornare su di essa ancora alla fine di questo saggio, ma da una prospettiva mutata.

La violenza dell'arte differisce da quella dei colpi, non perché l'arte resti nella finzione, ma al contrario perché tocca il reale – che è senza fondo – mentre il colpo è subito il suo proprio fondo. Ed è ancora una volta tutta un'arte – come si dice – è la responsabilità dell'arte in generale, molto al di là o al di qua di ogni estetica, saper discernere tra un'immagine senza fondo e un'immagine che è solo un colpo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Annalisa Sacchi è dottore di ricerca presso il DARvipem - Dipartimento delle Arti visive, performative e mediali dell'Università di Bologna. Attualmente svolge una ricerca come *fellow* presso l'Università di Harvard.

<sup>2</sup> Si tratta di una scena del pestaggio di *BR#04 Bruxelles* della Societas Raffaello Sanzio e del primo episodio di *Dies Irae* di Teatro Sotterraneo.

<sup>3</sup> J.-L. Nancy, *Immagine e violenza*, in *Tre saggi sull'immagine*, Napoli, Cronopio, 2007 (2° edizione), p. 26.

Per chiarire questa distinzione nel quadro specifico della scena converrà sostare su due esempi, che disegnano il profilo del rapporto tra teatro e violenza nella storia e, in generale, circoscrivono due delle tre ipotesi che qui intendo proporre. Il commercio tra spettacolo e violenza ha un'origine antica. Esse sono, si può dire, co-essenziali. La scena assume la violenza del mondo, mentre il mondo spettacolarizza, teatralizzandola, la violenza. Si pensi solo alle implicazioni, da una parte, della tragedia greca, e dall'altra allo spettacolo degli orrori del medioevo<sup>4</sup>, speculari e parallelo alla teatralizzazione delle pene che continua in Europa fino al '700.

Michael Foucault parlerà dello *splendore dello spettacolo dei supplizi*, non a caso: tanto più megalomane diventa la scena dei Misteri e poi quella elisabettiana, tanto più la spettacolarizzazione della violenza s'impenna e si specializza in un'arte della sofferenza (questo rapporto è osmotico e orizzontale, non v'è precedenza di una manifestazione sull'altra). Ed è poi guardando a tutto *Sorvegliare e punire* che le parole "corpo" e "spettacolo" si rincorrono secondo un sistema di ricorrenze continue, dove la spettacolarità e la composizione dell'immagine sorgono in quanto correlativi essenziali della politica che il potere esercita sull'individuo.

La spettacolarità così intesa, inoltre, risponde alla vocazione che il potere ha verso l'iconografia e la memorabilità, ovvero alla sua propensione a fissarsi in immagine mnemonica e memorabile<sup>5</sup>.

Esisterebbe dunque un'economia e una politica della violenza che vede nello spettacolo il mezzo della sua affermazione, mentre esiste un teatro che tenta di elaborare, e dunque di comprendere (e in certi casi di sussumere e di superare) la violenza del mondo.

Partiamo dal caso del teatro che evoca l'immagine violenta, e proviamo a intercettare, nella fenomenologia della scena, esempi di cosa possa essere, seguendo il dettato di Nancy, un'immagine senza fondo e un'immagine che è solo un colpo. Tenderei, generalizzando, a sostenere che nel primo caso possiamo riferirci alla tragedia greca, mentre nel secondo guarderemo alla scena dei Misteri medievali.

## II. Prima ipotesi: l'immagine senza fondo

Il teatro dunque, più che ogni altra arte, ha da sempre elaborato il rapporto della rappresentazione con la violenza. Violenza completamente nascosta, non rappresentabile nel caso della tragedia, dove essa imperversa e si consuma in

<sup>4</sup> Interessante a questo proposito evidenziare come, se nel mondo dei *Theatre studies* anglosassoni la letteratura relativa alla spettacolarità medievale considera centrale, nella costruzione retorica della scena delle Sacre Rappresentazioni, la questione dello "splendore dei supplizi", in Italia, dove sembra vigere una sorta di tabù criptocattolico, il rapporto tra spettacolo e esposizione delle pene è di fatto taciuto.

<sup>5</sup> Sui rapporti tra iconografia, potere e memorabilità si veda il bel volume di Marie José Mondzain *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, Milano, Jaca Book, 2006.

un altrove (è il cinema semmai a consegnarci la visione dell'irrepresentabile, e così, ad esempio, l'Edipo del film di Pierpaolo Pasolini si lacererà gli occhi davanti allo spettatore, non in quel fuori-scena – ovvero nello spazio dell'osceno – in cui la tragedia sofoclea lo isola nel tempo dell'atto atroce).

Questa immagine senza fondo ha bisogno, per realizzarsi, che la disposizione della scena metta un fondo: la facciata del palazzo. Si potrebbe addirittura dire che tutta la disposizione della skené greca nasca non tanto per fornire un inquadramento all'azione e agli attori, quanto precisamente per celare quella violenza. È oltre il fondo che si compie, oltre il fondo che il teatro tocca la verità della violenza che non è, in questo senso, rappresentabile. Vi si può solo alludere e catturarne l'eco, come fa il nunzio che descrive l'accecamento di Edipo. E tuttavia, proprio questo evocare l'immagine del gesto d'Edipo, e non darla alla visione irriflessa, permette allo spettatore di sfondare la macchina della rappresentazione, di sfondare il fondo della scena e di cogliere Edipo nell'attimo in cui consuma il suo gesto. Che è poi quanto sembra dirci Sofocle: al termine della violenza l'immagine dilegua. Lo spettatore può sì sfondare il fondo della scena, ma oltre questo fondo, oltre la figura di Edipo, quello che incontra alla fine sarà il buio delle orbite sfondate.

Questo significa un'immagine senza fondo a teatro.

### III. Seconda ipotesi: l'immagine che è solo un colpo

Se al limite estremo di un'immagine senza fondo lo spettatore incontra il corpo oscuro della tragedia, al fondo di un'immagine che è solo un colpo egli assiste alla perfetta aderenza tra vita e rappresentazione, dove la violenza interviene come forza che annienta l'una e l'altra.

Come ha dimostrato in una serie di studi eccezionali Jody Enders, in nessun'altra epoca, e in alcuna altra forma spettacolare, i confini tra realismo e realtà appaiono tanto sfumati come nei Misteri. Succede allora che gli stessi luoghi ospitino lo spettacolo dei supplizi ordinati dalla legge e le scene delle rappresentazioni sacre<sup>6</sup>, e che i supplizianti e i martiri dei racconti biblici si

<sup>6</sup> Si veda Kathleen Falvey sul dramma medievale in Italia e sulle forme di conforto recate dalle confraternite che assistevano prima dell'esecuzione i condannati, per poi seppellirne i corpi. Di particolare rilievo il suo saggio "Early Italian Dramatic Traditions and Comforting Rituals: Some Initial Considerations" (in *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*, Kalamazoo, Medieval Institute, 1991, pp. 33-55). Qui la studiosa osserva come in taluni casi le confraternite o in generale gli organizzatori delle rappresentazioni sacre prendessero effettivamente in prestito oggetti reali (come asce e strumenti di tortura) desunti dall'istituzione penale, e come spesso un medesimo spazio ospitasse, in tempi diversi, la pubblica esecuzione e la rappresentazione sacra. Si veda anche il suo *Scaffold and Stage*, che insiste sulla consapevolezza, da parte dei membri delle confraternite, della dimensione teatrale delle esecuzioni e in particolare della teatralità del loro ruolo nel recare conforto. Falvey ipotizza che essi considerassero l'evento su due piani, entrambi ascrivibili a una dimensione di teatralità: il dramma dell'esecuzione come evento pubblico, e il loro intervento verso i prigionieri come una scena nell'eterno dramma della salvezza. Falvey insiste sul fatto che una simile consapevolezza venga ai confratelli dalla conoscenza dei meccanismi retorici delle Sacre Rappresentazioni: il loro

scambiano ruoli e maschere. Del resto, come sostiene Derrida, nessuna escatologia è possibile se non attraverso la violenza, e dunque il Mistero, drammatizzando appunto una parte dell'escatologia, passa per sua natura attraverso l'ordalia e il suo approdo ultimo, la morte.

Enders è stata molto chiara nell'indicare, nella manifestazione di questa violenza, i gradienti di realtà e quelli di realismo:

Nell'estetica della violenza (medievale o moderna) è determinante distinguere tra i seguenti tipi di evento teatrale: la rappresentazione realistica, creata attraverso effetti speciali, d un falso supplizio; il supplizio reale ma procurato per cause accidentali e risultato da un eccesso di realismo nella messa in scena; e infine la pena reale e deliberatamente inflitta nella forma di supplizio sanzionato legalmente.<sup>7</sup>

All'interno di questa fenomenologia, particolare interesse non destano tanto gli esempi adducibili ai primi due casi, quanto un evento ascrivibile alla terza istanza, quella dello splendore di un supplizio che produce una perfetta aderenza tra scena e mondo.

Quale infatti che sia la realtà storica delle morti avvenute sui palchi delle rappresentazioni sacre, lo straordinario fiorire di leggende legate a *finti* martiri e supplizi responsabili di *vere* mutilazioni e omicidi costituisce in sé materia di riflessione.

L'immagine che sorge in questo caso rappresenta a mio avviso l'esempio *par excellence* di un'immagine che è solo un colpo. Qui mi interessa un colpo in particolare, vibrato al cospetto di Filippo II a Tournai, nel 1549. La veridicità della cronaca che lo descrive è dubbia e va fatta risalire al lavoro di Faber sui Misteri belgi, dov'è così narrata:

Jean de Bury e Jean de Crehan, funzionari incaricati della decorazione delle strade, avevano immaginato di rendere nella sua forma più pura l'episodio biblico di Giuditta. Così, per interpretare Oloferne venne scelto un criminale che era stato condannato al supplizio delle tenaglie arroventate. Il poveraccio, colpevole di diversi omicidi e in odore di eresia, preferì la decapitazione all'orribile tortura a cui l'avrebbe condotto la condanna già pronunciata, sperando, forse, che una ragazza non avrebbe mai avuto la forza né il coraggio di colpirlo. Ma gli organizzatori, avendo paventato la stessa cosa, fecero interpretare Giuditta a un giovane uomo condannato all'esilio, promettendogli il perdono se avesse

conforto al prigioniero consisteva infatti innanzitutto nell'indurlo a immaginarsi nel ruolo di un santo martirizzato o di Giovanni Battista. In particolare, Falvey analizza il manuale della confoneria bolognese e il dialogo di Luca della Robbia nella *Recitazione* sull'esecuzione di Pietro Paolo Boscoli e Agostino Capponi nel contesto del teatro religioso del tardo medioevo (si veda il suo *Scaffold and Stage: Comforting Rituals and Dramatic Traditions in Late Medieval and Renaissance Italy* in N. Terpstra, *The art of executing well: rituals of execution in Renaissance Italy*, Truman State University Press, Kirksville, Missouri, 2008, pp. 13-29).

<sup>7</sup> J. Enders, *The Medieval theatre of cruelty. Rhetoric, Memory, Violence*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2002, p. 200, traduzione di chi scrive. Per quanto riguarda l'evento della coincidenza tra morte rappresentata e vero decesso, e la fioritura di leggende che accompagna simili casi, si veda ancora Enders, e il suo straordinario *Murder by Accident: Medieval Theater, Modern Media, Critical Intentions*, Chicago, University of Chicago Press, 2009. Per la categoria di questi incidenti Enders ha coniato la formula di "snuff drama".

interpretato bene la parte. Effettivamente, quando Filippo arrivò nello spazio dove si stava svolgendo la rappresentazione, l'interprete di Giuditta sguainò una scimitarra affilata e, afferrando Oloferne – *che fingeva di dormire* – per i capelli, vibrò un singolo colpo con tale vigore e maestria che la testa venne spiccata dal corpo. Un fiume di sangue schizzò allora dal collo della vittima, *provocando applausi frenetici e grida di indignazione da parte del pubblico*. Solo il giovane principe rimase impassibile, osservando con curiosità le convulsioni che scuotevano il corpo decapitato e commentando con i suoi nobili accompagnatori: “bel colpo”. Il sangue freddo del principe di fronte a una tale atrocità già prediceva la crudeltà del suo regno. Si narra anche che egli prese al suo servizio il ragazzo autore del “bel colpo”, impiegandolo in orrendi atti segreti<sup>8</sup>.

L'immagine-colpo in questo caso presenta un'estrema letteralità e almeno due punti essenziali di interesse: il ruolo della vittima e la reazione del pubblico.

Proviamo a bloccare questa immagine-colpo nell'attimo in cui la sciabola ha raggiunto il collo del condannato: perché la cronaca (del fatto o della leggenda, è indifferente) ce lo mostra consenziente? Marie José Mondzain, convinta che l'immagine possa uccidere, risponderebbe che ciò avviene perché l'apporto principale del pensiero cristiano risiede nell'aver trasformato l'immagine in un'incarnazione della Passione:

L'immagine non è un segno tra gli altri: essa ha un potere speciale, quello di far vedere, di mettere in scena forme, spazi e corpi che essa offre allo sguardo. Poiché l'incarnazione cristiana non è altro che il divenire visibile del volto di Dio, l'incarnazione non è altro che il divenire immagine dell'*infigurabile*. È questa l'incarnazione, è divenire un'immagine e più precisamente un'immagine della Passione<sup>9</sup>.

Al fondo della parabola del visibile nella rappresentazione sacra c'è dunque sempre un'immagine di Passione, e c'è sempre la possibilità – da cui l'arrendevolezza del condannato – che il teatro cannibalizzi la vita nella perfetta aderenza tra rappresentante e rappresentato.

L'immagine della decollazione di Oloferne è assorbita come una sostanza alla quale l'incorporante s'identifica, alla quale si lascia fondere senza replica e senza resistenza, divenendo un esempio perfetto dell'invettiva di Mondzain, secondo cui “Le immagini sacre sono più criminali di un inquisitore o di un assassino”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> F. Faber, *Histoire Du Théâtre Français En Belgique Depuis Son Origine Jusqu'à Nos Jours: D'après Des Documents Inédits Reposant Aux Archives Générales Du Royaume*, Bruxelles: Olivier, Paris: Tresse, 1878, Tome I, pp. 1-16, traduzione di chi scrive. Il passaggio è ripreso, grosso modo negli stessi termini, anche da H. Rey-Flaud in “Europe”, n. 654, oct. 1983, pp. 93-101. In questo caso viene menzionata – a dire il vero con una certa vaghezza – la fonte originale della notizia, come “Manuscrit inédit de feu M. H. Delmotte, père”. In questa direzione viene in soccorso A. Delangre nel suo *Le théâtre et l'art dramatique à Tournai* (1905) chiarendo che la fonte originale non fa menzione della scena di decapitazione ma che essa appare effettivamente in una nota manoscritta nel *Feuille de Tournai*, del 23 luglio 1848.

<sup>9</sup> M.-J. Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, p. 31, traduzione di chi scrive.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 61, traduzione di chi scrive.

Ma se la possibilità di una simile incorporazione è pur sempre latente nella scena sacra, perché la cronaca ci riporta le “grida di indignazione del pubblico”?

Ritengo ciò avvenga perché, quando le regole della costruzione dell’immagine sono chiare, lo spettatore è in grado di rispondere al funzionamento emozionale del visibile: la sua reazione dunque varierà di fronte allo spettacolo di un supplizio reale o dell’esecuzione teatrale di Oloferne.

Ma quando il potere offre la visibilità completa dell’immagine-colpo, allo spettatore non è concessa la possibilità di costruire il proprio spazio, al contrario di quanto avveniva nella tragedia. Lì il pubblico era libero di incontrare l’immagine senza-fondo, qui è costretto a subire l’immagine-colpo. In questo caso, la violenza nel visibile concerne non le immagini della violenza né la violenza propria delle immagini, ma la violenza fatta alla presenza dello spettatore nello spettacolo del visibile.

Se lo spettatore di un crimine diventa un criminale, è proprio perché non è più spettatore. Sotto il regime identificatorio e fusionale in cui un condannato si lascia uccidere, anche lo spettacolo della santità di Giuditta rende criminale. Questa è la vera violenza, l’omicidio del pensiero, la coercizione della presenza dello spettatore attraverso l’immaginario tirannico.

Tra gli estremi opposti di una tragedia che non lascia vedere (dunque di un’immagine assente) e di una Passione in cui è dato tutto alla visione, si situano le possibilità che via via la scena ha articolato.

L’obiettivo è sempre e comunque lo spettatore: è al suo convincimento che la scena punta attraverso la retorica della narrazione, il ricorso alla memorabilità delle immagini fino al tocco che è la contemporanea strategia, come dimostrerò di seguito, per mettere in gioco la sua presenza.

#### **IV. Premessa alla terza ipotesi. La doppia ontogenesi del toccare e il suo contrario**

a)- **Boccalità:** Elaine Scarry, nel suo studio su corpo e dolore divenuto classico, sostiene che “la pena fisica non si oppone semplicemente al linguaggio, ma lo distrugge in maniera attiva, conducendo a un’inversione repentina verso uno stadio pre-linguistico, verso i suoni e le urla che un essere umano produce prima di apprendere il linguaggio”<sup>11</sup>.

In ciò Scarry pare seguire la famosa massima artaudiana secondo cui occorre spezzare il linguaggio per toccare la vita. E il linguaggio lo si può spezzare destinando la bocca a un uso diverso, più primitivo, dell’oralità, un uso che esclude il logos e introduce, nel perimetro dei nostri argomenti, il tatto.

La bocca del grido, precedente all’articolazione della parola, la bocca del teatro della crudeltà, che non parla un testo, la bocca della tortura, che annienta la parola, la bocca di Madre Coraggio spalancata sull’orrore della guerra, questa

<sup>11</sup> E. Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 4, traduzione di chi scrive.

bocca fissa l'immagine della violenza sulla scena ed evacua da essa l'oralità. L'oralità è, di fatto, uno stadio successivo concesso a quanto una bocca può, nella passione amorosa così come nella violenza. Essa può, innanzitutto, toccare. Si tratta, come ha indicato Derrida,

di una distinzione sottile ma decisa tra oralità e boccialità. Questa sarebbe più primitiva di quella. La bocca parla, ma lo fa fra le altre cose. Può anche fischiare, mangiare, sputare. Non ha "già sempre parlato", non è sempre stata un'istanza orale. Prima dello "stadio rale" si aprirebbe dunque la bocca del grido, la bocca chiusa sul seno [...] la bocca semiaperta che si stacca dal seno, con un primo sorriso, con una prima mimica il cui avvenire è il pensiero<sup>12</sup>.

Prima della parola, la bocca impara dunque il tocco. Il primo contatto con l'altro è nel tocco, nel tocco si situa la primitiva relazione col mondo, rispetto alla quale l'oralità subentrerà solo in seguito. È da questa boccialità e in generale dal tatto che origina il pensiero stesso, la conoscenza del mondo, la relazione con l'altro, e la possibilità dell'empatia. Il tatto è innanzitutto un senso, una strategia di conoscenza, d'incorporazione dell'attualità e della virtualità dell'altro. Il toccare produce inoltre un'articolazione del sé attraverso l'altro: chi tocca chi?

Tramite il tocco i corpi si incontrano, mettono in scena quella che potremmo definire una *politica dell'esfoliazione*, in cui ciascuno perde un poco di sé nel momento, e nel movimento, dell'incontro.

Questa politica, tuttavia, ha luogo in senso affettivo ma anche violento. Poiché se l'altro nasce come soggetto alla nostra coscienza attraverso il tocco, al contrario diventa una cosa sotto il tocco della violenza<sup>13</sup>.

All'apice di questa violenza coesistono estasi e orrore, com'è la pratica dello *sparagmos*. Nel sacrificio rituale sotto cui soccombono, tra gli altri, Orfeo e l'Achille kleistiano, i corpi vengono sacrificati, smembrati e sbranati, si fa strage di loro con mani e con bocche, senza tuttavia che essi siano *dimenticati*. Così, la violenza che passa per il tocco ha sempre un dorso ambiguo, poiché il tatto produce ovunque un con-tatto tra due corpi, e con ciò, un divenire-altro di ciascuno dei due soggetti, che è poi quanto desiderano le baccanti e Pentesilea: cercano, nella violenza condotta attraverso il tocco, un altro modo, abominevole, di divenire-Orfeo e di divenire-Achille, di scavare una zona di prossimità con quanto stanno cancellando. La forza che è in questo tocco rimane estranea al sistema dinamico o energetico nel quale interviene, che è quello dell'amore, e da qui sorge la violenza.

**b)- Don't touch: il gesto citabile della violenza.** Senza voler rimuovere la violenza che dal tocco origina, o che attraverso il tocco si realizza, quello che

<sup>12</sup> J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy*, Genova, Marietti, 2007, pp. 34-35.

<sup>13</sup> Di recente, Adriana Cavarero ha affrontato la questione dello smembramento dei corpi nel suo bellissimo *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme* (Milano, Feltrinelli, 2007) al quale rimando specie per quanto attiene la violenza, l'offesa alla dignità ontologica del soggetto, la riduzione a "cosa" infinitamente violabile che giungono al contemporaneo dal retaggio novecentesco e totalitarista del potere.

qui però mi interessa è un'altra forma di violenza, molto più moderna e certamente più devastante, poiché strettamente legata all'industrializzazione e alla serializzazione della morte e di conseguenza alla perdita, per chi ne è vittima, dello statuto di individuo e della consistenza di un corpo.

All'estremo opposto della passione contenuta nella boccalità, si pianta un'immagine capace, per così dire, di riassumere l'orrore del Novecento e le sue consegne al contemporaneo.

Quello che voglio proporre è che la violenza del secolo breve, divenuta immagine, è storicamente e iconograficamente ricapitolata non in un gesto che tocca con violenza (che aggredisce, che lacera, batte, distrugge, colpisce...) ma in un gesto che esclude il tocco, che lo rifugge.

Nella Sentenza della Corte di cassazione del 17 giugno 2009 si legge:

Il "saluto romano" costituisce una manifestazione esteriore che rimanda, per comune nozione storica, all'ideologia fascista e, quindi, a un'ideologia politica "sicuramente non portatrice dei valori paritari e di non violenza; ma al contrario fortemente discriminatrice e intollerante", a un regime totalitario che ha emanato – tra l'altro – leggi di discriminazione dei cittadini per motivi razziali. Ne consegue che commette reato il tifoso che ripetutamente esegue il saluto romano<sup>14</sup>.

È una sentenza eccezionale perché ammette che il saluto romano sia il *gesto citabile*<sup>15</sup> per antonomasia della violenza del Novecento, e ne censura la manifestazione, caso unico nel registro della gestica perché, in ogni altro esempio desumibile dal diritto penale, il gesto sanzionato ferisce, violenta, apre il corpo dell'altro<sup>16</sup>.

Il saluto romano è la manifestazione esteriore e diffusa di una politica della violenza molto più radicale, che tuttavia spartisce con esso la stessa premessa essenziale: non toccare il corpo dell'altro. Nel gesto fascista per presunte ragioni "igieniche" (e non dev'essere un caso la nota idiosincrasia mussoliniana al contatto<sup>17</sup>), nelle politiche moderne del potere e della guerra al fine di non toccare più il corpo della vittima, o comunque il meno possibile, e sempre per

<sup>14</sup> Sezione I penale - Sentenza 17 giugno 2009 n. 25184

<sup>15</sup> Sulla questione del gesto citabile a partire dall'interpretazione che ne dà Walter Benjamin e in relazione alla possibilità di "performare" la storia si vedano di chi scrive: *Al di là della scomparsa: il gesto citabile nel teatro postdrammatico*, in V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi (a cura di), *Bmotion, Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, Milano, Costa&Nolan, 2008, pp. 31-46; *Su un'abilità di Walter Benjamin: la citabilità del gesto*, "Culture Teatrali", n. 18, primavera 2008 pp. 155-163; e *Signalling Through the Flames: Gesture and Memory in Post-dramatic Theatre*, *Dramatic and Postdramatic Theater: Ten Years After – Conference Proceedings*, (Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts, number 20), Faculty of Dramatic Arts, Belgrade 2011.

<sup>16</sup> Fanno eccezione i gesti di ingiuria, ma essi rientrano in una sfera diversa del diritto, quella del cosiddetto "onore".

<sup>17</sup> Si veda lo straordinario documento video contenuto nel film di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian, *Lo specchio di Diana* (1996), dove si vede il giovane Mussolini, nel 1927 di fronte a una folla a Nemi che lo acclama. Donne si protendono per poterlo toccare, ma rimangono bloccate da un impedimento, forse una transenna. Un'intera sequenza rallentata è dedicata poi a sottolineare il gesto di Mussolini che, le mani guantate, allunga il braccio rifuggendo però dal tocco di chiunque. Una sorta di idiosincrasia al toccare e all'essere toccato, che sarebbe anche, se non all'origine, certamente tra le condizioni determinanti la scelta del saluto romano. Devo al suggerimento di Ricci Lucchi e Gianikian questa constatazione.

raggiungerne l'annientamento senza che colui che lo produce sia a sua volta toccato.

Via via che la violenza si specializza e si disincarna – fino al termine contemporaneo di questa parabola, dall'uso statunitense dei droni pilotati in luoghi remoti al “teatro di guerra”<sup>18</sup> – tutto un apparato di intermediazione viene a istituirsi per non toccare direttamente il corpo.

La forza che si esercita su quanti le sono sottomessi, manifesta così il potere smisurato di una parte su quella che ha ridotto all'impotenza. La disimmatura, l'irreversibile squilibrio di forze fanno parte oggi più che mai della violenza. Un corpo cancellato, bruciato, ridotto in polvere e gettato al vento, un corpo distrutto pezzo a pezzo dall'infinito potere di una sola parte (quella che rimane estranea nella virtualità di una cabina di regia a migliaia di chilometri di distanza) costituisce il limite non solo ideale ma reale della violenza contemporanea.

Ora la violenza programmatica, quella più aberrante, elabora una chirurgia immacolata per intervenire sul corpo. Il nascondimento, l'occultamento è in questo nuovo rapporto l'imperativo: con ciò la dimensione dello spettacolo non è solo resa inutile, è esclusa.

Il teatro allora compie un gesto aberrante: torna a spettacolarizzare quello che il sistema nasconde, torna a comporre il corpo nello spazio della visione, torna a usarlo a bersaglio della violenza ma soprattutto, ciò che ritengo sia di maggior rilievo, fa esorbitare sulla scena l'economia del tocco e con essa la presenza, e il posizionamento, dello spettatore.

## V. Ipotesi terza: l'immagine-tocco e la presenza dello spettatore in scena

Cos'è il tocco a teatro? Si può realizzare sulla scena o ha a che fare solo con quello che avviene per lo spettatore, che è toccato? Secondo l'atletica della *Crudeltà* di Artaud, il tocco si situa all'estremità del gesto, in quanto antitesi vivente della parola scritta; il testo è espulso dalla stratificazione scenica e il teatro è offerto come il solo luogo al mondo e l'ultimo mezzo collettivo che ci rimanga per toccare direttamente l'organismo<sup>19</sup>. Ma non si tratta solo di creare quel “ponte corporale” che consente alle “forze messe in moto dall'azione sulla scena di giungere a toccare lo spettatore, esercitando su di lui la stessa efficacia che esercitano sul corpo dell'attore”<sup>20</sup>.

Si tratta di reinfliggere, per così dire, allo spettatore la sorte verso cui egli di per sé gravita storicamente, ovvero di renderlo responsabile non per la violenza che è immanente al mondo, ma davanti a questa violenza (non importa se

<sup>18</sup> L'attuale ricerca di Diana Taylor, al cui gruppo di lavoro collaboro presso la NYU, si concentra appunto sulla questione del teatro di guerra e della metafora che rappresenta in rapporto alle contemporanee tecniche belliche americane, in particolare relativamente alla questione dell'embodiment e del dis-embodiment nell'uso dei droni.

<sup>19</sup> A. Artaud, “Basta con i capolavori”, in *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 196-198.

<sup>20</sup> F. Cambria, *Corpi all'opera: teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Milano, Jaca Book, 2001, p. 144.

solo rappresentata) che si consuma *proprio davanti a lui*<sup>21</sup>.

Il mio ultimo punto riguarda questo: la responsabilità dello spettatore e la possibilità che la scena non solo lo tocchi, ma che si faccia toccare da lui, che attragga, fino a calamitarla, la sua presenza nello spazio della rappresentazione. Prendiamo tre esempi:

a)- *Rhythm 0* (1974)

Per sei ore Marina Abramovic mette il suo corpo a disposizione degli spettatori: su due tavoli sono disposti una serie di strumenti di dolore e di piacere. Il pubblico è libero di utilizzarli per o contro di lei, non ci sarà alcuna resistenza da parte dell'artista. L'interazione col pubblico, dapprima limitata a brevi contatti, scivola lentamente verso un parossismo sadico: il corpo della Abramovic è denudato, colpito, tagliato.

Tra le circostanze più insistentemente descritte dalle cronache dell'epoca c'è quella per cui, dopo averle procurato una serie di tagli, uno spettatore beve il sangue che stilla dal suo corpo.

Si direbbe un'estrema letteralizzazione della bocca artaudiana spalancata sul *cruor*, sul sangue versato, eppure, in questa cieca corrispondenza, ciò che si perde è precisamente l'immagine: si assiste allora a una mutilazione sacrificale alla quale l'artista si presta<sup>22</sup>.

Il tocco che si abbatte su Abramovic è così solo un colpo: lungi dal testimoniare quel supplemento di vero che la performance adduce contro la rappresentazione teatrale, esso giace nella piana coincidenza della prevedibilità per cui la violenza attiene a questo mondo, e il soggetto violento è pur sempre latente nell'eterogeneità del pubblico.

Nello stesso rango del prevedibile le reazioni degli altri spettatori che insorgono a difesa di Abramovic. Non è dunque questa l'immagine-tocco che qui mi interessa. Si tratta in questo caso piuttosto del *toccare l'immagine*, di un'intrusione, quasi di un gesto di iconoclastia compiuto da un soggetto in particolare contro la performer.

La presenza dello spettatore che si abbatte su un corpo inerme non è più una presenza, ma una specie di forza impastata, inspessita, ottusa, incapace di giocare il gioco che le viene offerto. Non è anzi affatto una forza, quanto una debolezza che non vuole il con-tatto con l'immagine di fronte a sé.

Poter realizzare un'immagine-tocco rimane comunque un'ossessione di

<sup>21</sup> Sulla possibilità di toccare lo spettatore si veda anche il mio *Spettatore modello e spettatore qualsiasi. Per una politica dell'anonimato nel teatro di regia contemporaneo*, in "Biblioteca teatrale" nn 91-92, luglio-dicembre 2009, a cura di A. Jovicevic e A. Sacchi, pp. 13.

<sup>22</sup> La stessa constatazione riguarda il lavoro di Orlan cui allude Nancy in *Immagine e violenza*, cit., nota 18, p. 25. Il confronto tra orfalia medievale (nella specie, in particolare, del martirio di vittime femminili) e body art è oggetto di un interessante contributo di Marla Carlson: *Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists*, Palgrave Macmillan, 2010 e della tesi di dottorato di Robert Mills, *Visions of Excess: Pain, Pleasure and the Penal Imaginary in Late-Medieval Art and Culture* (Ph. D. diss., University of Cambridge, 2000). Sempre della Carlson si veda anche *Theorizing Spectator Response to the Body in Pain: Le Jeu Saint Denis*, Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval, Elche, August 2004.

Abramovic che tenderà però, nel tempo, a circoscrivere sempre più il contatto con lo spettatore, fino a limitarlo al solo commercio degli sguardi delle performance più recenti, o a un *re-enactment* teatralizzato di lavori storici suoi e di altri *body artist* in cui la disposizione dello spazio e le misure di sicurezza impediscono allo spettatore di intervenire direttamente sul suo corpo.

Se in *Rhythm 0* l'invito di Abramovic verso lo spettatore era diretto al suo coinvolgimento radicale, alla sua entrata in scena che, al limite delle possibilità, rischia di diventare la scena di un delitto (quando una pistola carica è messa nelle mani dell'artista, il dito sul grilletto), la scena teatrale produce tutt'altra strategia, facendo esorbitare la finzione e, nel caso della performance di Teatro Sotterraneo, producendo una mimesi imperfetta del gesto: il colpo non termina sul corpo della vittima, il tocco tra un performer e l'altro, nella scena di violenza, è solo alluso.

Alcuni elementi comuni reggono la duplice andatura delle due scene che analizzerò di seguito: lo svasamento di grandi quantità di sangue finto sulla scena, l'estromissione della parola e il ripiegamento verso la boccalità del grido e del lamento, il desiderio, infine, di attirare sulla scena la presenza dello spettatore.

#### b)- *Br. #04 Bruxelles* (2003)

La scena si apre su una stanza di marmo. Una donna pulisce in silenzio il pavimento dalle macchie – si direbbe anzi più una pozza – di sangue di cui lo spettatore ignora provenienza e causa. Qualcosa è accaduto. Qualcosa anzi, scopriamo presto, accade e deve ancora accadere, qualcosa non smette di accadere: la violenza, come il desiderio, ha un ritmo monotono.

Al centro di questo *Episodio* della Tragedia Endogonidia c'è la legge, quella biblica e quella secolare. La seconda è qui incarnata dai suoi emissari, tre poliziotti che sono gli agenti del massacro. Sono loro ad allestire la scena, simili in questo ai funzionari che abbiamo visto operare a Tournai. Ciò che preparano, spargendo fiotti di sangue finto da una bottiglia nello spazio deputato al pestaggio e sul corpo della vittima, è l'*effetto*, il crittogramma della violenza impresso di fronte allo spettatore. Assistiamo qui non tanto a un'inversione quanto a un collasso cairologico: la violenza non s'è ancora scaricata sul corpo della vittima anonima, ma ne porta già le conseguenze, le ha già da sempre portate, e la successiva azione del pestaggio serve solo come memento per lo spettatore<sup>23</sup>. Nell'economia della scena si potrebbe forse addirittura definire la sequenza del pestaggio come accessoria. Ma nell'economia della ricezione essa è determinante.

Spostiamoci in platea: c'è un pubblico che ha seguito le tappe della costruzione dell'azione nella sequenza pulizia-sporcamento-pestaggio. Il realismo è stato dunque del tutto estromesso, così come anche lo *choc* dell'irruzione della violenza. Di questo spettatore, come di molti dei complici o dei testimoni muti

<sup>23</sup> Sulla questione dell'inversione temporale in questo spettacolo in particolare e nell'economia della *Tragedia Endogonidia* in generale si veda il capitolo *Le Temps* di Enrico Pitozzi in E. Pitozzi, A. Sacchi (a cura di), *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonidia*, Arles, Actes Sud, 2008, pp. 61-85.

della violenza del mondo, si può dire che *sapeva*.

Quando il massacro si realizza, quando i tre poliziotti si accaniscono coi manganelli sulla vittima, non è la verosimiglianza che ci atterrisce, non è il repertorio – questo sì, iper-realistico – di gesti rumori e grida che produce la reazione dello spettatore. È il fatto che la sua, che la mia presenza è calamitata sul palco, è il fatto che siamo lì, e siamo inermi. La scena, cioè, attraverso l'esposizione del risultato, la disposizione degli elementi, la sospensione dell'azione nell'attesa, ha creato uno spettatore-complice, ha indotto in noi una radicale empatia, un'aspettativa febbrile, una morbosità non dissimile da quella che si scatena prima del supplizio. In altre parole, ci ha catapultati di là della platea, oltre la finzione, direttamente al centro dell'azione e di fronte alla sua verità. Se, infatti, la realtà della violenza è suscettibile di conoscenza ma non di rappresentazione, come ci induce a pensare Nancy, la sua verità, al contrario, è rintracciabile proprio in questa immagine-tocco.

Una scena così rivela molto più di quanto non faccia un'ingenua ricerca di realismo. Tocca il pubblico ma, soprattutto, crea la virtualità entro cui si realizza il con-tatto tra la presenza in scena e la presenza dello spettatore. La Societas Raffaello Sanzio non intende disporre del materiale scenico nel tentativo di agire sulla realtà, non stipula con essa alcun "contratto sociale", a differenza dei vari teatri "politici", di "denuncia", "narrazione" e così via, ma segue la dinamica immanente della scena, la sua economia, per produrre un orrore al cospetto del quale qualsiasi descrizione o effetto speciale dilegua, di fronte al quale impallidisce qualsiasi teatro ufficialmente "impegnato". In questa destrutturazione della parvenza e del realismo si manifesta una forza che, trascinando lo spettatore al cospetto della violenza, lo costringe a verificarne l'ineluttabilità e a giudicare la sua propria reazione. Come sostenne Adorno in polemica col teatro politico brechtiano:

Chi è stato travolto dalle ruote di Kafka ha perso la pace col mondo così come la possibilità di accontentarsi del giudizio che nel mondo le cose vanno male: è stato cauterizzato il momento di conferma insito nella rassegnata constatazione della preponderanza del male<sup>24</sup>.

Chi passa sotto le ruote di Kafka e della Societas Raffaello Sanzio perde, davvero, la pace col mondo, ma guadagna una promessa di conoscenza che non si svende a nessuna consolazione.

### c)- *Dies Irae, Episodio 1 (2009)*

*Dies Irae. Cinque episodi intorno alla fine del mondo*, è un lavoro recente di Teatro Sotterraneo, e una delle opere più interessanti del cosiddetto giovane teatro italiano. Il primo episodio, quello che qui intendo analizzare, mostra la scena immacolata di un laboratorio. Tre uomini e una donna, provvisti dell'armamentario tipico di chi lavora in ambiente asettico e va alla ricerca di prove e reperti (tute e stivali bianchi, casco con maschera di vetro, guanti e così via) appaiono occupati in una "ricostruzione" della dinamica di una serie di

<sup>24</sup> Th.-W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 425-6.

delitti. Più precisamente, cercano di tracciare la direzionalità e l'intensità del fiotto di sangue che originerebbe da certe azioni. L'episodio, che allude al lavoro della polizia scientifica, è articolato secondo un andamento così grottesco da risultare comico per lo spettatore: ciascun performer ha una bombola dalla quale spruzza copiose quantità di liquido rosso: sangue finto, come nel caso della Societas. I gesti e le azioni che vengono via via organizzati, mimando la posizione della vittima e le pose del carnefice, producendo rumori onomatopeici da gioco infantile, portano lo spettatore verso una complicità con quello che appare, più che la ricerca di un crimine, l'alienazione ironica di un certo immaginario macabro. Finché una delle forze all'opera in scena trasgredisce l'andamento generale e procede in una direzione perturbante. Se fino a quel momento ognuno dei performer, in veste di "scienziato", interpretava indifferentemente il ruolo della vittima e del carnefice, prestandosi all'esperimento e svuotando la scena di qualsiasi contenuto emozionale, da un certo punto in poi la vittima su cui gli altri si accaniscono diviene una sola, la donna. E questa donna urla. È in questo grido che tutto l'assetto scenico prende un'altra configurazione. La scena non è completamente in vista: quelli che si fanno aguzzini, dando le spalle al pubblico, ostruiscono in parte la visione. Tuttavia è perfettamente chiaro che la dichiarazione di finzionalità perdura, sebbene sia cambiata la reazione: il gesto, infatti, che allude alla menomazione e all'amputazione delle dita di entrambe le mani, viene ripetuto per una serie interminabile di ricorrenze, ben oltre qualsiasi principio di verosimiglianza. E sempre l'urlo si alza più straziante, a dispetto dell'insistita presenza dello spruzzo di finto sangue.

Inoltre, a differenza di quanto avveniva in *BR#04*, in cui la scena del pestaggio mostrava un corpo effettivamente colpito da un'ordalia di manganellate, qui i corpi dei carnefici non *toccano* mai quello della vittima.

Il gesto qui è puramente alluso, la sua violenza gratuita e inefficace, ma sebbene l'attore rimanga intatto, quanto viene prodotto è carico di densità e di efficacia proprio grazie all'ostensione *dell'assenza del tocco*, alla produzione cioè di una violenza *che non tocca ma che fa toccare*.

È precisamente l'assenza del tocco che permette al teatro di esibire un assoluto di violenza: per questo motivo la realizzazione della crudeltà Artaud la immagina a teatro, non perché auspichi che sulla scena si realizzi una violenza "vera", ma proprio per la pura esibizione del gesto che sospende l'effetto, lo trasferisce dal rango del colpo a quello della verità e del suo arcano. L'arcano della violenza non è la lacerazione a mani nude compiuta dalle Baccanti, in cui la vittima è distrutta ma non dimenticata, l'arcano della violenza è la sua chirurgia immacolata, quantata. È, in altre parole, l'assenza del tocco che il teatro, per sua natura, esibisce. Ma se l'assenza del tocco è dichiarata dall'agente della violenza in scena – il performer – il segmento finale di quel colpo, e dunque l'incontro col corpo della vittima, lo spettatore lo compie già, appena vede la mano che si solleva. È questo che alla fine ci fa provare orrore, non la constatazione che quanto vediamo è la copia impallidita di una vera violenza, di un vero massacro,

di una vera tortura, ma il fatto che siamo noi a portare quel colpo<sup>25</sup>. Attraverso l'empatia non siamo solo presenti in scena e responsabili, come nel caso di *BR#04*, ma siamo noi a terminare il colpo sul corpo della vittima.

Qui sta il punto: quando il teatro rompe il meccanismo e ammette, sulla scena, la presenza dello spettatore, quando ci mette al centro e ci impone una responsabilità, allora capiamo l'origine del nostro disagio. Che è quello che polemicamente, ma con amarezza, Sartre contestava a Picasso: il dubbio se *Guernica* “abbia guadagnato un solo cuore alla causa spagnola”, la certezza che lo spettatore, anche se scosso dall'opera d'arte, rimarrà muto e inerme di fronte alla violenza del mondo.

Questo teatro ci attrae allora con la promessa di una rivelazione che non si compie o forse, meglio, che si compie in senso inverso: rivelandoci il nostro limite nell'indifferenza, addirittura nella corresponsabilità. Una simile consapevolezza, oltre e più che ogni forma di chiamata diretta di qualsiasi teatro “impegnato” può, forse, cambiare almeno un poco lo spettatore e di conseguenza il mondo.

<sup>25</sup> Esiste una vasta bibliografia riferibile al problema dell'empatia sulla scena teatrale contemporanea. Tra i contributi recenti, segnalo quello di Enrico Pitozzi per il ponte che getta tra teorie neuroscientifiche e studi sulla performance. Si veda in particolare il suo *Della percezione. Corpo, movimento, dispositivi tecnologici*, in P. Gaglianò, P. Ruffini (a cura di), *Prometeo. Focus on art and science in the performing arts*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011, pp. 171-187.

Marco Pustianaz<sup>1</sup>

## LA PRESENZA DELLO SPETTATORE

Starting from the premise that the spectators' presence in the theatre should be investigated not as a foundational a priori to highlight convergence and shared meaning, but rather as a differencing of presence foregrounding what "happens" on stage, the essay attempts to theorise the radical impact that a shift from scene to spectatorial event would have on theatre and performance studies. This would mean taking seriously the claim that what we call theatre is basically a mode of relation, therefore exceeding what we can say either about the performance object or the spectating subject. In order to focus on the relationality of the theatrical event the spectator needs to be rescued from the shadows. If this is so rarely done, it is because by attending to the spectator one runs the risk to lose theatre to the multiple stages of its becoming. Besides, rescuing the spectator as witness cannot reinstate a truth of theatre: in fact, the spectator is as ephemeral as the event. S/he cannot be taken as the object of any inquiry, only as the posterior trace of an event that is still in the process of archiving itself as affect. Joining Massumi's activist philosophy of the event, inspired by Deleuze, and Phelan's stance on performance's productive ontology of loss, the theatre event emerges here in all its temporal and spatial lines of flight. Captured by the event, and as event, the spectator herself becomes a doubtful presence, sowing dissent wherever s/he is held, first of all as a source of knowledge and vision in the subject.

§

### I. Prodrómo

È luogo comune parlare del teatro come di una relazione tra attori e spettatori, affermare che il teatro non solo deve presumere che avverrà dinanzi ad altri, ma è costretto ad apparire precisamente in quell'incontro, in uno spazio e tempo definiti: il tempo durevolmente presente di una presenza, vale a dire di una reciproca esposizione.

Presenza sta infatti per *stare davanti*: nella separazione che inaugura la scena del teatro, attori e spettatori stanno faccia a faccia, esposti gli uni agli altri. Molte altre relazioni costituiscono l'evento teatrale – relazioni tra attori, relazioni tra spettatori... – ma il grado zero del teatro sembra voler ostinatamente ritornare a un'ontologia più semplice, quasi a una scena primaria: uno spettatore dinanzi a uno spazio aldilà di una soglia dove un umano esegue o cita un'azione, preparata prima e forse altrove, ma che lì solo si deve consumare, per lui. Eppure, non vi è nulla di irenico in questo faccia a faccia, in questa esposizione reciproca. Sebbene la soglia che permette quella esposizione crei la finzione di un aldiqua e un aldilà, la tecnologia della scena (la sua cornice) produce innanzi tutto la

<sup>1</sup> Marco Pustianaz è docente di letteratura e teatro inglese presso l'Università del Piemonte Orientale (Vercelli).

priorità sensibile del secondo, posto al centro dello sguardo. Come la soglia è invalicabile, così la reciprocità è impossibile.

Anche senza invocare la crudeltà artaudiana, non vi è pace a teatro. La relazione è dissimmetrica e per quanto l'esposizione sia pericolosa per entrambi – attori e spettatori – essa è marcata diversamente: mentre la scena è sovrapposta alla luce – anche solo dello sguardo – la platea è arbitrariamente sospesa come luogo del non-evento, convenzionalmente oscurato, ovvero sottoesposto. Il teatro mostra che ciò che accade, accade sulla scena: o perlomeno la fiducia che lo faccia garantisce quel poco di sicurezza a chi entri nella relazione teatrale. Da questa consensuale priorità della scena – priorità fragile, effimera per contratto e aperta all'insuccesso dell'evento – deriva la priorità della presenza dell'attore. Del resto, si tratta nel suo caso di una presenza citata (contaminata dall'iterazione) e attivamente agita, effetto di una tecnica del corpo e del gesto, oltre che effetto speciale della tecnologia installativa propria della scena teatrale.

Sebbene, dunque, la relazione costitutiva del teatro si fondi sulla compresenza, a paragone con la presenza dell'attore quella dello spettatore sosta ai margini, presupposto opaco tanto più umbratile quanto più dichiarato indispensabile. Si tratterà dunque di presenza, ma di presenza *differente*: una presenza che non si fa segno, non si espone al giudizio e quindi al fallimento. Una presenza, inoltre, che, a differenza di quella dell'attore, potrebbe non materializzarsi, necessaria ma effettivamente casuale. Il paradosso di questa compresenza è che sembra fondarsi sulla messa fra parentesi, sulla non teorizzabilità della presenza dello spettatore<sup>2</sup>. Lo spettatore *deve esserci* perché si dia teatro, ma soltanto come condizione abilitante; una volta convenuto sotto forma di pubblico, la natura della sua presenza e partecipazione rimarrà nell'ombra, resterà fuori scena, affinché in scena il teatro abbia il suo corso. Perciò, lungi dall'essere una somma di due presenze che si affacciano da eguali l'una all'altra, la compresenza a teatro è condizione abilitante e occasione di intima scissione: la (ri)produzione di una relazione soggetto/oggetto.

Come a sanare il campo così fratturato, interviene insistente un secondo luogo comune, l'*hic et nunc*, salvaguardia ontologica di un'identità del teatro: da una parte, l'unicità di uno spazio comune ("qui"), dall'altra, l'unicità di un tempo vissuto in comune ("ora") dove ospitare il convergere di attori e spettatori. In effetti, il qui e ora può congiurare a far passare inosservata non soltanto la soglia che divide lo spazio cosiddetto unico o comune, ma anche l'imperfetta sincronia che complica e sfuma la durata del tempo cosiddetto unico o comune del teatro: i limiti, precisamente, della sua vita. Se la cornice del teatro crea un tempo separato ad arte, si tratterà piuttosto di una durata in cui sono convocate

<sup>2</sup> Nonostante la centralità dello spettatore, non solo per la ricezione ma per la stessa costruzione di senso del teatro, la teoria e critica teatrale l'ha tenuto perlopiù ai margini del proprio sguardo. D'altra parte ogni idea di teatro incorpora virtualmente una teoria della *propria* spettatorialità. Mentre il termine *spettatore* pone il rischio di un soggettivismo troppo estremo per essere corso, quello di *pubblico* lo ricomponi in una configurazione sociale. Per una rassegna sul rapporto tra teatro, pubblico e spettatorialità; cfr. H. Freshwater, *Theatre and Audience*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

temporalità molteplici. Il presente che vi si produce è tutto fuorché unico e condiviso, nel senso di *uguale a se stesso e per tutti*<sup>3</sup>. È operazione prematura tradurre il tempo e il luogo del teatro in tempo e luogo di una comunione, incaricato di salvaguardare la specifica funzione del teatro dinanzi a una perdita avvertita di presenza e di presente quali valori socialmente condivisi.

Altro è il genere di convenire o divenire che occorrerà abilitare. È ora di guardare allo spettatore, non quale silenzioso complice a cui si deve l'apparizione empirica, oggettiva e sociale del teatro, ma quale garante di una fertile sparizione senza promesse. Se poi – come si potrebbe obiettare – guardare allo spettatore significhi insidiare la pienezza della scena, vorrà dire che lo spettatore potrà ancora valere qualcosa, che il teatro è vivente sì, ma altrove e altrimenti. Parimenti, se teorizzare lo spettatore minaccerà di disperdere l'oggetto specifico del teatro, questa dispersione evocherà l'orizzonte di una scena superstita, vale a dire, la sovrapposizione di altre scene a quella scena: un eccesso di teatro. E se, infine, la teatrologia ne occuperà il vuoto ricostruendo l'oggetto perduto chiamato spettacolo, ebbene, teorizzare lo spettatore sarà l'occasione per una diversa *scenografia*, la cui scena e la cui scrittura non sono più là, a teatro. Sarà vano ritornarci. È ancora teatro quella scena superstita? Quale luogo aveva quando *aveva luogo* a teatro? Chi può saperlo se non lo spettatore?

## II. Guardare allo spettatore

Non si tratta di contrapporre, ancora una volta frontalmente, una presenza all'altra, ma di notare come cambi la scena dopo il teatro, quando pare giunto il tempo tardivo dello spettatore: in veste questa volta di testimone. Il teatro si è svuotato, l'evento è venuto e svanito, per essere ripetuto, forse, dinanzi ad altri: una ripetizione singolare, vale a dire la ripetizione di una singolarità che rappresenta il limite del teatro che qui ci interessa. Ma allo spettatore la ripetizione dell'evento non può importare. La ripetizione è incorporata piuttosto – come virtualità – nell'attore. Per lo spettatore non vi sono altre *chances*: si è spettatori solo una volta. Per questo lo spettatore può assurgere a testimone della singolarità dell'evento.

Che cosa vuol dire guardare allo spettatore, teorizzarlo addirittura? E quale azzardo si nasconde nell'evocare lo spettatore quale testimone privilegiato della singolarità teatrale? Poiché deve essere ben chiaro che, *in quanto spettatore*, lo

<sup>3</sup> Per una rassegna sui vari filoni di critica all'ipostatizzazione dell'idea di presenza a teatro, cfr. C. Power, *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Amsterdam, Rodopi, 2008. Per uno dei primi approcci decostruzionisti a indagare teoricamente la spettralità della presenza a teatro si veda H. Blau, *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point*, Urbana, Illinois UP, 1982. Più recentemente Philip Auslander ha sostenuto che la *liveness* odierna delle arti performative è inscritta in una relazione inscindibile con la sua medialità tecnologica e la sua riproducibilità: P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Abingdon-New York, Routledge, 1999. La questione della presenza non appartiene solo al teatro: da una prospettiva di *media studies* è stata indagata da M. Lombard-T. Ditton, *At the Heart of It All: The Concept of Presence*, in "Journal of Computer-Mediated Communication", n. 3/2, 1997, pp. 1-43.

spettatore è tanto effimero quanto l'evento. Lo spettatore è tale soltanto in relazione all'evento; sarà quindi problematico parlarne come di uno in attesa dell'evento o che viceversa gli sopravvive. Anche per questo, quando sembra venire il suo tempo, è sempre tardivo e assai sospetto. Le indagini impegnate a intervistare il pubblico per carpirne la testimonianza a posteriori, ma anche le teorie che danno corpo anticipato al fantasma dello spettatore quale destinatario implicito del teatro, non possono che mancare il tempo della spettatorialità e con esso la sua misura<sup>4</sup>. D'altro canto, la sparizione dello spettatore, non può essere elusa: è talmente necessaria all'evento teatrale che l'unicità di questo è garantita più di ogni altra cosa dall'aleatoria singolarità di quello – l'aleatorietà di un dono.

Congiunto all'evento, lo spettatore è come fosse colto sempre in flagranza, e tuttavia il suo sguardo è per definizione inincrociabile, cieco all'altrui sguardo – un privilegio della sua sottoesposizione, della sua insistente passività. Impossibile da catturare prima o dopo l'evento; durante l'evento lo spettatore si confonde con la soggettività per la quale si dà l'evento stesso. Di qui il paradosso cruciale dello spettatore, vero punto cieco del teatro, addomesticabile solo nella misura in cui viene convertito in *pubblico*, soggetto replicabile e collettivo. Se lo spettatore non può mai essere direttamente guardato nel tempo che gli è proprio, né può essere catturato prima o dopo, il tentativo necessario a cui alludo per abilitare i tempi fuori tempo e le scene fuori scena del teatro, sarà quello di guardare allo spettatore in modo necessariamente intransitivo, attraverso una serie di diffrazioni e ritardi che coinvolgono crucialmente il *proprio* sguardo allo spettatore, a sé come spettatore.

Il punto è che la questione della relazione tra evento e spettatore, mal sopporta la focalizzazione esterna che si presume necessaria affinché si possa dare uno sguardo critico o teorico. Non la sopporta perché sarebbe come presumere che lo spettatore sia sempre altro da me e che anche il guardarlo non sia evento di cui sono a mia volta spettatore. Come se la teoresi rappresentasse un grado essenzialmente differente di visione, una prospettiva che prende in carico la relazione teatrale analizzando i termini posti da quella relazione come si fa con una composizione cristallizzata, vale a dire *fuori dalla relazione*<sup>5</sup>. L'evenienza

<sup>4</sup> Per un esempio assai sofisticato delle prime, cfr. i capitoli 10 e 11 di W. Sauter, *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, Iowa UP, 2009. Per un approccio semiologico alla teoria dello "spettatore modello" si veda M. De Marinis, *Semiótica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982.

<sup>5</sup> Guardare allo spettatore significa guardare al teatro come evento-in-atto; il suo essere *in medias res* richiede una concettualizzazione della medianità (essere-tra) affinché essa non sia continuamente disattesa. È quello che si propone di fare Brian Massumi: "L'essere-tra, in quanto tale, non è un essere mediano bensì l'essere che è proprio dell'essere in mezzo – l'essere di una relazione. [...] Normalmente si presuppone che i termini di una relazione precedano la relazione stessa, che siano precostituiti. Ciò elude la questione del cambiamento, poiché così ogni cosa è data in anticipo". Cfr. B. Massumi, *Parables of the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham NC, Duke UP, 2002, p. 70. Sulla problematica posizione del critico quale "spettatore esperto" e sulla scena della scrittura dopo l'evento, cfr. rispettivamente S. Melrose, "Constitutive Ambiguities": *writing professional or expert performance practices, and the Théâtre du Soleil, Paris* e A. Heathfield, *After the Fall: dance-theatre and dance-performance*, entrambi in J. Kelleher, N. Ridout (a cura

dello spettatore è sublimata nella certezza dell'avvenuto evento, mentre lo sguardo critico, libero dalla relazione teatrale, può sostituirsi allo spettatore sulla nuova scena della parola.

Ma un'altra teoresi è possibile, o meglio, nient'altro se non desiderabile. Guardare allo spettatore significherebbe rinunciare al privilegio di un'esteriorità grazie alla quale filtrare il proprio sguardo, purificato da quello coimplicato dello spettatore. Lo spettatore al quale guardare non sarà per me l'oggetto, fissato in un circolo di sguardi rispetto al quale sono esterno, bensì esattamente il contrario. Nella produzione di una teoresi postuma che sia ancora in relazione, vale a dire ancora in evento, guardare allo spettatore significherebbe non esautorare l'opacità che lo riveste e aprire lo spazio per una riflessività intransitiva rivolta allo spettatore, latente o superstite, che è (in) lui. Lo spettatore che è ancora nel soggetto, ma non è *il tutto del soggetto*, è l'unica istanza che possa archiviare la relazione con la scena che ancora lo muove e muova. Il nome *spettatore* può dire ancora quella traccia insistente, ma irriconoscibile, che nel soggetto resiste alla significazione, il sintomo dunque di un evento ancora possibile. In questa teoresi nessun evento e nessuno spettatore viene recuperato in quanto originario. Quello che vede non lo potrà interamente conoscere; eppure ha già visto tutto quello che c'era da vedere. In questa scarsa possibilità risiede l'alea di una scena rimessa sperimentalmente in moto.

### III. Testimoniabilità

Per quale motivo cercare di liberare uno spazio teorico, così precario, per lo spettatore e non accettare che del teatro si possa solamente parlare come se fosse a tutti gli effetti finito? Perché aggiungere all'alea dell'evento l'alea successiva di un'interrogazione impossibile rivolta allo spettatore? Non vi è risposta a tale domanda se non il ritorno di una pulsione non appagata e senza utili fini: il desiderio di guardare al teatro non come ciò che *sarà* o *è stato* rappresentato, ma come ciò che può ancora emergere come ritmo incerto, pulsione arbitraria, *afterimage* o immagine postuma.

In quanto accaduto, inquadrato cioè in un vettore lineare che dal passato condurrà sicuramente al suo futuro, il teatro accoglie a propria salvaguardia la possibilità di essere ripetibile e citabile. Del resto, anche Eugenio Barba lo osservava<sup>6</sup>, il teatro non è affatto effimero, bensì è costituito da tradizioni, convenzioni, istituzioni, habitus durevoli e trasmissibili nel tempo. Persino il singolo evento performativo può essere assunto come accaduto e memorato: narrativizzato da una catena autoriale e testimoniale di artisti e critici, suffragato dalla documentazione che tale catena produce e conserva. Riducendo l'evento a ciò che è effettivamente accaduto tra tutte le cose che sarebbero potute accadere, tale catena testimoniale conserva non tanto la singolarità dell'evento, quanto

di), *Contemporary Theatres in Europe. A Critical Companion*, Abingdon-New York, Routledge, 2006, pp. 120-135 e 188-198.

<sup>6</sup> E. Barba, *Four Spectators*, in "TDR", n. 34/1, 1990, pp. 96-101.

la sua unicità storica, la sua verifica incontro al Reale<sup>7</sup>.

Nella sua emergenza, invece, il teatro viene assunto come singolarità in/concludente, evenienza percepita come ancora in arrivo, meccanismo di cattura non ancora disinnescato. Colui che è (stato) spettatore è il resto vivente di questo teatro eveniente, ma non è un soggetto interpellabile da un'istanza giuridica che gli possa ingiungere di testimoniare. Tutt'al più potrà rispondere a un affetto non placato e non del tutto convertito in segno. Non importa dunque che lo spettatore, effimero quanto l'evento, non esista più nella presenza che era lo stare davanti alla scena. Lo spettatore resta come scarto e virtualità a posteriori – non posteriore al teatro, ma posteriore *del* teatro, o meglio di ciò che del teatro non può che essere svanito. È infatti la peculiare rimanenza di ciò che sappiamo svanito a poter implicare ancora lo spettatore, non la rimanenza certificabile o documentata di ciò che ogni spettacolo conserva. Per questo l'eventuale archivio dello spettatore, o che è (diventato) lo spettatore, può essere solo affettivo<sup>8</sup>: esso costituisce un *corpus*, anzi un *soma*, inassimilabile al teatro e inaffermabile dal soggetto che dice di aver visto. Lo spettatore può vedere solo al presente, mentre il soggetto può solo dire di averlo fatto al passato. Così l'archivio del primo semina asincronia e dissenso nell'archivio del secondo.

All'evento converrà guardare fissando non la scena, ma il fuori scena da cui la scena è attratta. Perversione di sguardo: dove tutti guardano il teatro per vederlo e rivederlo, toccherà invece operare una deviazione teorica, una torsione che possa immaginare di guardare là dove il teatro va proiettandosi. Tale punto cieco è lo spettatore, buco nero attrattore di materia sensoriale, schermo somatico, rugoso, al contempo resistente e ricettivo; esposto alla scena, egli non è assimilabile né a superficie liscia di impressione né a puro osservatore: la scena dell'evento è l'interfaccia in cui si passano l'uno nell'altro esterno e interno. Il teatro che ha luogo sulla scena deve necessariamente e in ogni istante accettare e assistere a un trapasso di luoghi – e di tempi – che produce un effetto di soggettivazione:

<sup>7</sup> Nella suggestiva formulazione del filosofo Alain Badiou, lo spettatore è il punto del Reale “che interrompe le prove del teatro”; tuttavia, tale verifica non ne è il punto terminale, bensì l'evento inaugurale. Non vi è dunque un'unicità testimoniabile; lo spettatore, immagine convocata della moltitudine, è l'istanza che si assume l'onere di decidere che cosa sia stato il teatro. Cfr. A. Badiou, *Rhapsody for the Theatre. A Short Philosophical Treatise*, in “Theatre Survey”, n. 49, 2, 2008, pp. 187-238, p. 189 (punto vii).

<sup>8</sup> In riferimento al concetto deleuziano di *affetto* inteso come cambiamento di intensità prodotto dall'incontro di corpi e che ha come effetto una riconfigurazione materiale e dinamica, vale a dire processuale, della loro relazione. *Affettivo* non è dunque da intendersi psicologicamente come analogo a *emotivo* o a *sentimentale*. Cfr. la voce “Affect” in F. Colman, *Affect*, in *Deleuze Dictionary*, a cura di A. Parr, Edinburgh, Edinburgh UP, 2010, pp. 11-12. Per un'antologia critica sulla teoria degli affetti cfr. M. Gregg-G. Seigworth, a cura di, *The Affect Theory Reader*, Durham NC, Duke UP, 2010. Sulla differenza tra affetto ed emozione vedi *infra*. Per quanto riguarda il contributo delle scienze cognitive e delle neuroscienze agli studi performativi, cfr. B. McConachie-F. E. Hart, a cura di, *Performance and Cognition. Theatre Studies and the Cognitive Turn*, Abingdon-New York, Routledge, 2006: l'ultima sezione composta di due saggi è sulla spettatorialità a teatro, nel tentativo di dare una svolta cognitiva alla nozione di incorporamento, concetto essenziale per rendere conto dell'interazione vivente – *in praesentia* – tra performer e spettatori.

un soggetto, come ha osservato Freddie Rokem, “assoggettato al cambiamento”<sup>9</sup>, vale a dire un soggetto il cui insistente guardare (il latino “spectari” è verbo frequentativo) lo rende attivamente – durevolmente – passivo. Il nostro guardare allo spettatore dovrà mantenere una qualità analoga di insistita attesa poiché, al pari dell’evento, anche lo spettatore è sempre già svanito, passato altrove in noi. Impossibile e vano è dare la parola allo spettatore. Lo spettatore non è il testimone: lo spettatore è, al pari dell’evento, il testimoniabile<sup>10</sup>.

Se evento e spettatore non possono che essere testimoniabili insieme, la loro testimoniabilità non può coincidere per definizione con la testimonianza del teatro e del suo pubblico. Quest’ultima presuppone la storicità dell’evento, il fatto che il “qui e ora” originario l’abbia sigillato una volta per tutte in una cripta o teca temporale interamente racchiusa in un passato che è il suo.

La dicibilità al passato dell’evento ne costituisce la sparizione abilitante, come se la forza del suo unico *qui e ora di allora* fosse dimostrata dalla sua inconvertibilità in un *qui e ora di adesso*. Tale consegna dell’evento al passato in vista del suo futuro è il compito dell’archivio<sup>11</sup>. In quanto deposito oggettuale di testimonianze rese, di immagini impresse, di registrazioni programmate, l’archivio mira a avviare utilmente alla natura contingente del teatro – alla sua mortalità – attraverso una serie connessa e variegata di revisioni della scena del teatro. Di tali ritorni è speciale stratega la storiografia, affinché la memoria del teatro possa trasmettersi in forme disciplinate, riconoscibili e valorizzate. L’archiviazione compiuta da tali strategie discorsive e documentarie, a cui generalmente partecipa lo stesso artista, ha il pregio di valorizzare il teatro attraverso ciò che positivamente può essere detto o mostrato, vale a dire attraverso

<sup>9</sup> In una conferenza tenuta a Bologna il 18 marzo 2011 dal titolo, *Dramaturgies of Exile: Brecht and Benjamin “playing” Chess and Go*. La questione dell’attività o passività dello spettatore è naturalmente collegabile a quella più ampia della possibilità di agentività umana nella storia. La figura della passività dello spettatore è emblematica della condizione alienata del soggetto sia in Brecht che più tardi in Debord ne *La società dello spettacolo*, Bari, De Donato, 1968.

<sup>10</sup> È naturalmente Derrida ad aver rimarcato che il testimone non dimostra nulla con la sua testimonianza; il testimone non può permettere a chi ne raccoglie la testimonianza di avere accesso alla sua esperienza. Inoltre, il testimone stesso non è più colui che ha visto; l’assenza dalla scena testimoniata è appunto ciò che nel presente lo costituisce come testimone. Ciò che ha visto non è gli è più presente nella percezione, ma ri-presentata nella memoria. Questo concetto paradossale di scena della testimonianza, incardinata su una catena di assenze, rispondeva al dibattito sulla memoria della Shoah, ripreso di recente anche da Giorgio Agamben. L’estensione di tale concetto al “testimone di teatro” problematizza la questione del suo “vedere, ma pone al contempo la questione del superstite in relazione sia al soggetto spettatore, sia a chi “ha visto con lui”, sia a chi “non ha visto”. Per alcune note sul teatro superstite cfr. M. Pustianaz, *Teatro superstite*, in “Art’O”, n. 27, 2009, pp. 13-21.

<sup>11</sup> Sulla politicità, indirizzata al futuro, dell’archivio resta un caposaldo la riflessione di Derrida in *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996. In ambito performativo le questioni dell’archivio e della memoria sono divenute oggi sempre più cruciali: cfr. R. Schneider, *Performance Remains*, in “Performance Research”, n. 62, 2001, pp. 100-108; D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham NC, Duke UP, 2003. Per una meditazione a tre voci sulla recente conferenza *Archivi affettivi* e il moto inconcluso e performativo dell’archiviazione, cfr. G. Palladini, A. Sacchi, M. Pustianaz, *Dinanzi all’archivio (di Archivi affettivi)*: <http://www.roots-routes.org/?p=2485>

quelle forme culturali che producono visibilità e dicibilità condivisa. Le medesime procedure di archiviazione, inoltre, danno al critico il ruolo di rappresentante dello spettatore che continuerà a restare inarchiviato. La testimonianza del critico si sostituisce alla testimoniabilità dello spettatore, l'eloquenza del primo al silenzio postumo del secondo. Attraverso questi ritorni sulla scena, entra in azione un apparato d'archivio che nuovamente avvolge nell'ombra lo spettatore, un'ombra da cui sarà difficile, persino inutile, recuperarlo. L'operatività dell'archivio investe in modo necessariamente politico la dimensione futura del teatro, se non altro perché l'assunzione dell'evento in storia e memoria opera le sue ineludibili esclusioni: in questa traduzione al futuro o per il futuro l'eventuale o eventuale è effettivamente occluso, scompare nell'evento che verrà certificato a futura memoria. L'assunzione archivistica produce un secondo grado di sparizione del teatro, nonostante l'archivio giustifichi la propria missione come conquista di una visibilità al futuro. È come se la presa sul futuro promessa dall'archivio positivo potesse compiersi solo a scapito del presente, o meglio dei presenti, già caduti fuori dall'immagine di quel futuro.

Non è questa la sparizione dell'effimero che possa aprirsi alla testimoniabilità. Rispetto all'archivio che si produce, postumo e per il futuro, l'archivio testimoniabile riattiva e dà corpo, o spettro, a un altro grado di archiviazione nelle pieghe del presente e dei presenti: un archivio che non passerà alla storia e apparirà dunque, nella prospettiva del futuro, a turno improduttivo, insignificante, addirittura impolitico. Ma il fatto di essere legato intimamente alla sparizione non significa che l'evento neghi la cura. Esso chiama a sé lo spettatore quale suo archivio vivente. Come ogni segreto, è lungi dall'essere nulla, ha le sue articolazioni, il suo lavoro. Sta al soggetto non farne nulla.

#### IV. L'inarchiviabile

Il *non nulla* che può essere custodito dell'evento può comprensibilmente apparire come *non abbastanza* per salvare il teatro dall'oblio. La difesa del teatro dalla perdita e dal silenzio presuppone che perdita e silenzio siano negatività pura, inabitata dal desiderio. La secolare opposizione al teatro come luogo di ombre e di finzioni inessenziali sembra richiedere al contrario un'affermazione vigorosa di verità, incarnata questa volta dai corpi viventi del teatro: se non una difesa del suo senso, perlomeno un'affermazione della sua vita. Sulla questione dell'effimero, della sua relazione intensa con la vita e insieme con la morte, si è soffermato un testo teorico che è stato considerato, almeno nel campo dei *performance studies*, una paradigmatica affermazione del presente assoluto e inservibile dell'evento: *Unmarked* di Peggy Phelan<sup>12</sup>. Nel capitolo intitolato "L'ontologia della performance", Phelan scrive:

L'unica vita della performance è nel presente. La performance non può essere conservata, registrata, documentata, né può altrimenti partecipare alla circolazione delle rappresentazioni *di* rappresentazioni: nel momento in cui lo fa diventa altro dalla

<sup>12</sup> P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, London-New York, Routledge 1993.

performance<sup>13</sup>.

Posta com'è all'alba dell'era digitale, tale posizione pare storicamente conservatrice e politicamente remissiva – conservatrice perché rinunciando pregiudizialmente alla logica della circolazione è oggi oggettivamente superata dall'ubiquità del paradigma della rete, dalle potenzialità delle tecnologie di riproduzione digitale e dall'archiviabilità senza limiti che ha investito anche le arti performative; remissiva perché rinuncia alla visibilità della documentazione, alla rappresentabilità e all'accesso al futuro. In realtà, l'impulso di trasformazione del teatro e della performance non è rinnegato; è stato dislocato semplicemente su una scena di resistenza che non è articolabile in termini di pura eternità.

Certo, proponendo l'impossibilità della rappresentazione come promessa in negativo senza certificazione di futuro, Phelan dà forma a un presente marcato dall'esperienza del lutto e del trauma<sup>14</sup> – non solo dell'AIDS, ma fors'anche delle promesse non andate a segno delle generazioni che si erano consegnate tutte al futuro. A differenza del presente utopico della rivoluzione degli anni Sessanta e Settanta, il presente radicalizzato da Phelan teorizza un valore che non avrà mai credito né sarà mai esigibile, poiché ostinatamente non referenziale. Eppure anche questo presente impossibile da sostenere può ospitare una politica. In effetti il presente può ospitare la dislocazione temporale di un Reale non totalizzabile, e quindi non disponibile alla completa cattura in un'economia dei segni e del mercato. Per quest'ultima è merce sia il presente del desiderio, consumabile istantaneamente, sia il surplus non appagato, stoccato e reso disponibile in un futuro senza pieghe né discontinuità rispetto al presente. Rispetto alla mercificazione di un vettore presente-futuro, che occupa tutto lo spazio di produzione simbolica, l'azzardo giocato da Phelan è quello di una valorizzazione non documentabile né certificabile della produttività non accumulabile del presente, in particolare del presente attivamente prodotto dalle arti performative. In quanto luogo di produzione di presente, la scena della performance scommette su un regime metonimico che investe sullo scarto rispetto alla rappresentazione. Scommettere su ciò che sicuramente andrà perduto è la paradossale strategia per una libertà non acquisitiva e dunque non appropriabile. Sottraendo il presente performativo all'obbligo di realizzare altro da sé, tale presente inaffermabilmente produttivo è presente che non sarà stato il passato di alcun futuro: in una parola, l'inarchiviabile.

Tornando all'affermazione conclusiva della citazione: non è vero, naturalmente, che la performance non possa essere documentata (sappiamo che lo è continuamente), ma ciò che di essa entra nella circolazione visibile e trasmissibile è *altro*, anzi uno specifico "altro" valorizzato come sempre nella sua specificità. Se il documentabile della performance è altro rispetto alla performance, allora la performance sarà il non documentabile della performance stessa. Non vi è immagine o documento che tenga: la performance vi sarà presente soltanto in via negativa, come ciò che vi è scomparso. Non solo: ogni immagine futura avrà valore e sarà preziosa proprio in virtù del fatto che ciò

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>14</sup> Cfr. P. Phelan, *Mourning Sex: Performing Public Memories*, London-New York, Routledge, 1997.

che contiene non esiste più, una non-esistenza che l'archivio documentario della performance continua ad affermare nel momento in cui afferma che la propria esistenza non è che uno strumento per sopperire alla sparizione dell'evento. L'archivio giustifica la propria missione sostenendo che senza di esso non vi sarebbe altro; nessun documento, ovviamente, pretende di sostituire l'evento, eppure si può dire che non può fare altro. In altri termini, la programmata sopravvivenza dell'archivio, traduce la sparizione della performance in non-essere e il suo essere-nel-presente in essere-stato-nel-passato.

Altra, tuttavia, è la sparizione dell'evento rispetto a quella che afferma il suo documento spedito verso il futuro. Phelan introduce la sparizione dell'evento all'interno di una logica che è quella non totalizzante del supplemento della significazione<sup>15</sup>; si tratta di un eccesso, di uno spreco di presente non finalizzato e non realizzato di cui parla anche Bataille. La sua sterilità è troppo gravida per essere consegnata interamente alla logica genealogica della riproduzione, al corpo del futuro. L'altrove in cui passa l'evento è il corpo stesso del presente, un sotto-traccia che si mantiene al di qua del segno senza entrare in un'economia del referente: potremmo chiamarla virtualità incorporante. Tale economia non sarà quella additiva del reale e della sua memorializzazione, bensì quella, sostenibile e insostenibile insieme, del fantasma e della sua disponibilità come sintomo.

Si può serbare traccia, senza recuperarla, dell'immane forza dell'escluso, di ciò che viene perduto ad ogni atto di recupero, di denotazione, di significazione? Si potrà immaginare, o performare, un archivio in negativo che entri in relazione metonimica rispetto all'archiviazione incessante di un presente non reso disponibile? Entra in gioco la rilevanza di un lavoro in negativo sul presente dell'evento: esso chiama in causa un altro schema di archivio e di soggetto. Phelan non dà un nome a questo soggetto archiviante, ma l'unico prodotto a perdere di tale sperpero non può che essere colui che chiamiamo spettatore. Espulso alla fine del teatro, lo spettatore entra in una doppia economia del rimosso: psichico ma anche discorsivo. *Unmarked*, non marcato, nessuno lo chiamerà a testimoniare poiché potrebbe solo attestare la duplice dissipazione, propria e dell'evento: l'unica realtà banalmente indicibile della performance.

## V. Evento e collasso

L'economia dello spreco sembra contraddire l'accurata selettività che presiede all'organizzazione della scrittura scenica, al fine di dare una determinata forma alla spettatorialità. Eppure la figura dello spreco e della ridondanza è direttamente legata a quella produttiva del dispendio, che nel teatro è definito come energia e dinamismo – del corpo, dell'immagine vivente, della durata sostenuta di un presente. Soltanto tale energia può far apparire una forma, anche laddove una forma sia stata predisposta per contenere un'energia: giacché la forma predisposta

<sup>15</sup> P. Phelan, *Unmarked*, cit. p. 2.

del teatro non coincide con quella dell'accadimento o evenienza teatrale. Di conseguenza, la scena dell'evento non è pensabile come il contenitore di una forma che la preceda; la medialità del teatro fa sì che il suo spazio, invece di esporre una forma, esponga la sua messa in campo, il che – ricorda Samuel Weber – rende impossibile una percezione sinottica dello spettacolo<sup>16</sup>. Quest'ultimo non è mai presente sinteticamente, nemmeno nel suo *climax* conclusivo.

Il teatro è un continuo “passare altrove”, un altrove che non è mai commisurato a un altrove originario che sarebbe la scena. Di qui lo spreco della sua sparizione, addirittura della sua sparizione formale. Alla forma in movimento del teatro, anche alla più efficace, non è mai dato di conservarsi né come figura, né come partitura: il suo movimento deve necessariamente passare attraverso il collasso della forma, la sua inconclusività. Perciò la sparizione di cui parliamo non ha nulla a che spartire con un improbabile nichilismo, ma con l'accentuazione energetica ed affettiva dei limiti di passaggio stesso del teatro. Ciò che conta non è la scena al centro e la sua visibilità, ma precisamente i margini attivati e la loro relativa invisibilità. Ne consegue che è sin troppo facile dare priorità alla forma visibile del teatro, laddove l'evento produce qualità e forme dell'affetto che pertengono a un sensorio in vibrazione, discontinuo e reticolare. Come ha osservato Rebecca Schneider, il paradigma visivo del teatro impedisce di identificare e dare nome ai resti *invisibili* di teatro<sup>17</sup>. Per questo l'immagine sensibile della sparizione non va intesa come sparizione specifica rispetto alla vista, e potrà orientarci solo se ci aiuta a spostare l'attenzione sul passaggio ad altri sensi; essi, d'altra parte, si renderanno teorizzabili nella misura in cui il discorso sul teatro lascerà passare le forme a cui si dichiara fedele, seguendo piuttosto l'affetto informe, vale a dire non specifico, che è sempre indice di un *rilascio*. L'evento, infatti, pur aspirando all'unicità tramite la sua energia formale, collassa inevitabilmente nel suo darsi per qualcuno, un collasso che avviene nel divenire dell'evento e spettatore per spettatore. Il teatro sicuramente rimane, ma non sarà più il teatro né il suo supplemento critico a decidere, poiché le forme della sua trasformazione sono passate altrove, e questo già nel suo accadimento.

Il teatro, in quanto arte processuale e relazionale, è impegnato nella produzione di virtualità affettive, quella che Massumi chiama “tecniche dell'esistenza”: “una tecnica dell'esistenza è una tecnica che assume quale proprio *oggetto* la processualità stessa, in quanto produzione pragmatico-speculativa di eventi orientati al cambiamento”<sup>18</sup>. L'evento artistico non determina un'esperienza, la orienta in vista di una serie di riprese – entro e oltre la cornice dell'evento

<sup>16</sup> S. Weber, *Theatricality as Medium*, New York, Fordham UP, 2004, p. 43. Weber commenta estesamente il concetto benjaminiano di interruzione, a marcare nettamente la discontinuità tra la concezione aristotelica del dramma e quella brechtiana di straniamento, di interruzione della visione immediata. Il libro di Weber è importante per la sua riaffermazione del teatro in quanto *medium*, più esattamente *medium* dell'eveniente.

<sup>17</sup> R. Schneider, *Taking the Blind in Hand*, “Contemporary Theatre Review”, n. 10, 3, pp. 23-38. Cfr. anche il più recente R. Schneider, *Performance Remains*, cit.

<sup>18</sup> B. Massumi, *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, Cambridge

stesso – che ne costituiscono l’orizzonte virtuale; l’evento, dunque, non ha un fine predeterminato, può soltanto essere esperito come vettore affettivo e dinamico, un arco di tensione e rilascio percepito dai nostri sensi (o meglio *tra* i nostri sensi) secondo una modalità che Massumi chiama “amodale” o “non-sensoriale”, vale a dire non legata ad alcun senso autonomizzato: “la percezione effettiva della forma dell’evento non avviene in nessuna particolare modalità di percezione sensoriale”<sup>19</sup>. Per questo lo spettatore non può dirsi mai soltanto spettatore; la sua “visione” è amodale e senza oggetto, vede cioè non un’immagine o una successione di immagini, ma coglie e segue piuttosto un “sembiante”, l’immagine virtuale di un movimento di forme sensibili. L’arco vettoriale e l’intensità affettiva dell’evento ne costituiscono la virtualità estetico-politica, vale a dire l’invenzione di una forma sensibile dell’esperienza attivamente immersa in un processo di cambiamento.

In questo collasso e rilascio di forme sensibili e non-sensoriali, che ne è esattamente del singolo spettatore? Si può ancora parlare dello spettatore in termini di soggetto individuato? Evidentemente no. Respingere la nozione collettivizzante di pubblico teatrale non implica l’atomizzazione in molteplici individui senzienti e percipienti; il flusso di forme affettive impedisce di pensare a una somma di spettatori, ciascuno solipsisticamente immerso in un’esperienza privata. Da una parte, il soggetto sperimenta se stesso come “assoggettato al cambiamento”, dall’altra, tale esperienza sensibile produce l’effetto di una soggettivazione, singolare e tuttavia segretamente *esposta*. Si tratta di una condizione che definisce la spettatorialità come evento critico: l’interiorità, in cui l’affetto apparirà da ultimo radicarsi nel soggetto, sperimenta la propria formazione *esposta* a una moltitudine di spettatori che indistintamente vanno anch’essi differenziandosi. Gli altri spettatori sono il limite abilitante della mia spettatorialità, sebbene questa inizi ad archiviarsi come visione a me privata, vale a dire dimentica degli altri spettatori. Questo passaggio dalla superficie multipla del corpo dello spettatore all’interiorità del soggetto è uno dei più cruciali e silenziosi, poiché instaura, sovrapposta, un’altra scena segreta del teatro – una traduzione che non è mai l’ultima.

Se, come argomenta Rancière ne *Lo spettatore emancipato*<sup>20</sup>, la spettatorialità, lungi dall’essere passiva, è un’intensa attività traduttiva che non conosce identità tra ciò che viene mostrato e le connessioni a più vie che ne risultano, è vero che l’esperienza dello spettatore è al tempo stesso soggettivante e desoggettivante. Soggettivante perché l’accadimento teatrale accade sempre per *qualcuno* come se *ciascuno* ne fosse destinatario esclusivo e punto terminale di fissazione; desoggettivante perché le condizioni di interpellazione o

MA, MIT Press, 2011, p. 14. Il volume è dedicato a quelle che Massumi chiama “occurrent arts”, vale a dire le arti incentrate sull’interazione dell’evento. Centrale per Massumi è la prospettiva deleuziana del movimento di affetto, ma anche quello di “sembiante”, con il quale intende la percezione materialmente sensibile di una virtualità.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>20</sup> J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008. Il saggio omonimo è alle pp. 7-29.

convocazione del singolo spettatore lo eccedono sempre. Convocato a teatro a una chiamata che è pubblica e anonimizzante (chiamato dunque in qualità di uno qualunque), lo spettatore viene costituito dall'evento come singolarità temporanea in un *assemblage* attraversato dalla trasmissione di energie affettive. Il teatro genera dunque dissenso (singolarità dell'esperienza), ma anche flusso orizzontale e trans-soggettivo senza garanzia di una comunità in formazione che ne prefiguri un corpo. Nella logica dinamica di questi flussi, l'evento si accompagna a una sfigurazione ontogenetica dello "spettacolo" che, citando Rancière, è "terzietà senza proprietario, di cui nessuno detiene il senso, che si svolge tra di loro, scartando ogni possibilità di trasmissione dell'identico, ogni identità di causa ed effetto"<sup>21</sup>, sia esso l'identico spettacolo o l'identico affetto.

Se l'evento teatrale si dispiega come modulazione controllata, affinché esso abbia un esito (un esodo) è necessario il suo collassamento al di fuori di ogni principio di causalità: lo spettatore rende possibile l'evento proprio in virtù del suo essere termine *casuale* di relazione. Nello spettatore, dunque, l'evento non si realizza ma si de-realizza, vale a dire, va incontro al nuovo senza il quale nessun evento potrà mai dirsi accaduto. L'impensato del teatro sta tutto nella possibilità di ripetuto collasso e costruzione che l'evento conosce nei vari snodi o passaggi spettatoriali. Lo spettatore, dunque, è la garanzia della differenza, anzi delle differenze, nella percezione sensibile di una trasformabilità dell'esistenza in atto. La scena del teatro compone una virtualità mediante la produzione di una durata percepita e sostenuta come presente. Tale presente non può che essere un'astrazione, e tuttavia un'astrazione sensibile. Possiamo chiamarlo, con Massumi, un sembiante di presente.

## VI. Lo spettatore dubitabile

In quanto sembiante, l'evento è sempre credibile e dubitabile<sup>22</sup>. Se viene registrato all'orizzonte della percezione non-sensoriale è perché ha coinciso con un surplus affettivo, con un piccolo trauma sensibile che ha catturato la nostra attenzione, come un pericolo, o un'euforia, o uno scarto. Tale differenziale produce quell'eccesso di presente che consegna lo spreco dell'evento a una sparizione che è in realtà surdeterminazione. Quello che chiamiamo spettatore è generato in questo surplus, certificato da ognuno dei sensi e dunque dubitato da tutti. Per questo insistiamo a "guardare" – anche se sarà chiaro ormai che il cosiddetto spettatore è sempre sconfitto dalla propria vista. Il cambiamento a cui è assoggettato nell'atto frequentativo del suo guardare è dato dal fatto che il soggetto non è mai del tutto pronto a vedere quello che vede – quello che vede esonda il senso della vista. La spettatorialità è una condizione di crisi differenziante per ognuno che vi soggiace, una condizione limite e al tempo

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>22</sup> Anche per Phelan la presenza evocata dal teatro è indissolubilmente legata al dubbio più che alla certificazione di un qualcosa rappresentato dinanzi ai nostri occhi, cfr. P. Phelan, *Unmarked*, cit., p. 15.

stesso banale del divenire soggetto.

Se lo spettatore cattura, dissipandola, l'energia surdeterminata dell'evento, le tracce della sua *survisione* non saranno riducibili a un'immagine, né saranno specificamente localizzabili. L'immagine postuma dell'*afterimage*, ad esempio, apparirà come immagine-traccia distaccata dal proprio sfondo, superstite perturbante di una visione già avvenuta e senza soggetto che ne risponda. Si tratta di un'immagine non interamente appropriabile perché sembra guardare il soggetto, più che essere guardata. Del resto, nel momento in cui il soggetto (ri)comincerà a vedere (retrospettivamente), lo spettatore sarà scomparso, e la questione sarà non testimoniare quello che ha visto, ma testimoniare che qualcuno ha visto qualcosa. Quel qualcosa e quel qualcuno sono testimoniabili solo in ritardo, nella differenza e intransitivamente, vale a dire in modo massimamente dubitabile. Tuttavia, l'evento e lo spettatore, reciprocamente costituiti, appariranno sempre certificati dal sigillo di un soggetto che affermerà la propria identità, sia prima che dopo l'evento. Certo è che non possiamo credergli. Chi parla in nome dell'evento parla quale suo effetto, a cui ha già riattribuito il proprio nome: un atto di contenimento e di appropriazione dell'evento spettatoriale che è indice di per sé significativo: indica la continua traducibilità di affetto in emozione, in contenuto "identificabile, generalmente riconoscibile, codificabile in modo narrativo (o altro), simbolicamente evocativo, metaforicamente fragrante"<sup>23</sup>.

La presenza dello spettatore non è direttamente certificabile, attestata com'è da un soggetto che è crucialmente differente dallo spettatore che è stato e di cui non può conoscere la differenza. Se si volta indietro per catturarlo, perderà quel poco che ha ancora davanti agli occhi. Il problema non è più direttamente teatrale, vale a dire di ordine estetico-politico, semmai di ordine etico-politico, vale a dire relativo alle forme sostenibili della soggettività e intersoggettività. Come e perché agitare ancora una visione che, già consumata da spettatore, sorge intermittente senza chiedere più nulla, resto senza promessa e senza soggetto che veramente gli appartenga; con quali sensi interrogare l'immagine postuma – la traccia in negativo di un archivio affettivo – che a tratti pare fronteggiarmi, quasi a ricordare un'altra scena di esposizione. Sennonché questa volta l'esposizione pare tutta interna e riguardare solo me – un fotogramma inceppato che non accede più ad alcuna immagine precedente o successiva, serbato come ingranaggio celibe, disgiunto da una finalità mia propria. La forma del teatro è lontana, deformata, come se lo spettacolo fosse stato composto solo perché fosse affettivamente distrutto, già da subito e già da tutti. Uno spreco. Ciò che mi resta da vedere è assai poco, un nonnulla, come un relitto al quale ho scelto – o che ha scelto, non è chiaro – di aggrapparmi.

L'affetto ha scatenato nel vibrare del corpo dello spettatore una serie di catture, alcune delle quali viaggeranno lontane e tenaci, ma incapaci di conservarsi tutte insieme. Una connessione, e non l'altra, è scattata in una rete nervosa di

<sup>23</sup> B. Massumi, *Semblance and Event*, cit., pp. 152-153.

contingenze – di contatti – che della specificità attestabile in origine hanno perso ogni memoria. Del teatro rimane così il dettaglio qualunque, troppo minimo per avere un senso, o la qualità generale di una disposizione, troppo vaga per essere individuata. Forse nella relazione tra dettaglio insignificante e indistinta generalità sono in gioco nuovamente i termini di un'etica – cioè di una relazione sufficiente alla vita – che l'archivio degli affetti di teatro può interrogare. L'archivio affettivo che innerva il soggetto che ora parla, ricorda, o scrive non sa dipanare una memoria sufficiente a poter salvare il teatro che lo cambiò. Come lo spettatore non può mantenere fede all'evento, così il soggetto non può mantenere fede allo spettatore. Ogni successivo resto occlude l'evento precedente, testimoniabile solamente da ciò che viene attivamente perduto. In effetti è quello l'essenziale. Lasciato indisturbato a testimoniare, il soggetto continuerà a salvare se stesso da ciò che dice di avere visto: perché ormai è quello che ha visto, dunque non vuole rivedere. Per questo lo spettatore che dimora in lui è ancora, nonostante tutto, importante: perché è il perduto.

#### §

Per esempio. Vengo interpellato in modo fittizio dalla proiezione olografica di un attore proiettata in qualche punto dinanzi a me<sup>24</sup>. Immobile, sembra muoversi di quel tanto da suggerire una vibrazione umana, quasi a mimare la vibrazione sonora della voce che ripete inarrestabile blocchi di testo, variamente predisposti. Ogni tanto sento le stesse parole, riciclate, ma come dette per la prima volta. Non ricordo il contenuto di nessuna di quelle parole singolarmente. Non è il discorso che ritengo, è la necessità meccanica della loro ripresa, della macchina retorica che tiene in piedi la dignità di questo rappresentante della razza umana. Un attore, una figura borghese, un uomo, che tipicamente non se ne andrà sinché non avrà finito di parlare, di perorare la sua causa. Se non ricordo alcun dettaglio, sarà perché doveva suonare come la mia di causa, la causa di tutti in generale e di nessuno in particolare.

*Per esempio. Ci sta davanti, ma conta che stia davanti a me in una qualità particolare, dato che mi appare un poco più tozzo del normale, leggermente schiacciato e più in basso di me. Ma tutto questo è dubbio, ancora. Per tutto il tempo non gli stacco gli occhi di dosso, perché la sua immobilità è sospetta, appena tremula: potrebbe stancarsi e fare improvvisamente uno scarto oppure spegnersi e vacillare. È come se dipendesse da me tenerlo vivo e luminoso lì davanti. Una grande e stupida responsabilità è sui miei occhi deboli perché d'altra parte è possibile che sia, per l'appunto, solo una proiezione, come adesso so per certo perché ho letto la scheda dello spettacolo, o della proiezione, Huminid di Kris Verdonck<sup>25</sup>. Ma anche adesso che ne sono sicuro non cambia più nulla, perché*

<sup>24</sup> K. Verdonck, *Actor # 1 (mass, huminid en dancier # 3)*, Festival a/d Werf, Utrecht, 23-26 maggio 2011. *Huminid* è la seconda parte della performance tripartita, in cui lo spettatore è posto dinanzi, rispettivamente, a una vasca cangiante di vapori gassosi, un ologramma, un robot. Ciascuno di questi elementi ricopre sperimentalmente la parte dell'attore.

*lo spettatore di questa traccia di ologramma sa solo dubitare. Se è per questo, leggo anche che l'attore Johan Leysen non era fisicamente presente, ma aveva prestato la sua voce e il suo volto a questa simulazione dal vivo di presenza tridimensionale. Prestato la sua voce? Non avevo pensato di dubitare anche della voce, occupato com'ero a dubitare della vista.*

*Essere esposti a un ologramma rende ancor più dissimmetrica la relazione teatrale, ma non la nega. La complica, vi aggiunge altre scene, altre triangolazioni che non entrano nei termini di relazione per i quali convenzionalmente definiamo la nostra visione come naturale, non mediata. In realtà, lo vedo adesso che non c'è un grado zero del teatro e nemmeno una scena primaria. Per esempio, sebbene l'immagine olografica non possa, neanche volendo o per errore, restituire il mio sguardo, non posso onestamente dire che l'immagine sia creata e sostenuta unicamente dal mio sguardo. Senza il raggio laser monocromatico, che attraversa la pellicola olografica e che ricodifica le frange di interferenza in essa impresse, la mia visione attraverserebbe lo spazio della sala senza incontrare alcuna proiezione, alcun attore. L'insistito guardare, dunque, non ancora terminato, non intercetta tanto un oggetto per la mia visione, quanto l'apparato stesso della visione e la domanda di chi ne sia soggetto e oggetto.*

*Da un lato, dovendo sostenere la finzione di una presenza dell'attore – presenza dubitabile e insufficiente – il lavoro dello spettatore sembra in questo caso ancora più cruciale: non essendo sicuri che abbia un corpo proprio, la persistenza dell'altro dipende dal mio continuare a vederlo. Si tratta di un'illusione necessaria, ma ovviamente solo per lo spettatore: serve a tenere in tensione, attento e vivo, me, non l'ominide parlante. In effetti la decodifica dell'ominide, da cui dipende la sua visibilità, non dipende solo da me, ma anche dall'illuminazione da parte dell'apparato olografico, in particolare dal raggio laser che crea le condizioni perché il mio apparato visivo supplementi i dati luminosi con un effetto di tridimensionalità. Ma la collaborazione dei due apparati è esposta come un artificio: l'ologramma ne risulta come credibile, ma la differenza tra credenza e fiducia è prodotta dal nostro continuo guardare.*

*Nel timore di perdere il suo oggetto – anche solo una copia, e solo diminutivamente umana – lo spettatore ha cospirato a tenere viva dinanzi a sé una finzione che può persino chiamarsi uomo. Qui non c'è nulla da vedere, nulla di vivente che non sia stato codificato prima (in assenza di spettatori) e ricodificato poi (con la loro coimplicazione) in una catena di rifrazioni, diffrazioni e catture sensibili giocato tra un apparato e l'altro. Come dimostra la cattura dello spettatore in una proiezione che avrebbe potuto benissimo svolgersi senza di lui, l'apparato ottico che produce teatro è in realtà un assemblage di apparati, nessuno dei quali sicuramente primario o naturale. E l'immagine tremolante e postuma che si agita in me è divenuta l'avatar dello spettatore che mi guarda.*

## INTERVENTI



Salvatore Margiotta<sup>1</sup>

## LA SCENA MODERNA NEL DIBATTITO CRITICO ITALIANO ALLA FINE DEGLI ANNI SESSANTA

Since the late 60's, in the context of experimental theatre, a process of epochal transformation of the scene had begun. New Theatre, not only provides a new idea of spectacle, proposing innovative acting techniques and experimental space designing, but also triggers a movement of renewal in the Italian theatre culture, marking an important moment for the study of the neo avant-garde's work. With the presence on the Italian stage of Grotowski, Living Theatre, Open Theatre, Bread and Puppet, Kantor's Cricot 2 and Odin Teatret, and the final rise of Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Leo and Perla, Mario Ricci, Nanni-Kustermann and Carlo Cecchi, several key texts for critical debate are published. Texts and books that talk about the heritage left by the historical avant-garde are useful to define and enrich the contemporary critic. Dadaism, Surrealism, and especially Futurism became important references for the Italian critics to frame the work carried out by the neo avant-garde artists. The article reconstructs this phenomenon of this historical avant-garde movements recovering, analyzing services and insights published on important reviews like "Il Dramma", "Sipario", "Teatro", "Marcatre". It is underlined the contribution given by the Futurism to transform theatre-site from "scene" to "space" and "environment". The article focuses on the two dominant trends: one connected to a process of linguistic and architectural redefinition that respects the representative dimension of theatre, the second one linked to the expression of a revolutionary and radical outdoor theatre matrix that denies the "optical-shaped box". Also the text deals with the tendency to stretch the borderlines of the theatrical work underlying how critical debate records this process that leads toward a different theatrical model designed by an ideological and political point of view.

§

### I. La riscoperta delle avanguardie storiche: il futurismo

A partire dalla fine degli anni Sessanta, nel contesto della sperimentazione teatrale, viene a determinarsi un processo di epocale trasformazione della scena. Convenzionalmente riconosciuto come Nuovo Teatro, oltre a indicare una nuova idea di spettacolo, proporre innovative tecniche recitative e sperimentare una progettazione "altra" dello spazio, il teatro di ricerca innesca in questo periodo un moto di rinnovamento nella cultura teatrale italiana, segnando un momento decisamente importante per lo studio e la riflessione sulle questioni legate al "nuovo" e al lavoro delle neo-avanguardie. Parallelamente alla presenza sulle nostre scene di Grotowski, Living Theatre, Open Theatre, Bread and Puppet, Cricot 2 di Kantor e Odin Teatret di Barba, e alla ormai definitiva ascesa

<sup>1</sup> Salvatore Margiotta è dottore di ricerca presso l'Università Orientale di Napoli.

di personalità come Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Leo e Perla e di formazioni quali il Gruppo di Sperimentazione Teatrale Orsolino 15 di Mario Ricci, lo Space Re(v)-action di Nanni-Kustermann, il Gran Teatro di Carlo Cecchi, si comincia ad assistere alla pubblicazione di molti testi chiave per il dibattito critico.

È in questi anni che vedono la luce *Il teatro e il suo spazio* di Peter Brook<sup>2</sup>, la raccolta dei saggi di Jerzy Grotowski *Per un teatro povero*<sup>3</sup>, *Alla ricerca del teatro perduto* di Eugenio Barba<sup>4</sup> e la prima edizione italiana de *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud<sup>5</sup>, anticipata da un convegno di studi sulla poetica e l'opera dell'autore, organizzato dall'Università di Parma (28-30 marzo 1966)<sup>6</sup>. Di questo periodo sono anche alcune delle rilevanti pubblicazioni curate da Giuseppe Bartolucci, infaticabile figura di critico militante, sempre attento ai fenomeni del nuovo e impegnato nella loro codificazione sul piano critico<sup>7</sup>.

A definire e arricchire il panorama critico contemporaneo, concorrono anche i testi e i volumi rivolti alla riscoperta del patrimonio artistico lasciato dalle avanguardie storiche. Dadaismo, Surrealismo e, soprattutto, Futurismo cominciano a diventare i riferimenti privilegiati di parte della critica italiana, per inquadrare il lavoro portato avanti dagli artisti delle neo-avanguardie, anche perché sono gli stessi artisti a rivendicare le proprie radici, in termini di identità culturale, nel lascito di questi movimenti.

Oltre alle prime edizioni italiane delle opere drammatiche surrealiste di Jarry, Vitrac e Witkiewicz, esce nel 1969 *Teatro Dada*<sup>8</sup>, antologia di testi dadaisti

<sup>2</sup> P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968 (nuova traduzione: *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998).

<sup>3</sup> J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.

<sup>4</sup> E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Padova, Marsilio, 1965.

<sup>5</sup> A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

<sup>6</sup> Per l'occasione la rivista "Teatro/Festival" nel numero 2-3 di febbraio-marzo 1967 pubblica diversi estratti dei saggi dell'artista tradotti in italiano assieme alla versione integrale di *Basta con i capolavori*. La parte più cospicua della rivista è quella dedicata agli atti del convegno che raccolgono interventi di Derrida, Rugafori, Calendoli, Marowitz, Duvignaud, Jouffroy, Panza, Gozzi. Sulla diffusione di Artaud in Italia si veda anche: F. Acca, *Artaud: dalle fonti all'opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia*, in "Culture Teatrali", n. 11, autunno 2004.

<sup>7</sup> Del 1968 è *La scrittura scenica* (Lerici editore), raccolta di saggi in cui gli scritti di Bartolucci sono "accompagnati" da interventi di altri studiosi e registi collegati alle tendenze del teatro sperimentale italiano. *The Living Theatre. Dall'organismo-microstruttura alla rivendicazione dell'utopia* (Samonà e Savelli, 1970) è un'interessante analisi di diversi spettacoli della formazione, mentre *Il Teatro dei ragazzi* (Guaraldi, 1972) rappresenta una preziosa raccolta di materiali (appunti, resoconti, note, canovacci) attraverso cui si cerca di fare un primo bilancio delle esperienze più avanzate di animazione in Italia. Altrettanto fondamentali sono *Mutations* (Edizioni o.o.l.p., 1975) e *Uso, modalità e contraddizione* (Nuova Foglio, 1975), raccolte di scritti che mettono a fuoco il fenomeno del Teatro Immagine, e il volume dedicato all'*Orlando furioso* di Luca Ronconi (Bulzoni, 1970), che oltre a contenere la prima versione del montaggio-copione operato da Sanguineti sul poema di Ludovico Ariosto, raccoglie gli interventi, tra gli altri, di Quadri, Moscati, Capriolo e dello stesso Bartolucci.

<sup>8</sup> G. R. Morteo e I. Simonis (a cura di), *Teatro Dada*, Torino, Einaudi, 1969.

curata da Gian Renzo Morteo e Ippolito Simonis, comprendente tra gli altri anche *L'imperatore della Cina* di Ribemont-Dessaignes, opera che Giancarlo Nanni porta al successo proprio nella stagione 1969-70 nel suo Circolo La Fede. Sul versante della riscoperta del Futurismo, di grande importanza sono: *Marinetti e il futurismo*, raccolta di testi e manifesti futuristi curata da Luciano De Maria nel 1968<sup>9</sup>, *Il gesto futurista*, saggio di Giuseppe Bartolucci pubblicato da Bulzoni (1969)<sup>10</sup>, i due volumi di Mario Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo* (1968)<sup>11</sup> e la monografia dedicata ad *Anton Giulio Bragaglia* (1965)<sup>12</sup>, tutti e tre editi da Bianco e Nero.

Estremamente attente a questo fenomeno di ripresa e studio delle avanguardie storiche, e in particolar modo del Futurismo, sono anche le riviste. In questi anni "Il Dramma"<sup>13</sup>, "Sipario"<sup>14</sup>, "Teatro", "Marcatre" pubblicano servizi, articoli e approfondimenti che hanno un peso indiscutibile nel contesto del dibattito critico, concentrandosi sugli aspetti più squisitamente teatrali emersi dal lavoro dei movimenti d'inizio Novecento. Nel segno di un recupero complessivo del Futurismo – "ormai – scrive Lamberto Pignotti – è tempo di fare i conti col Futurismo fuor degli schiamazzi e delle parodie"<sup>15</sup> – "Sipario" dedica al movimento di Marinetti il numero doppio del dicembre '67.

Introdotta da una *Prefazione alla rivolta* di Giuseppe Bartolucci, il quale individua nella comparsa del Futurismo una delle fondamentali tappe del processo di rottura che si verifica nel teatro del Novecento<sup>16</sup>, questo numero della rivista si compone della pubblicazione di tre manifesti, *Il teatro di varietà*, *Il teatro sintetico futurista* e *Il teatro della sorpresa*, e della loro lettura critico-analitica elaborata dallo stesso Bartolucci. In *Per una lettura contemporanea dei manifesti teatrali futuristi*, lo studioso affronta separatamente le singole questioni esposte nei documenti, giungendo ad affermare che, pur alludendo a un "modo

<sup>9</sup> *Marinetti e il futurismo*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1968.

<sup>10</sup> G. Bartolucci, *Il gesto futurista*, Roma, Bulzoni, 1969.

<sup>11</sup> M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Roma, Bianco e Nero, 1968.

<sup>12</sup> M. Verdone, *Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Bianco e Nero, 1965.

<sup>13</sup> Si vedano: R. Jacobbi, *Artaud e il teatro Dada e surrealista*, in "Il Dramma", n. 1, settembre 1968; E. Falqui, *La riscoperta del teatro futurista*, in "Il Dramma", n. 4, gennaio 1969; M. Verdone, *Alla riscoperta del teatro futurista di Ruggero Vasari*, in "Il Dramma", n. 8, maggio 1969; G. Ballo, *Prampolini dalla scena illuminata alla scena illuminante*, in "Il Dramma", n. 11, agosto 1969; M. Raimondo, *Vitrac e Witkiewicz eroici campioni delle avanguardie*, in "Il Dramma", n. 1, gennaio 1970.

<sup>14</sup> Cfr. G. Ballo, *La scenografia futurista*, in "Sipario", n. 260, dicembre 1967; G. Bartolucci, *Per una lettura contemporanea dei manifesti teatrali futuristi*, in "Sipario", n. 260, dicembre 1967; G. Boursier, *Il miracolo dei testi*, in "Sipario", n. 261-262, gennaio-febbraio 1968.

<sup>15</sup> E. Falqui, *La riscoperta del teatro futurista*, "Il Dramma", gennaio 1969, n. 4, p. 13.

<sup>16</sup> "Che vuol dire – si chiede il critico – teatro di rottura? Vuol dire questo: teatro che si stacca dalla tradizione o dalla consuetudine, teatro che spezza regole e scardina convinzioni e convenzioni, teatro che impone o tenta d'imporre un'altra problematica, teatro di isolati che non la spuntano, teatro di profeti che la imbroccano". Cfr. G. Bartolucci, *Prefazione alla rivolta*, in "Sipario", n. 260, dicembre 1967, p. 2.

diverso di partecipazione<sup>17</sup>, l'idea di teatro espressa nei manifesti non è in grado di incarnare una vera e propria alternativa teatrale. Secondo Bartolucci *Il teatro di varietà, Il teatro sintetico futurista e Il teatro della sorpresa* non offrono “[...] tanto una definizione possibile di nuovo teatro, quanto una serie di descrizioni minute e sottili di un atteggiamento verso il teatro com’è fatto”<sup>18</sup>. Tale atteggiamento finisce solo con il combinare “[...] nostalgie e cattiverie, idealismi e materialità, sempre però attorno al teatro come problema e non come tecnica, come invenzione e non come applicazione di questa invenzione”<sup>19</sup>.

Quello presentato dai futuristi non può perciò essere definito come l'espressione di un nuovo modello teatrale, quanto piuttosto la formulazione di una sorta di “bilancio significativo più per la presa di soluzione nei confronti del teatro grottesco e pirandelliano di cui si rivendica la paternità formale, che per il materiale drammaturgico, le proposte tecniche e le realizzazioni sceniche”<sup>20</sup>. Secondo quest’ottica, allora, l’analisi dei manifesti è soprattutto utile per ricostruire le categorie di “classificazione del loro [dei futuristi] operato”<sup>21</sup>, allo scopo di dedurne il “loro criterio conoscitivo”<sup>22</sup>. Ciò che, invece, “resta il fulcro dell’interesse e della ricerca” verso il Futurismo sono le esperienze di Ricciardi, Russolo, Prampolini sul colore, il rumore, la scenografia: autentiche “prospettive di contemporaneità”<sup>23</sup>:

[...] ciò che importa è proprio la contaminazione delle varie arti e la loro proposta di assimilazione, in sede di scrittura scenica. Per questo le esperienze di luci di Balla e quelle di colore del Ricciardi, rientrano in un apporto di contaminazione in vista di una trasformazione della luce a teatro, aldilà della stessa definizione di luce come personaggio delle effettive conclusioni pratiche e espressive cui era pervenuto lo stesso Ricciardi. Altrettanto per il Russolo: non tanto per la sua teoria, quanto per la riconosciuta necessità e la deliberata promozione di materiali sonori, siano questi di musica innovatrice o vengano dalla vita brutalmente contro tutte le mistificazioni musicali sulla scena; in altre parole ancora per contaminazione di arti e per assimilazione in sede di scrittura scenica. Luci, rumori, spazio. Non si potrebbe parlare utilmente e correttamente di ricerca scenica futurista, se non si pensasse allo spazio che il Prampolini le aveva assegnato, su una riforma della scena dettagliatamente descritta e sperimentata, comprendente l'utilizzazione della scenografia e dei costumi; in termini rispettivamente di polidimensionalità, in uno spazio scenico che diventa protagonista della scrittura scenica<sup>24</sup>.

Il Futurismo assume, così, un ruolo fondamentale all’interno della storia del teatro del Novecento “nella misura in cui esso diventa assimilatore di varie arti, e nella misura in cui di questa assimilazione fa una contaminazione aperta”<sup>25</sup>.

<sup>17</sup> G. Bartolucci, *Per una lettura contemporanea dei manifesti teatrali futuristi*, in “Sipario”, n. 260, dicembre 1967, p. 11.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 13.

Alla luce delle più moderne esperienze di Nuovo Teatro, un recupero complessivo e maturo è dunque d'obbligo, visto che "il teatro futurista – come viene definito da Lamberto Pignotti in un altro articolo apparso su "Il Dramma" – è teatro attuale"<sup>26</sup>. Epocale, secondo lo studioso, è lo spirito con cui viene riscoperto il teatro futurista, ripreso non "sotto il profilo di un oggetto d'antiquariato del passato prossimo"<sup>27</sup>, bensì nella prospettiva in cui si collocano i fenomeni artistici attuali "[...] esso – sottolinea – può apparire oggi più un corollario che un antecedente del teatro dell'assurdo, dello *happening*, del gestualismo provocatorio alla Cage, dell'*environment*"<sup>28</sup>.

Sul contributo dato dal Futurismo alla trasformazione del luogo teatrale da "scena" a "spazio" e della "scenografia in *environment*", si basa l'articolo di Guido Ballo il quale, assieme a due servizi che ricostruiscono i rapporti tra la critica e i futuristi, completa il corposo numero di "Sipario"<sup>29</sup>.

Nel suo *La scenografia futurista*, Ballo ricostruisce il percorso artistico di Enrico Prampolini, figura centrale assieme a Ricciardi, Bragaglia e Pannaggi all'interno di questo processo di trasformazione dello spazio teatrale. In particolar modo Ballo si concentra su un punto preciso della riforma prampoliniana: la costruzione drammaturgica dello spettacolo come specifico "rapporto tra spazi, volumi, luci, colori"<sup>30</sup>. Lungi dal concepire il contributo della scenografia in chiave decorativa o rappresentativo-illustrativa, Prampolini elabora un'idea di teatro in cui la scena diviene un elemento capace di produrre drammaturgia in maniera del tutto autonoma: "qui – scrive Ballo – il ritmo degli spazi e dei colori, in tecniche nuove, non ha bisogno di "raccontare", perché "parla" con espressività autonoma, affidato ai puri simboli della visibilità"<sup>31</sup>.

Siamo di fronte a uno dei passaggi fondamentali della storia del teatro moderno. Da "scatola ottica", "spazio per eccellenza ipnotico, veicolo d'illusione"<sup>32</sup>, la scena si trasforma in *environment*, luogo dotato di una forte pregnanza drammatica, spazio in cui si fisicizzano le tensioni spettacolari, che

<sup>26</sup> "Il sovvertimento teatrale – scrive Pignotti – fu impostato fin dai primi anni del futurismo in maniera radicale e lungimirante: eliminazione dell'intreccio, della verosimiglianza, della progressione temporale, del terzo atto, del secondo e di quasi tutto il primo; sostituzione del dialogo con il gesto; oggettivazione del personaggio e parallela umanizzazione dell'oggetto; coinvolgimento del pubblico che diviene elemento attivo dello spettacolo; soppressione del confine tra reale e irreal, fra razionale e irrazionale; ricerca della simultaneità di situazioni; tendenza all'impiego e alla contaminazione di modi e materiali provenienti da arti diverse". Cfr. L. Pignotti, *Teatro futurista e testi fantasisti*, in "Il Dramma", marzo 1970, n. 3, p. 131.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> G. Ballo, *La scenografia futurista*, in "Sipario", n. 260, dicembre 1967, p. 36.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Simbolismo. I-Dai Meininger a Craig*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 1.

<sup>33</sup> È questo un aspetto di grande contemporaneità soprattutto se si tiene conto del fatto che il processo di superamento della scenografia-scenariò rappresenta una problematica centrale nelle esperienze del Nuovo Teatro.

intende instaurare una partecipazione più attiva con lo spettatore<sup>33</sup>.

Per comprendere da un punto di vista pratico la portata di quest'esperienza basti far riferimento al Teatro Magnetico, idea di teatro cinetico-visivo puro, privo del contributo dell'attore e del drammaturgo, con cui Prampolini vinse il Grand Prix del Teatro a Parigi nel 1925:

Si trattava di una costruzione luminosa, alta oltre sei metri, ottenuta con la sovrapposizione di motivi architettonici modellati sulle lettere M e T e sormontata da un globo dorato. Alla visuale prospettica fissa regolata dall'arcoscenico, Prampolini sostituisce la nuova realtà mobile dello spazio scenico polidimensionale che si innalza al centro del cavo teatrale. Attori e *décor* sono sostituiti da equivalenti astratti che misurano il tempo e lo spazio: suoni e luci provenienti da giganteschi megafoni da una parte, luci e proiezioni dall'altra<sup>34</sup>.

La centralità assunta da Prampolini nel dibattito sul rinnovamento del teatro è ulteriormente testimoniata da un articolo di Filiberto Menna pubblicato su "Marcatre" nel 1968. In *Dalle costruzioni assolute di moto-rumore al teatro magnetico*, Menna, dopo aver affrontato un'analisi delle costruzioni di moto-rumore<sup>35</sup> – in cui è già presente un'idea di gioco che "attraverso la visualizzazione del movimento, tende a diventare spettacolo, a farsi teatro, *dramma plastico*"<sup>36</sup> –, sottolinea come la scena prampoliniana muova da una totale identificazione – "senza residui" dice Menna – tra "scena in movimento" e "azione teatrale"<sup>37</sup>. Puntando su un'illuminazione anti-psicologica, completamente basata su giochi cromatici evocativi, oltre che sull'impiego di elementi architettonici tridimensionali, Prampolini

[...] abolisce la scena dipinta sostituendola, però non tanto con una pittura in movimento, come avevano fatto Diaghilev e Rolf de Maré, ossia non facendo ricorso a quello che lo stesso artista definirà più tardi, nel suo secondo intervento teorico sulla riforma teatrale, *l'ambiente scenico bidimensionale della scenosintesi*, dove predomina l'elemento cromatico e l'architettura interviene solo "come elemento geometrico di sintesi lineare"; e nemmeno, come egli scrive nella stessa sede, tendendo probabilmente a differenziarsi dal costruttivismo stereometrico di Tairov, con *l'ambiente scenico tridimensionale della scenoplastica*, in cui l'architettura, anche se non interviene più "come finzione prospettico-pittorica, ma come realtà plastica vivente, come organismo costruttivo", e cioè come volume e non più come superficie, conserva tuttavia ancora un carattere essenzialmente statico, quanto con *l'ambiente scenico quadridimensionale* proprio della *scenodinamica*, in cui predomina invece l'elemento architettonico in movimento e il fattore costitutivo fondamentale è lo spazio e non più, come nelle fasi precedenti, la superficie e il volume<sup>38</sup>.

Proprio come nel caso di Prampolini, questo processo di riscoperta culturale

<sup>34</sup> S. Sinisi, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 160-161.

<sup>35</sup> Espressa nel manifesto del 1914 *Un'aurarte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore*, si tratta di un'idea di arte totale affidata alla realizzazione di oggetti plastici in movimento.

<sup>36</sup> F. Menna, *Dalle costruzioni assolute di moto-rumore al teatro magnetico*, in "Marcatre", nn. 37-38-39-40, maggio 1968, p. 251.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 253.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

va a investire un'altra delle figure artistiche più importanti del primo Novecento: Oskar Schlemmer, del quale "Teatro" pubblica nel '68 *L'uomo e la figura d'arte*.

Partendo dall'idea di sottoporre il teatro a un processo di "astrazione" e "meccanizzazione"<sup>39</sup>, il saggio si concentra sul rapporto tra spazio scenico e corpo attorico, tema estremamente attuale nelle esperienze del teatro contemporaneo. Vincolato alle leggi dello spazio "cubico-astratto"<sup>40</sup>, l'attore deve, secondo Schlemmer, trasformarsi – attraverso il Movimento – in una astrazione teatrale, abbandonando le sue qualità più specificamente umane.

Tale metamorfosi "è resa possibile dal costume, dal travestimento"<sup>41</sup>:

il costume e la maschera mettono in rilievo l'identità del corpo oppure la mutano; ne esprimono la natura oppure sono intenzionalmente ingannevoli; ne evidenziano la conformità in relazione alle leggi organiche o meccaniche oppure invalidano questa conformità.<sup>42</sup>

Questo passaggio sulla connotazione in chiave iconica del personaggio – costruito sulla base di una plasticità dell'elemento fisico-gestuale, altamente formalizzata e stilizzata<sup>43</sup> – è di fondamentale interesse perché, di fatto, anticipa l'idea di personaggio in termini di "apparizione epifanica", che diverrà uno degli elementi fondanti della scrittura sviluppata dal Teatro Immagine<sup>44</sup>.

In questo periodo grande attenzione viene rivolta anche a Mejerchol'd. Oltre alla raccolta dei suoi scritti *La rivoluzione teatrale*<sup>45</sup> e alla pubblicazione

<sup>39</sup> Cfr. O. Schlemmer, *L'uomo e la figura d'arte*, in "Teatro", n. 3/4, 1968, p. 83.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Secondo Schlemmer, fondamentale "per la trasformazione del corpo umano secondo il costume teatrale" è il rispetto delle "leggi dello spazio cubico circostante": "le forme cubiche vengono trasferite alla forma umana: la testa, il tronco, le braccia, le gambe vengono trasformate in costruzioni cubico-spaziali". *Ibidem*.

<sup>44</sup> Basti pensare al lavoro sui personaggi-archetipi svolto da Il Carrozzone per il suo *La donna stanca incontra il sole* (1972): "Celare il proprio corpo – dichiara il gruppo – sotto strati di ornamento è, per bisogno di intimità o per vergogna, poi, la rivelazione archetipica di sé. La messa a punto dell'abito sacro è il momento in cui si convoglia nell'attore l'energia del personaggio. Costruire con le proprie mani significa trovare un ritmo, mescolare i propri umori. Costruire un costume è come percorrere un viaggio, ripassare attraverso le tappe di un sogno, è una operazione volontaria e inconscia; è come tessere una tela dove sia contenuta idealmente tutta la traccia di uno spettacolo; in esso vi sono tutte le possibili indicazioni per una lettura. La nascita del costume procede per aggregazioni, sia di stoffe che di ricami, si tratta di costruire attorno al corpo una corazzina ideale di forza, di bellezza, sia che il personaggio sia un demone, una forza malefica o un principio di bene. Il costume crea la prima magia, nell'occhio dello spettatore. Per questo si useranno esclusivamente certi materiali, negando senz'altro l'uso di altri. Si darà grande importanza alla testa (come sede della vista), se ne muterà la fisionomia con l'uso della maschera, che fissa le espressioni, e nello stesso tempo le rende ambigue e mutanti. L'uso della maschera: anche il costume come maschera. Riconoscersi veramente come uomini solo a patto di trasformarsi in qualcosa di diverso da sé. La maschera, secondo il principio della magia simpatica, trasforma colui che la indossa, nell'essere di cui la maschera ha i tratti, comunicandogli i propri poteri. Portare una maschera significa assumere una nuova personalità. Per questo l'attore sarà veramente Sole, Luna, Tempo, Sposa, Morte, Acqua". Cfr. *Frammenti del Carrozzone: I Presagi* (1972-1976), in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, vol. II, Torino, Einaudi, 1977, p. 501.

<sup>45</sup> V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, a cura di G. Crino, Roma, Editori Riuniti, 1962.

da parte de “L’Unità” di alcuni articoli che raccontano le giornate di studi che si svolgono presso il Teatro Stabile di Torino nel ’69<sup>46</sup> e a Mosca nel ’74<sup>47</sup>, “Teatro” propone uno studio approfondito di Malcovati sulla regia di *Albe*. Pubblicato nel ’69, l’articolo compie una carrellata storica sul percorso artistico del regista: dal programma dell’“Ottobre teatrale” alla regia di *Mistero buffo* nel 1918, fino agli studi che portano alla “biomeccanica” e al lavoro sul testo. Vengono inoltre presentate le *Note sulla regia*<sup>48</sup> – in cui Mejerchol’d afferma che lo spettacolo è un primo tentativo di rifondare in chiave politica il rapporto scena-platea – e le *Note sulla scenografia*<sup>49</sup> per *Albe*, incentrate sul tema del superamento dello “stile illusorio e figurativo del teatro naturalista”<sup>50</sup>. È questo un aspetto fondamentale della riforma mejercholdiana che ritorna con un’incidenza più ideologica anche ne *L’Ottobre teatrale 1918-1939*, importantissima pubblicazione curata da Fausto Malcovati nel 1977<sup>51</sup>:

Come è l’edificio teatrale che ci serve per creare uno spettacolo nuovo? Anzitutto bisogna distruggere i palchi e rinunciare completamente alla disposizione per file. Soltanto la disposizione ad anfiteatro è quella giusta per uno spettacolo creato dagli sforzi congiunti dell’attore e del pubblico, perché in questo modo il pubblico non viene diviso in categorie: di qua il pubblico di prima categoria (di ceto più elevato), di là quello di seconda (i poveri, che hanno pagato i biglietti più a buon mercato)<sup>52</sup>.

Inoltre deve essere distrutto una volta per sempre il palcoscenico-scatoletta. Soltanto così si può dinamizzare effettivamente lo spettacolo.

Il periodo che va dalla fine degli anni Sessanta all’inizio dei Settanta è inoltre segnato dal recupero culturale di figure fondamentali come Gordon Craig e Adolphe Appia, per iniziativa soprattutto di Ferruccio Marotti<sup>53</sup>. Del 1966 è *Amleto o dell’Oxymoron*<sup>54</sup>, nel quale oltre a essere ripercorso l’itinerario artistico che portò Craig a incontrare Stanislavskij e a mettere in scena l’8 gennaio 1912, presso il Teatro d’Arte di Mosca, una spettacolare rappresentazione dell’*Amleto* di Shakespeare, è compiuta una corposa ricognizione relativa all’opera e agli scritti di Appia.

Nel 1971 Marotti cura l’edizione Feltrinelli di *Il mio teatro*<sup>55</sup>, raccolta dei saggi di Craig corredata da una preziosa introduzione storica sull’attività del regista, e nel 1975 *Attore musica scena*, summa dell’opera teorica appiana. Per

<sup>46</sup> Cfr. *Convegno su Mejerchol’d e Maiakovski*, “L’Unità”, 14 settembre 1969.

<sup>47</sup> Cfr. C. Benedetti, *L’arte di Mejerchol’d celebrata nell’URSS*, in “L’Unità”, 14 febbraio 1974.

<sup>48</sup> *Note sulla regia di Vsevolod Mejerchol’d e Valderij Bebutov*, in “Teatro”, n. 2, 1969, pp. 33-36.

<sup>49</sup> *Note sulla scenografia di Vsevolod Mejerchol’d*, in “Teatro”, n. 2, 1969, pp. 36-37.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>51</sup> V. E. Mejerchol’d, *L’Ottobre teatrale 1918-1939*, a cura di F. Malcovati, Milano, Feltrinelli, 1977.

<sup>52</sup> *Ivi*, pp. 99-100.

<sup>53</sup> Cfr. F. Marotti, *La scena di Adolphe Appia*, Bologna, Cappelli, 1961; F. Marotti, *Appia e Craig. Le origini della scena moderna*, s. e., s. l., 1963; F. Marotti, *Edward Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961.

<sup>54</sup> F. Marotti, *Amleto o dell’Oxymoron. Studi e note sull’estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, 1966.

<sup>55</sup> E.G. Craig, *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971.

il modo ed il tono con cui affrontano da un lato la questione del superamento della scenografia-scenariò, in senso anti-illustrativo e anti-decorativo, e teorizzano dall'altro il rapporto tra spazio e corpo attorico; entrambe le pubblicazioni risultano estremamente rilevanti in quanto s'inseriscono – come nel caso di Prampolini – nel contesto contemporaneo di un processo di ripensamento e ridefinizione dello spazio teatrale. Nella seconda metà del Novecento comincia a determinarsi “una specificità – per dirla con Lorenzo Mango – tutta moderna nell'uso dello spazio”<sup>56</sup>. Assolutizzando uno degli assiomi espressi dall'opera dei registi d'inizio secolo XX, per cui lo spazio diventa un elemento che “interviene direttamente nella costituzione dello spettacolo come parte integrante e fondamentale della intenzione artistica soggettiva dell'artista”<sup>57</sup>, il teatro moderno affida proprio allo spazio la funzione di dato costitutivo e strutturale dell'operazione drammaturgico-teatrale.

La portata storica della riscoperta di Craig e Appia, oltre a essere testimoniata dagli studi curati da Marotti, è ulteriormente rimarcata da Umberto Artioli in *Teorie della scena dal Naturalismo al Simbolismo*<sup>58</sup>, testo che ripercorre le tappe del processo di deflagrazione della *boîte*, della scena all'italiana, intrapreso dai grandi “riteatralizzatori” europei tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del secolo XX. Artioli compie una ricognizione puntuale ed accurata, sostenendo che questo rivoluzionario processo di trasformazione dello spazio scenico si articola in due fasi: da un'azione scaturita con l'intento di “stabilire un nesso più intimo tra spazialità teatrale e struttura interna dei drammi rappresentati”<sup>59</sup> si passa progressivamente a “una ricerca dello spazio non più richiamata dalle linee vettrici del testo, ma dall'esigenza di una sorta di teatralità pura, di un linguaggio fisicizzato”<sup>60</sup>, in grado di affrancarsi dalla letteratura e divenire, così, elemento fondante della costruzione drammaturgica dello spettacolo.

L'importanza della ripresa delle teorie di Craig e Appia, e di molti altri registi d'inizio Novecento, all'interno del dibattito critico italiano sullo spazio teatrale, è testimoniata da un numero speciale di “Sipario”. Pubblicato nel dicembre '69, il numero della rivista è articolato in due parti<sup>61</sup>. La prima, intitolata *Dalla scenografia allo spazio scenico*, è costituita da estratti da alcuni scritti di Adolphe Appia, Jaques Copeau, Gordon Craig, Ivan Aleksandrovic Aksenov<sup>62</sup>, Oskar Schlemmer ed Enrico Prampolini. Da queste testimonianze emerge un nuovo modello di teatro, sorto all'inizio del Novecento, le cui caratteristiche peculiari sono:

- assolutizzazione della dimensione cinetico-visiva;

<sup>56</sup> L. Mango, *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 172.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>58</sup> U. Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Simbolismo. I-Dai Meininger a Craig*, cit.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Oltre alle due raccolte di scritti e di interventi c'è anche uno spazio-intervista dedicato a Joseph Svoboda e Michael Meschke, e una nota di Guido Boursier sulle esperienze di Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Leo e Perla e Mario Ricci.

<sup>62</sup> Critico, poeta e traduttore, a partire dagli anni Venti del Novecento è stato lo scenografo di Mejerchol'd.

- abbandono della scenografia dipinta;
- costruzione architettonica dello spazio;
- produzione di qualità e tensioni drammaturgiche con i diversi elementi della scena (spazio, luci, suoni, ecc.);
- coinvolgimento del pubblico sul versante percettivo-sensoriale.

*Così, oggi, le teorie della scena* raccoglie, invece, i contributi di Denis Bablet, Richard Southern, Hans Gussmann, Filip Kumbatovic, Jacques Polieri. Tutti incentrati sul superamento del “palcoscenico-chiuso”, questi scritti sottolineano la necessità di consentire – in senso politico e culturale – la partecipazione e il coinvolgimento del pubblico.

## II. Il Sessantotto e la creazione di un nuovo modello teatrale

Ne deriva – in pieno Sessantotto – un’idea di teatro quale elemento costitutivo di un processo di dissenso e contestazione che intende trasformare il rapporto secolarizzato esistente tra cultura e società. Formatasi una nuova coscienza sociale, attorno ai movimenti per i diritti civili, il pacifismo, le contestazioni studentesche, i movimenti operai e un’avanzata politica della sinistra, va parallelamente sollevandosi un “coro generale in favore del rinnovamento”<sup>63</sup>, che invoca lo svecchiamento sia delle dinamiche organizzativo-strutturali<sup>64</sup>, sia dei processi linguistico-operativi del fatto teatrale. In quest’ottica di contestazione del modello culturale dominante, alla ricerca di un dialogo diverso con la realtà, la configurazione “alternativa” dello spazio scenico diventa una questione nodale del dibattito critico. Espresso il rifiuto per il modello istituzionalmente codificato, gli interventi pubblicati su “Sipario” fanno tutti riferimento alla creazione di un nuovo modello teatrale connotato in chiave etico-politica, basato sui seguenti principi:

- superamento della frontalità della scena;
- eliminazione del diaframma tra palcoscenico e platea;
- assottigliamento della matrice rappresentativa;
- utilizzo di strutture architettoniche mobili e intercambiabili capaci di organizzare lo spazio in maniera sempre nuova.

<sup>63</sup> M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 242.

<sup>64</sup> In tal senso basti citare il superamento della formula “teatro come servizio pubblico”. Nata in pieno periodo di ricostruzione post-bellica, quest’idea di teatro necessario finanziato dallo Stato – il cui obiettivo dichiarato era quello di coinvolgere tutte le classi sociali, perfezionare il pubblico esistente e reclutare quello delle classi meno ambite e meno istruite –, viene praticamente spazzata via dalla carica eversiva e dalla forza contestatrice emerse dal Sessantotto. In un contesto che esprimeva il rigetto verso la mercificazione dell’arte, proponendo forme alternative ed autonome di organizzazione culturale, la questione capitale non riguardava tanto generici problemi di integrazione, quanto la necessità di mantenere aperti – da parte delle istituzioni – degli spazi politici contestativi. Sotto questa luce, la formula “servizio pubblico” appare ormai logora ed inadeguata perché il problema non è più quello di riconsiderare il teatro come una delle esperienze fondamentali della vita di una società, ma piuttosto assegnare al teatro una nuova funzione e un ruolo nelle dinamiche di trasformazione socio-culturale esplose in questi anni.

Questo numero della rivista risulta particolarmente importante in quanto introduce le principali posizioni critiche relative alla trasformazione dello spazio teatrale. Presenta, infatti, le due tendenze dominanti in questi anni: da una parte, quella più moderata, connessa a un processo di ridefinizione linguistico-architettonica, iscritto principalmente in un orizzonte rappresentativo-spettacolare; dall'altra, l'ipotesi di una contestazione assoluta dell'idea del teatro-contenitore, testimoniata dalle proposte più avanzate di teatro all'aperto e da quelle rivoluzionarie e radicali di "teatro nella strada".

Attorno al problema del rapporto palcoscenico-platea, inquadrato nell'ottica di "nuove" ipotesi d'architettura teatrale, tra il '68 e il '72, "Sipario" pubblica alcuni articoli di grande interesse. Nell'ottobre '68 la rivista propone un significativo servizio su tre esempi di teatro (il Teatro Nuovo di Trieste, il Teatro degli Infernotti di Torino e il Centro Culturale San Fedele di Milano) che ridiscutono i parametri tradizionali della sala all'italiana, affrontando la questione della partecipazione attiva da parte degli spettatori:

la tradizione scenica occidentale ci ha trasmesso un contenitore che risponde perfettamente alle funzioni che gli sono adibite: accogliere oggetti-spettacoli che servano a dilettere o istruire una collettività, comunque tenuta di là da una barriera non valicabile ridotta in sostanza alla fruizione o all'apprendimento passivo, con o senza partecipazione emozionale. L'elemento essenziale di questo modello è la rigida separazione (accentuata dall'applicazione dell'energia elettrica che permette di lasciare al buio la sala durante la recita) tra palcoscenico e platea, e di conseguenza l'estrema specializzazione di tutti i partecipanti: l'attore esegue e lo spettatore assiste, senza poter influire, se non mediatamente, su quanto avviene oltre la ribalta. [...]

Perché il teatro possa continuare a esistere, non come nota in margine ma come attività socialmente (e anche esteticamente) giustificata è da supporre che debba trarre il massimo profitto possibile dall'elemento che lo contraddistingue da tutte le altre forme di spettacolo oggi esistenti, cioè ovviamente dal fatto di essere un'arte del presente e del verificarsi nell'atto stesso in cui viene offerta. In altre parole dal suo contatto immediato e necessario con il pubblico non più riducibile alle funzioni che per secoli gli sono state attribuite, ma chiamato in qualche misura a partecipare<sup>65</sup>.

Nessuna delle proposte presentate rappresenta una "rottura totale con quanto ci è stato tramandato dalla tradizione"<sup>66</sup> che continua a essere il termine di riferimento privilegiato. Tutti e tre gli esempi riportati dalla rivista muovono, infatti, dall'elemento base dello spazio "al chiuso" che è sottratto però allo schema istituzionalizzato della sala all'italiana. Il diaframma tra attore e pubblico viene infatti annullato (ad esempio, attraverso l'eliminazione del sipario) in quanto è l'intera sala ad essere considerata come luogo teatrale. All'interno di una simile ipotesi di partenza, ciascun progetto presenta caratteristiche distinte.

Ideato da Umberto Nordio, Aldo Cervi e Luciano Damiani, il Teatro Nuovo di Trieste<sup>67</sup> risponde più che altro alla possibilità di offrire soluzioni spettacolari

<sup>65</sup> E. Capriolo, *Tre proposte di architettura teatrale. Il Teatro Nuovo di Trieste*, in "Sipario", n. 270, ottobre 1968, p. 16.

<sup>66</sup> Intervista a Luciano Damiani a cura di E. Capriolo, in "Sipario", n. 270, ottobre 1968, p. 17.

<sup>67</sup> Anche "Teatro" si occupa nel '68 della sala triestina in un servizio che approfondisce alcuni dei motivi comunque presenti nell'articolo di "Sipario". Cfr. E. Capriolo, *Il Teatro Nuovo di Trieste*, in "Teatro", nn. 3-4, 1968, pp. 93-100; L. Damiani, *Il Teatro Nuovo di Trieste: una proposta*, in *Ivi*, pp. 101-119.

sempre diverse, presentandosi come una sala modificabile a seconda delle esigenze drammaturgico-espressive:

[...] il palco – spiega Damiani – può essere alzato o abbassato a seconda delle esigenze del singolo spettacolo e del tipo di comunicazione che si vuole stabilire con lo spettatore. Si possono cioè collocare gli attori a diverse altezze con tutte le conseguenze anche di carattere estetico che derivano dal mutamento della prospettiva di chi guarda. Nello stesso modo ho previsto meccanismi che modifichino quel rapporto anche per quanto concerne la platea, non più inchiodata nella sua immobilità architettonica, ma anch'essa alzabile a più livelli, in funzione, s'intende, delle esigenze espressive dell'artista-teatrante, il quale già con questa spostabilità dei piani di platea e di palcoscenico ha a disposizione uno strumento assai più duttile di quello consueto e la possibilità di scegliere tra tutta una gamma di rapporti tra attore e spettatore<sup>68</sup>.

Mutabilità e varietà dello spazio scenico sono anche le caratteristiche dell'impianto offerto dagli Infernotti, aperto per iniziativa dell'Unione Culturale a palazzo Carignano:

l'arredamento interno – afferma Fadini – è costituito unicamente da cubi scomponibili in modo da ottenere una sistemazione sia del pubblico che del palcoscenico con quattro tipi di soluzioni diverse:

- 1) scena centrale a gradinate frontali convergenti verso il basso;
- 2) palcoscenico laterale e gradoni a semicerchio tipo anfiteatro;
- 3) palcoscenico a fondo sala con gradoni discendenti verso di esso;
- 4) sala “vuota” con sistemazione di gradoni e di palcoscenico in più punti della sala a discrezione (due o più punti di scena staccati e pubblico sistemato tra un punto di scena e l'altro);
- 5) soluzione pure possibile [...]: due palcoscenici agli estremi opposti della sala con sistemazione del pubblico all'interno<sup>69</sup>.

Diverso è il caso del Centro Culturale San Fedele. Costretti da questioni di ordine strutturale, gli architetti Giulio Bacchetti e Edoardo Sianesi devono necessariamente lavorare senza poter infrangere – almeno dal punto di vista architettonico – la frontalità di palco e platea:

accettato – spiega Blasich – e fissato un senso unico allo sguardo, rivolto al palco, questo stesso principio non preclude una plurivalenza di risonanze. Le misure riservate al palcoscenico sono ridotte al punto di far convergere l'attenzione a un'eco ripresa e riflessa, ingigantita dagli sviluppi delle aperture e dei percorsi attuati ai due lati della sala. Una ripida scala s'innalza sulla destra del palco e immette nella linea della balconata che si protende nel suo iniziale movimento in due blocchi rigorosamente aggettati. Dalla parte opposta fa riscontro un asimmetrico scorcio, con identiche funzioni dinamiche: due rampe di scale in crudo rilievo portano alla balconata di sinistra. L'insieme dello spazio risulta fasciato e aperto, teso in una unica direzione e disposto agli imprevisti degli interventi liberatori. È la libertà di chi assiste a uno spettacolo e ne diventa corresponsabile, che viene garantita da uno spazio che non si conclude in senso immanente, ma scioglie e provoca la reazione più diversa<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Intervista a L. Damiani a cura di E. Capriolo, *ivi*, pp. 18-19.

<sup>69</sup> E. Fadini, *Tre proposte di architettura teatrale. Il Teatro degli Infernotti di Torino*, cit., pp. 20-21.

<sup>70</sup> G. Blasich, *Tre proposte di architettura teatrale. Il Centro Culturale San Fedele di Milano*, cit., pp. 22-23.

### III. Il teatro e il contesto urbano

La riflessione a cui invita “Sipario”, non si limita alla proposta di una disposizione architettonica altra della sala teatrale, ma è più complessa. Concentrandosi sulle possibili configurazioni che il teatro può assumere rispetto al territorio nel quale si inserisce, grande attenzione viene posta sulle problematiche relative al rapporto tra teatro e contesto urbano. In tal senso, particolarmente indicativo è *Un teatro vivo e presente nella vita urbana*, pubblicato sulla rivista nel luglio '70. Il servizio consta della presentazione di un progetto a cura di Marcello Bandini e Patrizia Innocenti:

un modo – si legge nell'introduzione – di rivoluzionare reciprocamente fisionomie cristallizzate e di reinventare i propri spazi, nella prospettiva di un teatro necessario, comunitario, al di là delle imitazioni ufficiali istituite (di spazio, di tempo, di classe)<sup>71</sup>.

Si tratta di una proposta di teatro di piazza in grado di “coinvolgere la città”<sup>72</sup> nel suo complesso perché fondato su alcune strutture ed elementi architettonici applicati allo spazio urbano variabili a seconda delle esigenze:

il processo seguito per la definizione delle costanti dell'attrezzatura e la conformazione del progetto può essere così schematizzato: ricerca di elementi forniti dall'industria, elementi progettati, assemblaggio, definizione spaziale. Le costanti di base dell'attrezzatura: copertura, posti a sedere, camerini, tamponamenti verticali, devono tutte rispondere ai requisiti di flessibilità, possibilità molteplice di assemblaggio e facile trasporto. Ogni singolo montaggio è solo una cristallizzazione temporanea delle possibilità di varia conformazione dell'attrezzatura stessa condizionato da quella specifica rappresentazione e dal contesto urbano. Un “non finito” che però trova la sua definizione proprio in questo contesto. Il teatro così concepito elimina la scenografia come “altro” dallo spazio teatrale. Le esigenze scenografiche si risolvono nel montaggio e gli elementi dell'attrezzatura che costituiscono la struttura dello spazio teatrale si conformano ogni volta diversamente per creare lo spazio scenografico<sup>73</sup>.

Il rapporto tra teatro e contesto urbano viene approfondito nel novembre '72 – sempre su “Sipario” – da un'inchiesta dal titolo *A chi appartiene lo spazio teatrale* a cura di Michele Reborà dove ci si chiede “fino a che punto sia attendibile oggi avanzare l'ipotesi di una possibile contrapposizione alla rigidità d'uso degli attuali spazi teatrali, sostituendo all'edificio tradizionale lo spazio urbano”<sup>74</sup>. Tra i vari contributi che compongono il servizio, quello dell'architetto Costantino Dardi si concentra in particolare sulla relazione teatro-città. Partendo da alcune considerazioni sull'importanza del lavoro di Gropius, Piscator, Grotowski, Mejerchol'd nel processo di trasformazione della relazione tra spettacolo e spettatori, Dardi osserva come, nonostante questi importanti contributi, la questione relativa all'instaurazione di un rapporto autentico tra comunità e spazi teatrali sia ancora completamente da discutere:

<sup>71</sup> *Un teatro vivo e presente*, in “Sipario”, n. 291, luglio 1970, p. 14.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>74</sup> M. Reborà, *Un luogo per il teatro nella città*, in “Sipario”, n. 318, novembre 1972, p. 21.

a mio giudizio – afferma – non sono state sufficientemente esplorate le possibilità creative offerte da un'oculata utilizzazione e da una spregiudicata invenzione di situazioni spaziali: alcune posizioni elementari nello spazio, alcuni rapporti fondamentali come l'alto ed il basso, il dentro ed il fuori, il pieno ed il vuoto, il monolitico ed il seriale, l'unitario ed il molteplice possono costruire autentiche strutture culturali, riferimenti mentali e codici comportamentali dell'azione scenica capaci di individuare, e penetrare conoscitivamente, nell'ampio tessuto di relazioni cui il teatro partecipa, la sua peculiarità specifica e i suoi significati primi<sup>75</sup>.

Pur non proponendo un modello alternativo concreto, Dardi ritiene comunque importante incentrare la questione sulla ricerca di una relazione tra ambiente urbano e teatro. Ben diversi sono, invece, gli interventi successivi. Secondo Maurizio Sacripanti, architetto, la problematica va, infatti, svuotata dalle sue inclinazioni antropologico-ideologiche e posta sotto il profilo della realizzazione di un'architettura teatrale specificamente moderna, guardando agli esempi di Piscator e Gropius relativi alla formulazione di un teatro totale:

[...] a mio avviso il teatro deve essere uno spazio organizzato avente per fine la funzione teatrale. Non più inteso però come spazio statico e monofunzionale. Ma reinventato come campo di flessibilità organica dello spazio che permetta, attraverso la modificazione spaziale dei suoi elementi, una gamma di variazioni di ogni genere: dal recupero dello spazio classico e finanche arcaico fino alle più complesse sperimentazioni scenotecniche, ad altre relative utilizzazioni diverse<sup>76</sup>.

Ciò che, invece, conta per Paolo Radaelli, organizzatore teatrale, non sono né le questioni di tipo estetico, né tantomeno quelle di natura politico-sociale, quanto inquadrare il problema da un punto di vista squisitamente pratico-organizzativo:

il luogo non ha nessunissima importanza, come struttura architettonica, o ubicazione [...]: date a dei veri teatranti un loro luogo e ci faranno del vero teatro, che la gente andrà a vedere. L'importante è che il luogo sia fisso, perché la gente si abitui che c'è; la struttura viaggiante non è proprio opportuna in questo momento (il tendone)<sup>77</sup>.

Roberto Reborà, critico teatrale, sposta ulteriormente l'asse dell'inchiesta, inquadrando il problema del rapporto teatro-contesto urbano in una prospettiva più squisitamente culturale:

il luogo del teatro – dice – dovrebbe forse mutare prima di tutto come disposizione al teatro, all'avvenimento che accadrà tra poco, e poi, o contemporaneamente o quasi, come luogo che richiede particolari e nuove misure di spettacolo o che è richiesto da quelle<sup>78</sup>.

Poi prosegue domandandosi:

si deve uscire dagli spazi tradizionali? Sì, ma non per legge. Come ricerca e movimento,

<sup>75</sup> C. Dardi, *A chi appartiene lo spazio teatrale*, *ivi*, p. 22.

<sup>76</sup> M. Sacripanti, *ivi*, p. 22.

<sup>77</sup> P. Radaelli, *ivi*, p. 22.

<sup>78</sup> R. Reborà, *ivi*, p. 23.

sapendo da dove si parte. I nuovi ipotetici spazi non tradizionali non dovranno essere la conseguenza di atti di volontà ma, per così dire, constatazioni di possibilità. Un nuovo edificio teatrale dovrà a mio parere tener conto della complementarità dei suoi due aspetti principali. Quello appunto di luogo nato dalla comunità per manifestazioni culturali di ogni tipo [...], e quello di sala dove il teatro avviene e dove il pubblico dovrebbe essere chiamato ad assumersi una responsabilità<sup>79</sup>.

Pur avanzando suggestive ed articolate ipotesi di contestazione dell'idea del teatro-contenitore, tutte le proposte analizzate si richiamano tuttavia a una dimensione rappresentativa e spettacolare del fatto teatrale, senza andare a incidere in maniera determinante sulle qualità politiche della relazione tra scena e spettatore, teatro-società.

#### IV. Le architetture teatrali e i mutamenti politico-sociali

Il rapporto tra le nuove ipotesi di configurazione in chiave moderna dello spazio teatrale e i mutamenti verificatisi a livello politico-sociale è invece al centro dell'uscita di luglio '69 de "I problemi di Ulisse". Significativamente intitolato *Il teatro e il suo domani*, questo numero della rivista ricostruisce in maniera chiara e dettagliata il complesso quadro critico-teorico entro cui va inserendosi il processo di ridefinizione dello spazio scenico. Tanto i temi, quanto i punti di vista sono particolarmente ricchi e variegati. In *Uno spazio del corpo e del metodo*, Giuliano Scabia afferma che la questione architettonica diventa fondamentale nella misura in cui il teatro – "centro di scontro delle idee e degli atti di tutta una comunità"<sup>80</sup> – intende condensare, incarnare, fisicizzare le tensioni, le contraddizioni e i contrasti presenti nella società contemporanea.

Grande attenzione è posta sul problema relativo alla partecipazione del pubblico. Mentre nel suo *Progetto di teatro ideale* Gabriele Baldini si concentra sulla "condizione imprescindibile"<sup>81</sup> di creare un *unicum* tra palcoscenico e platea e di eliminare qualsiasi elemento architettonico destinato a dividere la sala in settori, Adriano Magli inquadra la relazione palco-spettatori in termini ludico-rituali<sup>82</sup>, richiamandosi alle esperienze di Brook, Grotowski e del Living Theatre e all'essenzialità delle loro scene. Più orientato all'organizzazione di uno spazio capace di esaltare le qualità sociali e relazionali del teatro è Camillo Pellizzi il quale nel suo *Alcune note sul teatro come comunicazione di massa* definisce il medium scenico come privilegiato rispetto alle altre manifestazioni artistiche, in quanto espressione di "una volontà di comunicazione partecipante"<sup>83</sup> che si realizza nella materializzazione, fisicizzazione del rapporto con il pubblico. Particolarmente interessante è *Il totalteatro* di Maurizio Sacripanti. Si tratta di

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> G. Scabia, *Uno spazio del corpo e del metodo*, in "I problemi di Ulisse", n. LXV, luglio 1969, p. 108.

<sup>81</sup> G. Baldini, *Progetto di teatro ideale*, cit., p. 192.

<sup>82</sup> A. Magli, *Il teatro come luogo di eventi "ludico-teatrali"*, cit., pp. 96-107.

<sup>83</sup> C. Pellizzi, *Alcune note sul teatro come comunicazione di massa*, cit., p. 39.

## un progetto per un edificio teatrale trasformabile e polifunzionale:

con l'idea di superare la cristallizzata opposizione tra sala e scena, la proposta progettuale intende conferire allo spazio teatrale tutta la flessibilità tecnica e psicologica moderna e si concreta in uno spazio polivalente, pensato come un'unica sala palcoscenico, che si realizza estendendo gli strumenti (platea e coperture costituite da elementi mobili) della tecnologia scenica dall'area del palcoscenico all'area stessa dello spettatore, trasformando le parti proprie del teatro in soggetti "manovrabili" per un'unica "messa in scena" e consentendo di riscoprirli e strumentarli quali elementi nuovi di un linguaggio teatrale. Così si permette la completa integrale comunicazione tra sala e palcoscenico, aprendo il teatro tutto a qualsiasi trasfigurata vicenda [...] <sup>84</sup>.

In *Il "nuovo teatro" cerca la città* Guido Canella riflette, invece, sulla relazione tra teatro e urbanistica, delineando la prospettiva di "un teatro che si incarna nell'architettura e si distribuisce, non casualmente ma strategicamente, nella città" <sup>85</sup>.

Ad arricchire questo consistente numero de "I problemi di Ulisse" contribuisce *Teatro?*, intelligente contributo di Piero Barenigo Gardin, incentrato sulla relazione teatro-arti visive. L'articolo ci introduce a un altro interessante e fondamentale punto attorno a cui ruota in questi anni il dibattito critico sulla trasformazione dello spazio scenico: lo stretto rapporto di contaminazione e confluenza tra arte contemporanea e teatro sperimentale:

teatro e museo – scrive Barenigo Gardin –, come categorie mentali di un nostro modello culturale convenzionale, sembrano destinati alla morte: se sopravvivono ancora lo si deve a una azione coercitiva e autoritaria della nostra organizzazione sociale che esprime luoghi urbani in cui l'edificio è un monumento taumaturgico e solenne, conservativo ed inaccessibile. Al teatro architettonico per un repertorio classico si adegua il museo per il repertorio iconografico: entrambi sfuggono alla legge del tempo imponendo l'anacronismo di un rapporto fondato sul pudore e l'indifferenza <sup>86</sup>.

## V. Il teatro come evento: la sperimentazione di nuovi spazi

Verso la fine degli anni Sessanta si sviluppa la tendenza a dilatare la dimensione materiale dell'opera, debordando così dagli spazi tradizionali, al fine di instaurare un rapporto più stretto e diretto con il pubblico, non più chiamato a contemplare un prodotto artistico, ma a vivere un evento di natura ludico-spettacolare. A partire dall'Arte Povera <sup>87</sup> muta, innanzitutto, il modo di concepire l'organizzazione delle esposizioni. Da spazio come "perimetro-contenitore" <sup>88</sup>, la galleria

<sup>84</sup> M. Sacripanti, *Il totalteatro*, *ivi*, p. 32.

<sup>85</sup> G. Canella, *Il "nuovo teatro" cerca la città*, *ivi*, p. 18.

<sup>86</sup> P. Barenigo Gardin, *Teatro?*, *ivi*, pp. 27-28.

<sup>87</sup> Movimento artistico nato in Italia intorno al 1966. Secondo Germano Celant, primo e principale teorico di questa tendenza, l'"Arte Povera" consiste nel ridurre ai minimi termini, nell'impoverire i segni, per ridurli ai loro archetipi. Ne sono stati esponenti G. Anselmo, A. Boetti, P. Calzolari, L. Fabro, P. Gilardi, J. Kounellis, Mario e Marisa Merz, P. Pascali, G. Paolini, G. Penone, M. Pistoletto, G. Zorio.

<sup>88</sup> M. Calvesi, *Arte e Tempo*, introduzione a AA.VV., *Il teatro delle mostre*, Roma, Lerici, 1968, p. 5.

diventa ambiente, luogo con cui l'artista si relaziona in termini di esperienza dalla forte incidenza performativa<sup>89</sup>. In questi ambienti polivalenti e anti-istituzionali ciò che va affermandosi è, da un lato, il superamento della dimensione oggettuale dell'arte, dall'altro, la riconduzione dell'atto creativo all'evento.

Si assiste dunque al passaggio epocale dall'"arte come oggetto" all'"arte come evento", perfettamente fotografato da Harold Rosenberg in un suo articolo apparso su "Sipario" nel marzo '67:

dovrebbe sembrare ovvio – afferma –, in questa seconda metà del ventesimo secolo, che la pittura e la scultura si sono ingegnate di diventare qualcosa di diverso da quadri sulle pareti o da forme quietamente impalate nell'angolo di una stanza o in mezzo a un giardino. Per tradizione, naturalmente, le opere non "fanno" niente, oltre a presentare se stesse per essere guardate. Senza dubbio, quasi tutta l'arte attuale è ancora concepita per la contemplazione – sebbene "contem-plazione" sembri una parola strana per descrivere l'analisi minuziosa di un enorme Mickey Mouse. Ogni anno si vedono nuove variazioni sulla struttura e il design cubista, sui "ritorni alla natura" impressionisti, neo impressionisti, fauve, espressionisti e primitivisti, su adattamenti dell'arte folcloristica e dei pazzi, sulla pittura di sogno e sull'astrazione geometrica. Ma le creazioni che hanno colpito più in profondità nell'immaginazione collettiva in quanto tipiche degli ultimi venti anni manifestano un impulso inequivocabile a irrompere nella vita che le circonda. I quadri si gonfiano in protuberanze, si trasformano in ritagli tridimensionali, raccolgono entro di loro oggetti trovati nel mucchio dei rifiuti o nei magazzini dell'Upim. Le sculture strisciano sul pavimento, vanno a far parte della famiglia del collezionista intorno al tavolo da pranzo, hanno motorini elettrici per lanciare guizzi di luce, emettono suoni<sup>90</sup>.

Operando sul versante di uno scavalamento del consueto significato tecnico-estetico, "l'artista – come afferma Filiberto Menna – realizza *spazi-ambienti* avvolgenti e coinvolgenti lo spettatore con una molteplicità di media linguistici: cinema, fotografia, parole, azioni"<sup>91</sup>. In altri termini l'autore-performer si limita a intervenire sullo spazio, costruendo delle situazioni allusive o evocative, dalla forte pregnanza drammatico-spettacolare – rispondenti all'idea di azione quale atto sempre mancato e mancante –, in cui il visitatore interagisce come una sorta di attore involontario. In tal senso si può perciò parlare di "spazio agibile":

questo spazio – scrive De Marchis –, lo stesso dello spettatore, occupato spesso al livello del suolo, degli angoli delle stanze, a portata di mano, globale o frantumato ma agibile e non rappresentato, è uno dei caratteri teatrali delle nuove ricerche artistiche<sup>92</sup>.

Non più interessato alla realizzazione di un prodotto, ma intento a esplorare tutta una gamma di nuove possibilità relazionali tra lo spazio-ambiente da lui allestito e il fruitore, l'artista disvela di fatto i processi di costruzione alla base

<sup>89</sup> In Italia uno dei primi spazi underground a permettere un discorso di contaminazione trasversale dei linguaggi e ad accogliere opere che rappresentano la negazione di ogni valore oggettuale è l'Attico, ricavato da un garage al centro di Roma in via Beccaria, per iniziativa di Fabio Sargentini alla fine del 1968.

<sup>90</sup> H. Rosenberg, *Arte-oggetto e arte-evento*, in "Sipario", n. 251, marzo 1967, p. 17.

<sup>91</sup> F. Menna, *L'arte, il teatro*, in AA.VV., *La macchina del tempo: dal teatro al teatro*, Perugia, Editrice Umbra Cooperativa, 1981, p. 85.

<sup>92</sup> G. De Marchis, *Temporalità dell'immagine*, in "Teatro", n. 1, 1969, p. 25.

dell'operazione artistica. In tal modo l'opera si configura come "aperta", instaurando con i visitatori un tipo di relazione molto simile a quella che a teatro intercorre tra attore e scena. Riferendosi alle opere di Rothko, Gottlieb o Newman, Rosenberg si concentra proprio su questo aspetto:

l'arte contemporanea non viene semplicemente esposta; imbastisce uno spettacolo e sollecita la partecipazione del pubblico. I quadri di azione invitavano lo spettatore a impegnarsi nell'atto creativo dell'artista. Negli happenings il pubblico che collabora deve essere divertito, torturato e mistificato. Le mostre tentano di fornire una messa in scena totale o, nel gergo del mondo dell'arte, un "ambiente". [...] lo spettatore viene trasportato in una situazione scenica dove è avvolto dall'opera d'arte piuttosto che messo di fronte a essa<sup>93</sup>.

In relazione a questo contesto in che modo si pone il teatro?

Come felicemente evidenziato da Filiberto Menna, il teatro "[...] registra questo atteggiamento mutato, diventa anzi il luogo in cui questo atteggiamento si manifesta con più compiutezza"<sup>94</sup>. È, infatti, proprio a partire da questo momento che l'asse del dibattito critico sullo spazio si sposta verso l'approfondimento delle proposte teatrali contemporanee di "teatro fuori dal teatro", segnando l'abbandono della sala in qualità di luogo istituzionale. D'accordo con Lorenzo Mango possiamo affermare che

si tratta di una scelta le cui ragioni sono riconducibili a una motivazione di ordine estetico – la negazione della cornice rappresentativa [...], e la conseguente negazione della consistenza oggettiva dell'opera d'arte – impregnata, però, di riflessi politici ed ideologici. Uscire dal teatro come luogo è espressione, su di un livello metaforico, della volontà di negarsi a un certo sistema di produzione e di fruizione dello spettacolo che lo vuole ridotto allo statuto di merce. All'inverso il "fuori" è visto come un territorio liminare, uno spazio non codificato (e, tutto sommato, non codificabile) dentro cui far accedere un nuovo rapporto di relazione tra spettacolo e pubblico, e più in generale, tra opera d'arte e vita<sup>95</sup>.

Sulla scia di questa generale affermazione della necessità di instaurare un processo di progressivo abbandono dei luoghi deputati, e favorire così un maggiore coinvolgimento degli spettatori, nel settembre '69 "Sipario" pubblica un servizio, curato da Ettore Capriolo, che di fatto "apre la discussione" sull'opportunità di fare il teatro fuori dalla "sala", svincolando così la scena da codificazioni artistico-espressive secolarizzate:

non è – scrive il critico – una novità: almeno di luglio e d'agosto il teatro c'è sempre andato "fuori dal teatro", e gli spettacoli nelle arene, nei chioschi, sui sagrati sono una consuetudine già lunga e sicura. Eppure siamo qui a parlare, adesso, di qualcosa di certamente nuovo, di un teatro che è capace di andarci, in piazza, non solo per cercare un po' di fresco o per riproporre un'ennesima versione di commedia antica. Vogliamo dire, piuttosto che teatro "in piazza", teatro "di piazza"? Vogliamo sottolineare, cioè, che lo spettacolo estivo, "di piazza" appunto, può benissimo essere tutto il contrario dello svago innocuo e refrigante?

<sup>93</sup> H. Rosenberg, *Arte-oggetto e arte-evento*, in "Sipario", n. 251, marzo 1967, p. 17.

<sup>94</sup> F. Menna, *L'arte, il teatro*, in AA.VV., *La macchina del tempo: dal teatro al teatro*, cit., p. 88. È importante sottolineare come Menna, studioso d'arte moderna, cominci in questo periodo ad essere anche promotore, oltre che testimone, di iniziative epocali nel campo della sperimentazione teatrale.

<sup>95</sup> L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 183.

Di sicuro, intanto, “teatro di piazza”, sta a indicare nuova e profonda partecipazione del pubblico, anzi un nuovo “senso” di esso; e poi, ritrovamento della vita comunitaria, liberazione dalle gerarchie della società e del pensiero, realizzazione di rapporti più autentici, più stimolanti.

Nascono, di qui, alcune domande decisive: se solo dalla piazza possa prendere avvio la “funzione” del teatro nel nostro mondo, se e in che limiti tutto ciò si colleghi come le ragioni del teatro “al chiuso”, e come, infine, sia questa la prospettiva di un teatro “popolare”<sup>96</sup>.

Solo partendo dalla questione di una concezione dinamica dello spazio scenico si può concretamente infrangere, e conseguentemente trasformare, il consueto rapporto spettacolo-spettatore:

in questi ultimi anni – nota ancora Capriolo – abbiamo avuto [...] da noi vari casi di teatro fuori dei teatri. Ma palazzi dello sport o saloni di cooperative non hanno modificato in sostanza il rapporto tra attori e spettatori: anche quando non si è ricreato, in un ambiente diverso, un palcoscenico più o meno normale, c’è sempre stato un rapporto statico, basato su una rigida separazione e su una comunicazione a senso unico<sup>97</sup>.

Sul versante della “sperimentazione di nuovi spazi” e della “individuazione di una continuità fisica in cui spettatori e attori si riconoscano sempre più complici”<sup>98</sup>, risulta estremamente interessante il contributo offerto da *Per un teatro aperto*, servizio articolato in tre parti, comparso ancora su “Sipario” nel maggio ’69.

Oltre a un’interessante intervista a Cage sull’happening, raccolta da Kirby e Schechner<sup>99</sup>, e un pezzo di Denis che analizza sinteticamente, dal punto di vista storico, i rapporti tra teatro e rivoluzione<sup>100</sup>, fulcro del servizio è un intervento di Schrifès dedicato al “teatro nella strada”, teatro “che respinge con forza questi tre concetti: convocazione, edificio, premeditazione”<sup>101</sup>. Seguendo l’idea espressa da Schrifès, si tratta di un teatro legato all’esperienza dell’azione, evento improvviso e irripetibile, che coinvolge gli individui, trasformandoli da semplici passanti in spettatori partecipanti. Tale condizione è attuabile nella misura in cui si consideri come palcoscenico di questo teatro un qualsiasi ambiente della vita quotidiana: “un treno di sobborgo, un braccio di metro, una lavanderia automatica, uno snack bar”<sup>102</sup>:

il teatro nella strada sarà la vita stessa: multiforme, onnipresente, eruttivo. Nella sua forma individuale, “terrorista”, esso non si preoccuperà di “programma”. Offrirà al passante una “messa in situazione”, sarà un personaggio in cerca d’autore. Con persone incontrate a caso scriverà una storia: apporrà il proprio segno a un dramma, a una commedia satirica, forse a una sommossa. Ogni autore del teatro nella strada è un uomo segno<sup>103</sup>.

<sup>96</sup> E. Capriolo, *E adesso piazza chiama teatro*, in “Sipario”, n. 281, settembre 1969, p. 9.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>98</sup> *Per un teatro aperto*, in “Sipario”, n. 277, maggio 1969, p. 4.

<sup>99</sup> *Per un teatro aperto*. 2. *Happening*, *ivi*, pp. 5-6.

<sup>100</sup> *Per un teatro aperto*. 3. *Teatro e rivoluzione*, *ivi*, pp. 7-8.

<sup>101</sup> *Per un teatro aperto*. 1. *Nella strada*, *ivi*, p. 4.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

La questione appare piuttosto chiara. Non si tratta tanto della ricerca di uno spazio alternativo alla sala, ma di connotare drammaturgicamente uno spazio reale precostituito, nato non certo per assolvere funzioni estetiche. Su queste problematiche s'inserisce un contributo di Schechner – originariamente edito da “The Village Voice” (1967) –, pubblicato su “Teatro”, sempre nel '69. In *Eventi pubblici per il teatro radicale* vengono illustrati tre eventi (*Stazioni dell'IRT, Villaggio, Guerriglia*) che presentano alcune caratteristiche comuni:

- studio dell'ambiente (parchi pubblici, stazioni, centri commerciali) in cui dar luogo all'azione;
- irruzione di un gruppo, o gruppi che operano simultaneamente, nelle dinamiche quotidiane dello spazio dato;
- presentazione di una situazione che abbia un carattere fortemente ritualistico-archetipale (una nascita, un funerale, un matrimonio, ecc.);
- instaurare progressivamente un rapporto di interazione con la gente, invitando dapprima i passanti a maneggiare oggetti e materiali loro offerti (anche fantocci o burattini) per poi inglobarli investendoli di un ruolo all'interno dell'azione;
- servirsi di fotografie, disegni, fischiotti, strumenti a percussione, dettagli pittoreschi e caratteristici da applicare agli abiti per connotare drammaturgicamente il tutto.

Al di là della presentazione di questi “canovacci”, particolari spunti di riflessioni vengono proposti dalla introduzione di Schechner:

gli artisti di teatro – scrive – si occupano di eventi, non di testi. I più grandi drammaturghi d'occidente (e, a quanto pare, di ogni civiltà) non erano inventori d'intrecci. [...] Lavoravano da artigiani, non da letterati; organizzavano gente, eventi, cose<sup>104</sup>.

E poi prosegue, affermando:

abbiamo tanto sentito parlare di “teatro puro”. Ora purezza e evento teatrale sono in contraddizione. L'azione e le motivazioni del teatro sono confuse. Il teatro non deve ritirarsi su posizioni prestabilite. È un'arte di permeazione; i suoi limiti sono mal definiti e assai vaghi. Può comprendere le dimostrazioni, i comizi politici, le feste religiose, le celebrazioni della vita quotidiana. Il teatro sarà tanto più un'arte quanto meno sarà consapevole della propria dignità estetica. I nostri modelli dovrebbero essere le celebrazioni civiche di Atene, *pageants* professionali del medioevo, la tumultuosa simultaneità degli elisabettiani, i coinvolgenti rituali di molti popoli prealfabeti<sup>105</sup>. Insomma, la questione non è intrattenere un rapporto col pubblico all'interno di dinamiche estetiche, bensì instaurare una relazione con la gente che parte dal piano artistico concretizzandosi, però, in un orizzonte di tipo politico<sup>106</sup>.

<sup>104</sup> R. Schechner, *Eventi pubblici per il teatro radicale*, in “Teatro”, n. 2, 1969, p. 3.

<sup>105</sup> *Ivi*, pp. 3-4.

<sup>106</sup> Quest'operazione di decostruzione, che investe tanto la dimensione finzionale quanto quella estetica del fatto teatrale, individuando nella dimensione cerimoniale dell'avvenimento pubblico un *unicum* tra rito, attori e pubblico, rappresenta anche il fulcro teorico di *Sei assiomi per l'Environment Theatre*. Cfr. R. Schechner, *La cavità teatrale*, Bari, De Donato, 1968.

Pertanto, nella riflessione avanzata da Schechner, lo spazio non è – per dirla con Mango – “un dato di fatto, ma un elemento problematico”<sup>107</sup>:

[...] è il frutto – prosegue – di rapporti di relazione e di interazione: tra gli attori, tra attori e pubblico, tra le persone del pubblico fra di loro, e tra gli elementi della rappresentazione, lo spazio e il pubblico. È il risultato, quindi, di una dinamica di relazione che definisce lo spazio del teatro come spazio di rapporti<sup>108</sup>.

Tutte queste riflessioni vengono disposte sul piano critico-teorico in un fondamentale articolo di Giuseppe Bartolucci, *Fuga dal “contenitore”*, apparso in un numero completamente dedicato a “l’azione” su “La scrittura scenica” nel gennaio ’71. Prima di concentrarci sull’analisi dei punti salienti dell’articolo, è interessante notare come già in *Del rapporto primario e non primario* sullo stesso numero della rivista, il critico ponga l’accento sul fatto che esperienze di questo genere non possano semplicisticamente essere definite come teatro all’aperto:

finalmente – scrive Bartolucci – c’è chi propone un luogo fisico come punto di partenza e di assorbimento e di diramazione per l’incontro-scontro tra scena-platea; un luogo fisico per un individuo-spettatore, per gruppi di individui-spettatori, come fatto materializzato della reazione teatrale, a livello non culturale né scenico [...]. Lo spostamento critico in effetti avviene da una razionalizzazione intellettuale e moralistica dell’azione a una sperimentazione tecnico-formale e partecipativo-relazionale; il procedimento di lavoro che comporta tale spostamento critico allontana l’azione teatrale dall’enucleazione accumulativa dei suoi elementi e dei suoi momenti all’apertura disponibilissima di questi stessi momenti ed elementi, tenendo tuttavia adesso presente la conformazione materializzata e l’origine fisicizzata sia dal punto di partenza del movimento che della sua diramazione<sup>109</sup>.

Secondo la prospettiva espressa poi in *Fuga dal “contenitore”*, questo luogo teatrale fisicizzato – il “fuori” – va inteso proprio

[...] come Schechner e i suoi amici hanno cominciato a prospettare: ossia inventando una serie di punti di riferimento nella città, ove le azioni teatrali o meno che si vogliono chiamare si sarebbero svolte, e poi su tale “mappa” individuando i vari momenti specificamente scenici risalenti dalla azione stessa nel momento in cui questa seleziona il pubblico e lo ricompona al tempo stesso, e nel momento in cui quei punti di riferimento acquistano solidità teatrale per rapporto di spazi<sup>110</sup>.

Non ci troviamo di fronte a eventi-azioni organizzate in uno spazio teatrale anti-convenzionale. Lo spazio – come afferma Bartolucci – “è *trovato*, e non viene *trasformato*”; al limite, “all’interno del *trovato* si individuano alcuni momenti *trasformati*”<sup>111</sup>. Ciò significa che lo spazio dato (“trovato”) non viene sottoposto a un processo di teatralizzazione (“trasformato”), bensì scelto per

<sup>107</sup> L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 189.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> G. Bartolucci, *Del rapporto primario e non primario*, in “La scrittura scenica”, n. 1, gennaio 1971, pp. 65-66.

<sup>110</sup> G. Bartolucci, *Fuga dal “contenitore”*, in “La scrittura scenica”, n. 1, gennaio 1971, p. 58.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 60.

le sue intrinseche qualità relazionali e il suo valore partecipativo. Peculiarità esaltate dalle azioni, tese, a loro volta, a coinvolgere attivamente i passanti, trasformandoli da spettatori in attori:

la disponibilità – precisa il critico – politica o metaforica dell'evento, dell'azione, non esce allora dalla strategia di uno spazio “trovato” e di un pubblico “inavvertito”, il compito suo essendo quello di trasformare l'uno e di far partecipare l'altro, senza venire adulterati da una comunicazione corruttrice; e con un'aspirazione latente ma costante all'autentico, al vero, fuori dallo schema “contenitore” e fuori anche dallo schema “prodotto” al tempo stesso [...] <sup>112</sup>.

Solo accettando questa ipotesi, il teatro può andare alla ricerca di un rapporto reale e autentico con la società, superando le contraddizioni legate alla semplice messa in scena, per quanto questa possa essere predisposta in uno spazio alternativo o non tradizionale <sup>113</sup>.

Questi e altri temi vengono dibattuti al Convegno di Gardone Riviera *Nuove tendenze del teatro all'aperto*, raccontato da “Sipario” nel luglio '70, attraverso la pubblicazione degli interventi più significativi. Qui, le esperienze americane vengono messe a confronto con l'esempio italiano più avanzato di “teatro fuori dal teatro”: l'*Orlando furioso* di Luca Ronconi. Basato sulla rielaborazione drammaturgica di Edoardo Sanguineti del poema di Ludovico Ariosto, lo spettacolo viene allestito il 4 luglio 1969 nella chiesa sconsacrata di San Nicolò a Spoleto, con il preciso intento di inglobare il pubblico all'interno della rappresentazione. Un'ampia area di 30 metri per 18 – occupata contemporaneamente da attori e spettatori e costantemente attraversata da carrelli-pulpiti che si dislocano velocemente in ogni direzione – è il teatro di azioni (duelli, fughe, rapimenti) che si svolgono simultaneamente <sup>114</sup>.

Sulla scia dei consensi raccolti dallo spettacolo di Ronconi, unitamente alle esperienze di “teatro di strada”, il Convegno di Gardone Riviera dimostra ormai come certe problematiche facciano parte dell'immaginario critico contemporaneo:

*l'Orlando furioso* di Sanguineti e Ronconi – afferma Capriolo – ha dimostrato con folgorante evidenza la possibilità non solo l'efficacia, la ricchezza di comunione fantastica di un teatro finalmente liberato delle sue incrostazioni e restituito a un libero gioco dell'immaginazione estesa all'uso stesso dello spazio. E in America le recenti esperienze del cosiddetto teatro di strada annunciano e cominciano a formare un vocabolario scenico per parlare alla gente, là dove essa si trova. Su questi due esempi, provvisoriamente addebitabili come modelli, s'artolerà il nostro convegno, e sulle lezioni che da essi si possono trarre <sup>115</sup>.

<sup>112</sup> *Ivi*, pp. 61-62.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 62. Non è questa la sede per affrontare la questione – emersa proprio in questo periodo – dell'utilizzo di spazi extra-teatrali. Ad ogni modo, basti considerare che sul finire degli anni Sessanta, allo scopo di dar vita ad una reale politica di decentramento, numerosi gruppi cominciano a pensare, produrre e realizzare i loro spettacoli in case del popolo, circoli e centri sociali.

<sup>114</sup> Per una dettagliata ricostruzione dello spettacolo si rimanda a: F. Quadri, *Il rito perduto. Luca Ronconi*, Torino, Einaudi, 1973; C. Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa, Edizioni ETS, 2006.

<sup>115</sup> *Nuove tendenze del teatro all'aperto*, in “Sipario”, n. 291, luglio 1970, p. 6.

Fin dalle prime battute, viene posta in maniera estremamente netta la differenza tra “teatro all’aperto” e “teatro fuori dal contenitore teatrale”:

*l’Orlando Furioso* – dichiara Grossi – è stato subito proposto come spettacolo popolare, per il semplice fatto che si svolgeva in piazza (a Milano l’ingresso fu anche gratuito) e perché il numero di persone presenti era elevatissimo. Ma ciò che rende “popolare” uno spettacolo dipende dall’uso politico che si fa di certe possibilità operative: la piazza come spazio collettivo del quartiere, delle aree periferiche, non il “salotto” al centro della città, magari davanti alla cattedrale; la struttura semantica dello spettacolo che deve avere radici nella realtà effettiva della collettività, che deve nascere dalle esigenze delle masse popolari, e non quella “colta” e “aristocratica” che è rappresentata dal recupero del testo ariostesco in chiave drammaturgica. Così *l’Orlando Furioso*, se da un lato rappresenta un esempio nuovo di “teatro all’aperto”, dall’altro mostra gli equivoci e le imprecisioni a cui si può andare incontro anche in una concezione più sperimentale dell’azione teatrale<sup>116</sup>.

Tale posizione può essere definita come il leitmotiv del convegno. Anche l’intervento di Frau prosegue, infatti, su questo versante:

in una situazione – dice – tipo quella delineata dall’*Orlando Furioso*, si amplia il palcoscenico [...] ma siamo sempre nella tradizione, allargata fin che si vuole, ma pur sempre nella tradizione. Il palcoscenico invece di essere di 500 metri quadri diventa di 5 chilometri, esiste una scenografia naturale, che è quella della città vera, e il pubblico fa parte dei protagonisti, e nella misura in cui si trova il finto morto tra i piedi e questo morto è così bravo, il teatro così vivo che il pubblico ne partecipa. Ma siamo pur sempre, mi pare, nello schema. Si tratta di dimensioni. [...] Ma è possibile uscire da questo schema, passare da questo schema che è pur sempre uno schema, a quell’altro? Io non so. Che tipo di politica si può fare?<sup>117</sup>

Ad approfondire la questione è Celant<sup>118</sup> che, rifacendosi alle esperienze americane di “teatro nella strada”, offre una prospettiva più spiccatamente politica attraverso cui ridiscutere i temi finora sviluppati<sup>119</sup>:

teatro di guerriglia o teatro di consumo, ecco i due poli in cui si può collocare il teatro di strada o teatro all’aperto. Da una parte, un teatro che non lascia traccia culturale o teatrale, non si ritrova negli stessi punti, è apparentemente casuale, vive sull’anonimato dei suoi attori, è simultaneo, ma con una simultaneità interna alla vita socio-politica della città, del luogo e dell’ambiente in cui si svolge, trae il suo humus attivazionale dalle vicende contingenti e politiche locali, non decorativo e allargato, ma anti-decorativo e osmotico, non affida altro significato al di fuori del suo essere e accadere in un determinato spazio socio-politico, è per le strade di New York, nelle piantagioni o nei ghetti portoricani, non si ripete mai ed è “a scomparsa totale”. È un teatro di guerriglia, non perché mima o ripete le stragi americane in Cambogia, in Palestina, nel Vietnam, nei paesi latino americani, ma perché scompare sistematicamente nella foresta massificante dell’uomo medio, per uscirne improvvisamente per pochi attimi a mimare le alienazioni o le false disalienazioni culturali del passante, per poi nuovamente confondersi con l’impiegat della city, in un continuo alternarsi di arresti e fughe, di strategie mancate e di colpi

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>118</sup> La partecipazione di un critico d’arte al dibattito (su un argomento strettamente teatrale) è particolarmente interessante perché dimostra quanto in questo periodo l’universo delle arti sia permeabile.

<sup>119</sup> Per un’analisi esaustiva del teatro di guerriglia americano si rimanda a C. Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Firenze, Sansoni, 1981.

riusciti; un teatro di guerriglia dunque che colpisce ovunque, all'improvviso, con una recita che si identifica solo con il reale e nel reale si annulla. Dall'altra, un teatro di consumo e di quantità, il teatro populista o di massa, che affida le sue innovazioni linguistico-politiche al fatto di essere percepito (?) da migliaia di persone. Un teatro tradizionale, anche se ha capito che il suo spazio operativo deve dilatarsi e deve raggiungere non più le mille persone, sedute in platea, ma toccare le seimila in piedi nella piazza del Duomo a Milano o nel Centro storico a Genova [...], un teatro questo che vede nella quantità l'essere un nuovo teatro, ma che nei modi rimane ancora un vecchio teatro, totalmente decorativo, che cerca i suoi valori all'esterno del teatro; un teatro pseudopolitico, che nel populismo del numero progressivo degli spettatori vede il suo impegno sociale e il suo essere cultura (sì, ma di massa), ma non fa altro che produrre il "pocket teatrale"<sup>120</sup>.

Seguendo il discorso di Celant, il vero teatro all'aperto è quindi quello "di strada". Un teatro che cerca cioè "il suo valore, il suo significato, il suo vivere in politica e non per la politica", non sovvenzionato "dall'interno dalle forze reazionarie e repressive, che si pagano il teatro social-populista alla Ronconi", atto invece a esprimere "la nuova dimensione politico-culturale del teatro", evitando di "prostituirsi, sia linguisticamente che politicamente"<sup>121</sup>. Il convegno si chiude con un intervento di Grossi che, pur essendo d'accordo in linea teorica con la "ipotesi di operazione extra-strutturale"<sup>122</sup> proposta da Celant, appare comunque poco possibilista, segnalando i rischi di una "progettazione troppo avanzata rispetto alle reali condizioni operative"<sup>123</sup>:

una volta deciso – afferma – che tipo di teatro ormai si debba fare, e in che luogo esso debba essere realizzato, ci si trova di fronte a una dicotomia operativa, che ha inevitabili conseguenze anche sul piano drammaturgico. Da un lato abbiamo una nuova "idea di teatro", una nuova concezione dell'azione culturale, dell'uso dello spazio artistico e della sua componente socio-politica, dall'altro esiste la realtà oggettiva della cultura e del teatro in Italia, i suoi centri di potere, le sue tendenze aggressive<sup>124</sup>.

Lo scollamento tra "contesto culturale" e nuova "progettazione culturale" è tale, conclude Grossi, da impedire in Italia la diffusione delle proposte avanzate dai gruppi operanti negli Stati Uniti. Questa impossibilità di realizzare concretamente un'ipotesi di contestazione del teatro-contenitore, mina la carica ideologica delle spinte riformatrici più avanzate già a partire dai primi anni Settanta. La questione relativa alla creazione di un modello teatrale connotato in chiave etico-politica, basato sull'eliminazione del diaframma tra palcoscenico e platea in un'ottica precipuamente culturale, occuperà sempre meno spazio all'interno del dibattito critico, progressivamente caratterizzato da interventi a carattere generale sulle possibilità di rimodernamento tecnico-spettacolare della sala, che testimoniano lo spegnersi di un moto di sovvertimento dell'idea stessa di teatro.

<sup>120</sup> *Nuove tendenze del teatro all'aperto*, in "Sipario", n. 291, luglio 1970, p. 8.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

Giulia Palladini<sup>1</sup>

## COM-MEMORARE ELLEN STEWART, LA MAMA: NARRAZIONE E CUSTODIA DI UNA PARENTELA

The essay focuses on the *memorability* of Ellen Stewart, founder and director of La Mama Experimental Theatre Club, passed away in 2011 at the age of 91. Tracing the legendary history of Stewart's human and professional life, the essay offers an overview on the crucial elements of La Mama theatre practice and legacy: the idea of dwelling, from the foundation of the first venue in the Lower East Side to the international dimension of La Mama's activities; the collective invention of kinship relations, nourished by Stewart's own performative motherhood; the persistence of memorial traces in archival collections and performances, discussed by means of a focus on La Mama Archive and a detailed analysis of Paul Foster's 1960s show *Hurrah for the Bridge*, participating and passing on the legend of La Mama's pushcart.

§

### I. Premessa

È trascorso un anno da quando sull'esistenza di Ellen Stewart, la fondatrice del teatro La Mama Experimental Theatre Club di New York, è sceso il sipario, consegnando al futuro la sopravvivenza della sua storia e al passato il suo lunghissimo tracciato. Detto altrimenti: consegnando al futuro il tracciato di questa storia e al passato la sua straordinaria, lunghissima sopravvivenza.

C'è un aspetto cruciale della storia di Ellen Stewart che rende difficile, infatti, pensarla alla luce di una temporalità lineare, quella di un tempo di vita che trascorre e poi si conclude, lasciando spazio a una narrazione retrospettiva rispetto agli eventi: si tratta di un intrinseco *desiderio di memorabilità*. Più precisamente, di un impulso alla narrazione della propria storia, che eccede la volontà di destinarla ai posteri e sembra essere, invece, parte integrante degli eventi nel loro farsi, accompagnando il destino della loro memoria. Un desiderio – per così dire – di ascoltare la propria storia *in vita*, senza aspettare il momento della morte perché altri possano raccontarla.

Secondo Adriana Cavarero, “c'è una differenza sostanziale fra il desiderio di lasciare la propria identità ai posteri nella forma di un racconto immortale e il desiderio di sentirsi raccontare in vita la propria storia”<sup>2</sup>; e questa differenza ha a che fare con il vettore temporale che orienta ogni agire. Se nel primo caso l'identità si confronta con lo spettro della morte, proiettandosi oltre l'agire per *immortalarsi* in un ritratto futuro, nel secondo il desiderio di sentir narrare la propria identità è improcrastinabile e si orienta dunque sul *qui e ora*, confrontandosi con il passato e il futuro in una sorta di memoria circolare, in cui risiede il “sapore familiare” dell'identità, “nella dimensione temporale del

<sup>1</sup> Giulia Palladini è dottore di ricerca dell'Università degli Studi di Pisa. Attualmente svolge attività di ricerca presso diverse Istituzioni Internazionali.

<sup>2</sup> A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 47.

suo consistere in una storia di vita”<sup>3</sup>. Cavarero racconta la storia di Achille, autore e protagonista del proprio destino in un atto di scelta individuale, che orienta la propria storia verso una gloria futura, della cui narrazione non sarà testimone; accanto ad essa, descrive la scena di Ulisse alla corte dei Feaci, che scoppia in lacrime ascoltando la propria storia cantata dal rapsodo – e in questo gesto riconosce affettivamente il proprio desiderio di sentirsi narrare, “come aspetto irrinunciabile della sua vita, non come garanzia di una fama *post mortem* che vede nei posteri i destinatari del racconto”<sup>4</sup>. Non solo: in questa scena Ulisse riconosce che questo desiderio è nutrimento per la prosecuzione della sua stessa storia, nonché il motore delle azioni precedenti: la scena della sua commemorazione è al contempo presagio del futuro e memoria del passato.

Queste pagine intendono letteralmente *com-memorare* l’identità di Ellen Stewart, nei termini in cui intendono ricordarla con e attraverso la sua storia, che per molti versi – come vedremo – trova il suo centro proprio in una peculiare commemorazione. L’identità di Ellen Stewart è sfuggente rispetto alle categorie della teatrologia: non è una regista, né una drammaturga, né un’attrice, né una scenografa, benché nel lunghissimo corso della sua esistenza si sia cimentata in un modo o nell’altro in tutte queste pratiche. Non è neppure possibile definirla come produttrice teatrale, se non a patto di porre in questione il termine stesso e interrogarci sui caratteri di questa produzione, sui modi in cui, anche oltre la scena, il teatro si produce e riproduce.

Con molta grazia e precisione, anni fa Claudio Meldolesi definì Ellen Stewart una “donna-teatro”, prendendo in prestito la folgorante definizione utilizzata da Jean-Louis Barrault per Antonin Artaud e sperimentandone l’accezione specifica in relazione a questa particolarissima figura, che non soltanto ha saldato indissolubilmente la propria esistenza al teatro, ma, in un certo senso, “rimanifesta in se stessa il teatro”<sup>5</sup>. In questa definizione, la parola teatro si offre come un universo di risonanze che eccede non solo lo spazio scenico, ma persino la pratica artistica in senso stretto. Sembra evocare caratteristiche che all’ambiente teatro appartengono e che ne costituiscono la grammatica, la sostanza intima, rendendo questa parola immediatamente comprensibile come orizzonte di significazione e possibilità di azione, senza bisogno di aggettivi. Tra queste, penso in particolare alle caratteristiche del teatro come luogo di incontro, all’interno del quale – anche solo momentaneamente – si costituisce una *polis* di desideri e diritti, una cerchia di testimoni e complici di un lavoro creativo, un *habitat* riconoscibile dall’esterno per una peculiare qualità di attenzione. Inoltre, penso al teatro come desiderio di ascolto in presenza, come un momento nel tempo che sfida l’orizzonte della posterità, benché non estraneo a una

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>5</sup> Dalla trascrizione del discorso tenuto da Claudio Meldolesi il 13 dicembre 2003, in occasione della cerimonia per il conferimento della cittadinanza onoraria a Ellen Stewart nella città di Spoleto (documento consultato presso l’Archivio de La Mama Umbria International). Per la nozione di uomo-teatro, cfr. J. Barrault, *Riflessioni sul teatro*, a cura di G. Natoli, Sansoni, Firenze, 1954, p. 58.

capacità di memoria, proprio come la storia di Ellen Stewart.

Nel desiderio di narrazione che ha accompagnato la sua esistenza, è possibile riconoscere una specifica relazione con l'aspetto pubblico della sua identità, con gli altri che hanno assistito al suo dipanarsi in forma di storia. È per questo, forse, che il suo tracciato – che possiamo osservare oggi, dal futuro, come disegno compiuto, unitario – esisteva già un anno fa e da molto tempo era per certi versi pre-figurato. Per questo in esso risiede il peculiare senso di sopravvivenza che Ellen Stewart ha tenacemente perseguito, in nome del quale ha impostato la pratica del proprio teatro e che consegna, ora, al futuro. Sopravvivenza come invenzione di modi sempre nuovi per proseguire e come memoria di questi modi; sopravvivenza come vivere sopra la vita, ovvero inscrivere la propria identità sul presente, nel mentre scorre, affinché si rinnovi e abbia memoria di sé.

A ben guardare, c'è un tratto marcatamente teatrale nel desiderare in vita la scena della propria memorabilità e nell'inventarne la sopravvivenza. In tale desiderio, gli altri compaiono come parte integrante della scena, veri e propri spettatori, nell'accezione in cui questo termine dovrebbe essere accolto, lungi da una ricezione passiva, ma – come si è detto – in qualità di complici e testimoni<sup>6</sup>. È in questo senso, prima di tutto, che Ellen Stewart remanifesta in se stessa il teatro. Nell'aver reso la propria identità uno spazio di commemorazione per le caratteristiche essenziali del teatro – un teatro, per così dire, senza qualità, ovvero “teatro” prima di qualsiasi altra accezione.

## II. Un “abitare simpatetico”

Non appare casuale, allora, che il primo e fondamentale contributo di Ellen Stewart alla storia dello spettacolo sia stata la semplice fondazione di un teatro: l'appropriazione di uno spazio non teatrale e l'affermazione della sua esistenza come teatro. Quasi come quando i bambini tracciano un cerchio sulla sabbia e stabiliscono che quello è un palcoscenico, o un castello, o una nave pirata – e il cerchio tutto a un tratto lo diventa, per tutti coloro che sono complici e testimoni nel dichiararlo tale e nel praticarne una fantasia di utilizzo, prima ancora di sapere cosa accadrà al suo interno.

Questo teatro, nato il 18 ottobre 1961, nello spazio di uno scantinato al numero 321 della Nona Strada, nel Lower East Side di New York, era largo circa sei metri quadri e travestito da caffetteria, perché tale status rendeva possibile evitare una lunga e costosa procedura per ottenere una licenza per spettacoli dal vivo, requisito richiesto dalle autorità cittadine. Il palcoscenico, strettissimo e non rialzato, distava meno di un metro dalla prima fila di tavolini, disposti a semicerchio sulle pareti della cantina; su uno dei due lati della stanza c'era un grande camino, sull'altro, proprio accanto alla scena, un piccolo bancone da

<sup>6</sup> Nel considerare gli spettatori in qualità di testimoni, accolgo le risonanze specifiche della riflessione di Marco Pustianaz espresse in particolare in *Teatro superstite*, in “Art'O”, n. 12, primavera-estate 2009, pp. 13-21.

bar. Il nome di questo caffè, fin dal principio, coincise con il soprannome con cui Ellen Stewart veniva chiamata dai propri complici e testimoni: La Mama.

A seguito di lamentele da parte del vicinato (che accusava Stewart di dirigere un bordello), nell'aprile del 1963 il New York Building Department fece visita al Café La Mama e ne ingiunse la chiusura, sostenendo che fosse situato in un'area della metropoli in cui l'attività delle caffetterie non era consentita. Tale accusa si rivelò in seguito infondata, dal momento che la zona dell'East Village in cui la prima sede del La Mama era situata, effettivamente non presentava controindicazioni in tal senso. A fine giugno 1963, tuttavia, il La Mama si era già trasferito in una nuova sede, un loft al secondo piano di un palazzo al numero 82 della Second Avenue. Dopo solo qualche mese dall'inaugurazione di questo secondo locale, tuttavia, i problemi con le autorità cittadine si ripresentarono. A Stewart fu comunicato che la nuova area in cui si trovava il Café era stata dichiarata *off-limits* per le caffetterie e l'attività risultava dunque nuovamente illegale: dopo svariate ammonizioni, in marzo 1964 il Café La Mama venne chiuso dai Vigili del Fuoco, Stewart fu arrestata e tenuta in prigione per una notte. L'alternativa che si presentava, a questo punto, era quella di traslocare nuovamente, o tentare di ottenere una licenza per la gestione di un teatro, il che avrebbe comportato una consistente ristrutturazione del loft, per adattarlo alle norme di sicurezza e agibilità degli edifici teatrali. Stewart decise di optare per una terza via: proseguire esattamente nello stesso modo trasformando soltanto formalmente la cornice legale del Café. Il La Mama da questo momento divenne un club: fu istituito un tesseramento e il nome dell'attività fu trasformato in "La Mama Experimental Theatre Club" (La Mama E.T.C.). Tramite il pagamento di una tessera associativa settimanale, i membri potevano partecipare gratuitamente alle attività che avevano luogo nel club, senza che queste fossero pensate come una stagione teatrale<sup>7</sup>.

La mossa tattica effettuata da Stewart non provocò cambiamenti sostanziali nell'impostazione de La Mama e dopo tutto finì per affermare ancora più esplicitamente ciò che La Mama, in realtà, era stato fin dalla sua fondazione: una festa privata permanente. Gli spettatori, infatti, non erano sconosciuti, né casuali frequentatori, ma piuttosto un gruppo di persone che gravitava attorno a quel luogo, un locale al contempo pubblico e intimamente privato. Erano un gruppo di persone che a quel luogo, insieme a Stewart, aveva dato e continuava a dar forma. Il diverso spazio della nuova sede presentava caratteristiche differenti rispetto al precedente e offriva dunque maggiori possibilità di sviluppo per gli spettacoli: laddove il primo scantinato poteva ospitare solo trenta spettatori, il loft accoglieva settantaquattro posti a sedere (e spesso ben più di settantaquattro spettatori). L'ambiente più ampio consentì inoltre l'utilizzo di una pedana più grande e leggermente rialzata in qualità di palcoscenico, nonché la presenza di camerini, mentre nella prima sede ogni cambio di scena o costumi avveniva

<sup>7</sup> Nonostante questo, ancora nel corso del 1963 La Mama continuò a essere sospetto agli occhi della polizia, dell'ufficio igiene e dell'ufficio licenze, che continuarono a fare irruzione nella sede del teatro e ne decretarono la chiusura per due settimane all'inizio del luglio 1963. Il club fu riaperto subito dopo, perché non sussistevano motivazioni legali per la sua chiusura.

sotto gli occhi del pubblico. Nel Novembre 1964, al termine dello spettacolo *Dear Friends*<sup>8</sup>, Stewart chiese a tutti gli spettatori di seguirla in strada, portando con sé la sedia su cui erano seduti e uno dei quadri alle pareti del club, o un altro pezzo di mobilio. È in questo modo – attraverso una processione di spettatori nel bel mezzo della notte – che avvenne il terzo trasloco del La Mama, in un locale poco distante, un altro loft al numero 122 della Second Avenue, uno spazio ancora un po' più grande.

Le bizzarre modalità di questo trasloco possono considerarsi emblematiche del modo in cui Ellen Stewart ha concepito l'esperienza del teatro e così pure il suo utilizzo da parte di artisti e spettatori: nei termini di un abitare. Un prendere dimora che non si riduce semplicemente a un sentimento di attaccamento a un luogo, ma ha specifiche ricadute sulla relazione di diritti e doveri di ognuno rispetto allo spazio teatrale, determinando un'appropriazione di esso da un punto di vista pragmatico e simbolico. Il carattere di questo dimorare sembra trovare precisa descrizione in un aggettivo speciale, inventato un giorno da Bertolt Brecht durante una conversazione e subito registrato, nei suoi diari, dall'amico Walter Benjamin, che – scrive – considerava l'abitare il suo argomento preferito: *mitahmendes Wohnen*, un abitare simpatetico, frutto di un neologismo (*mitahmend*) che contiene in sé la parola simpatia (*Mitgefühl*) e la parola somiglianza (*nachahmend*)<sup>9</sup>. Secondo Brecht, nell'"abitare simpatetico" la dimora prende forma a seconda dei comportamenti e delle abitudini propri dei suoi abitanti e finisce per somigliargli; si tratta di un modo di abitare informando di sé il proprio ambiente, arrangiandolo in modo accondiscendente, così da sentirsi a casa a modo proprio, in un luogo. A quest'attitudine, che Brecht dichiarava essergli propria, contrapponeva un differente approccio e utilizzo dello spazio: l'abitare comportandosi come ospiti [*das Gastwohnen*"]. In questo secondo caso, l'abitante rifiuta di assumersi la responsabilità di ciò che utilizza; "si sente invitato dalla sedia su cui siede e quando si alza, ritiene che l'invito sia concluso"<sup>10</sup>.

È interessante quanto l'esempio offerto da Brecht appaia calzante rispetto all'episodio del secondo trasloco de La Mama E.T.C.: nella richiesta di accompagnare la propria sedia nel suo trasferimento in un altro spazio, è come se ogni spettatore sia stato chiamato a essere abitante del La Mama e, più precisamente, un abitante simpatetico. Un abitante, cioè, la cui appropriazione nei confronti della sedia su cui siede eccede l'invito temporaneo, per il tempo esclusivo dello spettacolo; eccede persino la permanenza della dimora in un unico, definitivo luogo fisico; esprime cioè non solo un attaccamento, ma anche una responsabilità duratura rispetto all'occupazione di quella sedia e del suo destino. Si tratta dunque di una sostanziale differenza rispetto alla frequentazione di un teatro in qualità di ospiti, che attribuiscono al proprio sedile una specifica, circoscritta funzionalità: una fruizione teatrale.

<sup>8</sup> Testo e regia: Jimmy Wigfall e Steve Gary; musiche: Tom O'Horgan e Elmer Kline.

<sup>9</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. VI, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 2000, p. 436.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 436 (traduzione di chi scrive).

Con la fondazione del teatro La Mama e la difesa della sua permanenza come ambiente, Ellen Stewart ha affermato un rapporto con lo spazio del teatro del tutto inedito rispetto alle consuetudini sia del teatro di Broadway sia del circuito Off-Broadway, in cui l'accesso, per gli artisti così come per gli spettatori, era soggetto alle regole del professionismo ed esplicitamente funzionalizzato. L'abitare simpatetico del La Mama corrispondeva a un'esplicita *amatorialità*, nei termini in cui metteva in gioco un'assoluta verginità rispetto al mestiere del teatro e una forte componente di lavoro affettivo. Il coinvolgimento degli spettatori nel trasloco del teatro, infatti, è un gesto che assume una forte valenza simbolica, proprio perché coincide con un procedimento tattico di sopravvivenza del teatro stesso e non si riduce a una ritualità formale. Scarseggiando le risorse economiche e dovendo fronteggiare un nuovo trasloco, fare appello al lavoro affettivo degli spettatori era in quel contesto un'opzione assolutamente legittima; d'altra parte, gli spettacoli offerti agli spettatori del La Mama si sviluppavano anch'essi come lavoro non retribuito, grazie a un lavoro sostenuto da un'attività amatoriale, accogliendo questo termine nella sua piena accezione, che trattiene più che un'eco della sua radice etimologica. Le peripezie dell'abitare simpatetico del La Mama, inoltre, contribuirono in maniera sostanziale allo sviluppo della pratica teatrale che prese corpo al suo interno, in una reciproca compenetrazione tra spazio e comportamenti. Nelle parole di Stewart:

I testi che venivano scritti divennero una tipologia diversa di testi per ogni sede in cui ci siamo spostati. Nessuno di noi all'inizio aveva alcuna intenzione di sfidare il teatro o dar vita a un'alternativa teatrale, né tantomeno di realizzare qualcosa che avesse a che fare con l'Off-Broadway. Eravamo un piccolo gruppo di persone che scriveva testi o voleva recitare questi testi e davvero sapeva poco o niente del teatro [...]. È così che abbiamo iniziato. Abbiamo imparato perché la natura ci ha forzato a imparare facendoci spostare, adattandoci a diversi ambienti. Da questo la nostra tipologia di teatro sembrò evolversi<sup>11</sup>.

In modo assolutamente peculiare rispetto al contemporaneo panorama della ricerca teatrale internazionale di quegli anni, la spinta propulsiva per la fondazione del Café La Mama fu infatti l'emergere di una nuova drammaturgia: attorno a Stewart si raccolse un nutrito gruppo di aspiranti drammaturghi (tra questi, Paul Foster, Maria Irenes Fornes, Sam Shepard, Rochelle Owens, Jean Claude Van Itallie) i cui testi faticavano a trovare spazio in teatro e a confrontare dunque le proprie parole con la materialità della scena vera e propria. Tale drammaturgia, in effetti, inizialmente non si percepiva né si proponeva come nuova: per certi versi il La Mama si considerava uno *showcase*, uno spazio in cui esibire il lavoro teatrale nella speranza di renderlo più forte e poterlo, poi, proporre altrove, nel *big time* dei circuiti ufficiali. Lo stesso atteggiamento caratterizzava la partecipazione degli attori e dei registi, molti dei quali al contempo tentavano di portare avanti una carriera nel teatro *mainstream* e utilizzavano il La Mama come piattaforma per esercitarsi<sup>12</sup>. Nella permanenza in uno stesso luogo, nel confronto

<sup>11</sup> E. Stewart, *Ellen Stewart and La Mama*, in "The Drama Review", vol. 24, n.2, giugno 1980, pp. 11-22, p. 14. Traduzione di chi scrive.

<sup>12</sup> Il termine *showcase*, con cui ho definito la funzione del La Mama nella prima metà degli anni

tra i vari testi e con le stesse condizioni di produzione, tuttavia, caratteristiche ricorrenti iniziarono ad emergere tra i vari lavori e così pure collaborazioni: una specifica sensibilità rispetto alla scrittura per la scena apparve presto riconoscibile come propria di un movimento. Come registrò immediatamente Michael T. Smith, critico del Village Voice, attento osservatore di questa scena fin dai suoi esordi e drammaturgo egli stesso, se inizialmente quest'esperienza era concepita come una stagione di passaggio verso un potenziale successo commerciale, presto gli artisti che operavano nella scena Off-Off-Broadway presero piena coscienza del valore della propria autonomia creativa e produttiva e trovarono in essa un forte elemento identitario<sup>13</sup>: nell'abitare questo comune ambiente di lavoro, l'identità di questo nuovo teatro trovò la propria casa.

In tutto ciò, la vera e propria abitazione di Ellen Stewart costituì fin dall'inizio un'appendice del teatro La Mama: attorno a essa gravitavano gli artisti, nel suo spazio venivano sviluppati progetti e così pure le relazioni umane sulla base delle quali, poi, crescevano le collaborazioni. Come ricorda Paul Foster, su molti dei copioni degli spettacoli messi in scena al La Mama nei primi anni Sessanta, c'erano tracce di cibo e ogni ricordo di quel periodo sembra impregnato dell'odore della minestra che a ogni ora di pranzo e di cena bolliva in cucina, pronta per essere allungata e offerta a chiunque passasse da casa di Ellen<sup>14</sup>. Quando nel 1969 il La Mama affrontò il suo ultimo trasloco, spostandosi nella palazzina liberty al numero 74 della Quarta Strada, che è tuttora la sua sede – un progetto che esplicitamente suggella una raggiunta stabilità da parte del La Mama E.T.C.<sup>15</sup> – questo elemento rimase costante. Anzi, l'abitare simpatetico

Sessanta non è casuale e venne impiegato dal teatro stesso nella sua negoziazione con la regolamentazione sindacale di Broadway, le Unions, che presto iniziarono a percepire il circuito Off-Off-Broadway come una minaccia per il proprio monopolio. Nel 1965, dopo lunghe battaglie portate avanti personalmente proprio da Ellen Stewart, l'Actors'Equity Association istituisce lo Showcase and Workshop Code: i membri del sindacato avrebbero potuto lavorare non pagati in produzioni di breve durata, con meno di dieci repliche in un periodo non superiore a tre settimane, a patto che gli spettacoli non fossero pubblicizzati né aperti a un pubblico superiore a cento ospiti a sera. In aggiunta, era vietato applicare a queste produzioni un biglietto d'entrata. Fu in questo modo che gli spettacoli dell'Off-Off-Broadway poterono proseguire per qualche tempo quasi indisturbati.

<sup>13</sup> M. Smith, *Introduction*, in *Eight Plays from Off-Off-Broadway*, a cura di M. Smith e N. Orzel, Indianapolis/New York, Bobbs-Merrill, 1966, p. 8.

<sup>14</sup> Il commento di Foster è riportato in C. Rosenthal, *Ellen Stewart La Mama of Us All*, in "The Drama Review", vol. 50, n. 2, estate 2006, pp. 12-51, trad. it. M. Matullo-V. Nicoli-J. Bradshaw, *Ellen Stewart. La Mama di tutti noi*, in M. Cerquetelli (a cura di), *La Mama dell'Avanguardia: il teatro di Ellen Stewart, i rapporti con l'Italia*, Roma, Edizioni Interculturali, 2006, p. 78.

<sup>15</sup> Gli anni Sessanta maturi videro l'instaurarsi del sistema delle fondazioni, che offrivano alle corporazioni private la possibilità di investire delle somme di denaro a scopi filantropici, finanziando, ad esempio, l'attività artistica. Questo rappresentò un'opportunità di finanziamento inaspettata per molte esperienze del nuovo teatro americano. Ellen Stewart sfruttò prontamente il momento favorevole, chiedendo alla Ford Foundation un finanziamento di 25.000 dollari per l'oneroso lavoro di ristrutturazione della palazzina sulla Quarta strada, individuata come spazio ideale per ospitare gli sviluppi più articolati delle attività del La Mama. Alla ristrutturazione dello stabile, in ogni caso, contribuì attivamente la comunità artistica orbitante attorno al La Mama, come documentato in svariati video e fotografie conservati presso il La Mama Archive.

di Ellen Stewart rispetto allo spazio del proprio teatro si esprime, se possibile, con maggiore evidenza: l'abitazione di Ellen andò a collocarsi letteralmente all'interno del teatro, all'ultimo piano.

È lì che ha continuato a vivere per il resto della sua vita, quando si trovava a New York e non in giro per il mondo; è lì che è stata accudita quando ha iniziato ad avere difficoltà a scendere le scale; a solo un isolato di distanza – in un piano intermedio della palazzina sulla Great Jones Street, acquisita nel 1970 come spazio laboratoriale del La Mama – Ellen ha voluto che fosse allestito il suo letto nel periodo della sua malattia, trascorrendo così sempre all'interno del suo teatro gli ultimi mesi della sua vita, benché costretta all'immobilità. In quello spazio, Ellen veniva visitata dai suoi amici, riceveva cartoline, osservava dalle enormi finestre uno squarcio dello spazio di New York che il La Mama ha abitato con così tanta simpatia, che così tanto al La Mama oggi somigli.

### III. La tecnologia di una maternità

Quasi tutti coloro che hanno scritto di Ellen Stewart, dai primi anni Sessanta ad oggi, hanno rilevato l'aspetto affettivo del soprannome La Mama, che così profondamente salda l'identità di questa donna con quella del teatro da lei fondato. È innegabile, infatti, che fin dal principio, Ellen Stewart abbia assolto il ruolo di figura materna per tutti gli artisti che hanno operato al La Mama, che sempre più consapevolmente nel corso degli anni abbia costruito la propria immagine come quella di una grande famiglia<sup>16</sup>. L'importanza di questo soprannome, tuttavia, non si riduce a un elemento esclusivamente formale ed è cruciale per comprendere il modo in cui, a partire dal proprio nome, Stewart ha sperimentato performativamente il concetto di *parentela*, con importanti conseguenze sia nella configurazione del suo teatro, sia nella formazione della sua identità. Tale sperimentazione ha a che fare con una ridefinizione dell'idea di *parentela*, che sembra centrare le caratteristiche essenziali di questo concetto, nei termini in cui la *parentela* consiste, essenzialmente, nella capacità di costruire un sistema di alleanze, fondate su necessità di scambio e supporto reciproco tra individui.

Numerosi studi, in ambito antropologico, hanno del resto sottolineato quanto l'enfasi sulla procreazione sessuata abbia storicamente adombrato il valore della riproduzione culturale, benché quest'ultima sia sempre stata un fattore centrale nel funzionamento stesso della *parentela*: piuttosto che un *essere*, la *parentela* andrebbe concepita nei termini di un *fare*, cioè come un sistema di condotta

<sup>16</sup> Tra i molti esempi, rimando a una rosa di testi emblematici, in un ampio spettro cronologico: A. Poland e B. Mailman (a cura di), *The Off-Off-Broadway Book: Plays, People, Theatre*, Indianapolis, Bobbs-Merrill Company, 1972; M. Croyden, *Lunatics, Lovers and Poets: the Contemporary Experimental Theatre*, New York, McGraw-Hill, 1972; S. Banes, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and The Effervescent Body*, Durham - London, Duke University Press, 1993; Stephen J. Bottoms, *Playing Underground: a Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, Minnesota, University of Michigan Press, 2004; C. Rosenthal, *Ellen Stewart La Mama of Us All*, cit.

piuttosto che di genealogia<sup>17</sup>. È in questo senso, come suggerisce Pierre Bourdieu, che certe relazioni sociali possono considerarsi in termini di “parentela pratica”, in quanto connessioni umane fondate su funzioni di assistenza, cura e dipendenza reciproca, del tutto simili a quelle tradizionalmente intese come familiari<sup>18</sup>. Laddove la parentela ufficiale spesso non ha un ruolo attivo nella vita quotidiana degli individui, le forme di parentela pratica sono inoltre profondamente integrate alle attività quotidiane delle persone, in quanto per esistere dipendono necessariamente dal continuo mantenimento e rinnovo dei legami. Il modo in cui Ellen Stewart ha incarnato la propria figura materna, sembra posizionarsi precisamente in quest’orizzonte, nell’ambito di una sperimentazione collettiva di una vera e propria parentela pratica, capace di sviluppare i propri codici familiari ben oltre gli automatismi della lingua. A ben guardare, infatti, la cosiddetta maternità incarnata dal soprannome La Mama costituisce un vero e proprio “modo congiuntivo”, per utilizzare la terminologia proposta da Richard Schechner<sup>19</sup>, sulla base della quale Ellen Stewart ha *restaurato* il proprio comportamento, rendendolo leggibile esattamente come “seconda natura”. L’invenzione performativa di questa figura di madre, cioè, non corrisponde all’interpretazione di un ruolo, ma al recupero selettivo di una serie di funzioni che nell’immaginario collettivo sono associate alla figura materna, in modo da sperimentarne il funzionamento e il valore in un ambito impreveduto: quello del teatro.

Nell’accezione specifica in cui Stewart ha voluto accogliere questo concetto, la maternità appare essenzialmente come una *tecnologia di rinnovo*: un lavoro affettivo tramite il quale alcune forme di attaccamento fisico ed emotivo rispetto a un luogo e a una pratica sono create, trasformate e sostenute nel tempo. Una forza-lavoro che, per scelta affettiva, esiste fuori da una scala di retribuzione, ma non per questo non è portatrice di valore: così come il lavoro di una madre che prepara amorosamente un letto per accogliere il sonno del proprio figlio, o i vestiti puliti che indosserà il giorno dopo per andare a scuola. La scelta di recuperare e mettere in pratica queste funzioni fuori da un ambiente domestico e, per di più, nello spazio pubblico di una scena artistica, appare di per sé significativa: nell’America degli anni Sessanta, la posizione subordinata della donna all’interno della famiglia veniva propagandata come immagine cardine della ricostruzione sociale post-bellica, nella completa omissione del fondamentale

<sup>17</sup> Lo studio fondamentale che ha posto le basi per questa rinnovata concezione della parentela è certamente C. Lévi-Strauss, *Le Structures élémentaires de la parentèle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949 (trad. it. *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli, 1969). Rispetto agli sviluppi più recenti di questa riflessione rimando almeno a D. Schneider, *A Critique of the Study of Kinship*, Ann Arbor, Michigan University Press, 1984; P. Bourdieu, *Esquisse d’une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972, trad. it. I. Maffi, *Per una teoria della pratica*, Milano, Raffaello Cortina, 2003; S. Franklin-S. McKinnon (a cura di), *Relative Values: Reconfiguring Kinship Studies*, Durham, Duke University Press, 2001.

<sup>18</sup> P. Bourdieu, *Per una teoria della pratica*, cit.

<sup>19</sup> R. Schechner, *Sul comportamento restaurato*, in R. Schechner, *La teoria della performance, 1970-1983*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 216.

apporto economico, sociale e affettivo che proprio la donna, relegata in un ruolo granitico di sposa e madre, offriva nella sfera privata ed era assolutamente capace di offrire nella sfera pubblica. L'idea di maternità espressa da Stewart, al contrario, valorizza proprio la materialità di questo lavoro affettivo, traducendola in un impegno pubblico e privato che ha sostenuto l'attività teatrale svolta all'interno del La Mama: un investimento non tanto economico (benché nella prima metà degli anni Sessanta Stewart abbia finanziato il La Mama prevalentemente a proprie spese), quanto di tempo, risorse e cura. Modalità nient'affatto naturalmente proprie della figura materna, ma associate al comportamento della madre nel corso di una storia millenaria di subordinazione e sfruttamento sociale della donna. Rivendicare la dignità, il valore e il potenziale creativo di queste funzioni in un ambito extra-domestico, significava operare un *detournement* proprio su questa storia, rileggere le abitudini affettive storicamente sedimentate in questo ruolo, astraendole dal loro automatismo e sperimentandone le potenzialità fuori dal sistema di pensiero e dai modi di produzione proposti dalla cultura egemonica. Equivalva in qualche modo a una presa di posizione politica, proprio all'interno di quella controcultura che negli anni Sessanta affermava nel complesso una radicale rottura con l'ambiente familiare, contestato per definizione come prigionia della libertà d'espressione e di sperimentazione.

Il Café La Mama nacque invece proprio per affermare il diritto del tentativo, offrendo una scena a un gruppo di artisti che si vedeva tagliato fuori dai meccanismi di reclutamento dello *showbusiness* newyorkese. Nacque per garantire a questi artisti una possibilità di perseveranza, di fronte all'insuccesso o all'indifferenza; una piattaforma di apprendimento, in un momento in cui i tradizionali sistemi di apprendistato del mestiere teatrale risultavano inaccessibili a molti. Paradossalmente, questo fu reso possibile proprio dalla creazione di un ambiente familiare, ovvero da una piattaforma di rapporti sociali che praticamente e affettivamente garantiva la prosecuzione di questo progetto.

La fondazione del teatro La Mama, infatti, non costituisce una cattedrale nel deserto, ma s'inserisce in un tessuto di esperienze che ha esplicitamente saldato la propria cooperazione artistica con la costruzione di un anti-sistema familiare, elaborando forme di sostegno economico, di assistenza e di coabitazione che hanno ampiamente influenzato il lavoro artistico prodotto a New York negli anni Sessanta. Mi riferisco all'ampia costellazione di artisti attivi nel circuito Off-Off-Broadway (negli spazi del Caffé Cino, il Theatre Genesis, la Judson Memorial Church, la Tenth Street Coffehouse, il New York Poets Theatre, il Village South Theatre, per citare solo i nomi più noti), nell'ambito del cinema indipendente (nelle varie sedi della Film-Maker's Cooperative, presso l'Hyperbole Photography Studio, la Factory), così come nel corto circuito tra spazio pubblico e spazio privato ospitato da numerose abitazioni, che per periodi più o meno lunghi svolsero sia la funzione di laboratorio che quella di vero e proprio palcoscenico (tra queste, quella di Tom O'Horgan, di Jack Smith, di Billy Name,

di Diane di Prima). Come ho argomentato più diffusamente altrove<sup>20</sup>, la dinamica relazionale di questa scena manifesta molteplici aspetti riconducibili alla nozione di parentela non solo in termini di condotta, basata su connessioni altre rispetto a quelle familiari, su cui poteva fondarsi la nuova vita lontano dalle famiglie d'origine; ma anche come produzione di somiglianze, la cui natura prescinde totalmente dal fattore genealogico e si manifesta piuttosto come assunzione di *habitus*, riconoscibili dall'esterno come propri di un determinato *habitat* creativo; infine, come modello comportamentale che contemporaneamente contesta e ri-produce (invertendo di senso) quelle che la società propone come le strutture elementari della parentela, in termini di rituali, forme di appartenenza e riproduzione.

Proprio come Ellen Stewart, numerose figure, in questo contesto, funsero da punto di riferimento per gruppi di artisti più o meno stabili, che gravitavano attorno a uno spazio da loro gestito, e si riferivano ad esse come se fossero figure genitoriali: ad esempio Joe Cino, Andy Warhol, Jonas Mekas, Diane di Prima, Al Carmines, Jack Smith. Tutte queste figure, in modi diversi, hanno svolto per un periodo continuativo il ruolo di padroni di casa, in un contesto in cui, tuttavia, la parola "padrone" era continuamente rinegoziata, insieme al concetto di proprietà; e la stessa casa si costituiva per occasione, o per meglio dire, per scelta d'appartenenza – per prendere parte a un ambiente. Non solo: se nel linguaggio quotidiano, intriso degli automatismi della cultura egemonica, queste figure di riferimento venivano più o meno ironicamente definite come figure materne o paterne, spesso nella pratica comportamentale la funzione svolta nei confronti della propria famiglia presentava caratteristiche piuttosto anomale rispetto a un ruolo parentale, almeno non tradizionalmente inteso.

Nel suo studio sul Greenwich Village nel 1963, anche Sally Banes si sofferma su questo punto, rilevando che molti testi scritti e allestiti in quell'ambiente e in quel periodo (come ad esempio *Home Movies* di Rosalyn Drexler, *You May Go Home Again* di David Starkweather, *Home Free!* di Landford Wilson) significativamente mettevano in scena lo sgretolamento della famiglia, nel mentre le loro peculiari condizioni di produzione e ricezione erano rese possibili proprio dal calore domestico, misto a una generale condizione di adolescenziale libertà creativa, che costituiva il sale della scena underground<sup>21</sup>:

Il tipo di privacy che i suoi frequentatori percepivano come "sentirsi a casa" – anche se si trattava di una casa la cui pace era costantemente minacciata da irruzioni della polizia, poiché il teatro era privo di licenze e anche se questa vita domestica in realtà non garantiva alcuna privacy – era un elemento chiave nel fermento creativo del Caffè Cino. In quel luogo era possibile sperimentare di fronte a un pubblico accondiscendente e praticamente a un passo dal palcoscenico; inoltre e soprattutto (a differenza che a casa) tutto era permesso. Questa era una casa liberata, una festa con genitori perennemente fuori città e a capo di tutto uno zio generoso, piuttosto che un padre. (Era una casa, inoltre, in cui

<sup>20</sup> G. Palladini, *Queer Kinship in the New York Underground: On the Life and Legend of Jackie Curtis*, in "Contemporary Theatre Review," n. 21.2, 2011, pp. 126-153.

<sup>21</sup> S. Banes, *Greenwich Village 1963*, cit.

l'omosessualità piuttosto che l'eterosessualità era la norma). Persino il fatto che “la stanza”, come Cino la chiamava, non fosse un vero teatro ma un luogo adornato *ad hoc* per ogni produzione, senza alcun budget, aggiungeva una sensazione di libertà, cooperazione e calore domestico<sup>22</sup>.

#### IV. L'archivio del La Mama: forme di rinnovo e tracce d'insistenza

Numerose opere della scena newyorkese degli anni Sessanta (spettacoli, film, fotografie) possono considerarsi parallelamente come opere prodotte nel contesto specifico di questa parentela pratica e come documenti di tale parentela nel momento della sua attualità. Possono considerarsi, cioè, opere nella misura in cui furono presentate e circolarono come tali nella cultura; ma sono di fatto anche documenti di una serie di relazioni sociali *nel tempo* e dunque archiviano le manifestazioni di questa parentela pratica e il suo desiderio di rinnovarsi. Questo peculiare aspetto della storia di quegli anni è particolarmente cruciale rispetto al teatro La Mama, che oltretutto è l'unico spazio sopravvissuto a quella stagione e rimasto attivo sulla scena newyorkese in un rapporto di continuità con il proprio passato, celebrando proprio l'anno scorso i suoi cinquant'anni<sup>23</sup>.

Basta gettare anche solo un rapido sguardo agli archivi del La Mama per averne la percezione, per realizzare in che termini Stewart ha preso in carico la *memorabilità* di ciò che accadeva nell'ambiente da lei abitato e di come questo ambiente abbia di per sé prodotto una narrazione della storia del La Mama, più o meno consapevolmente. A partire dal 1961, Ellen ha collezionato tracce di tutto quello che è accaduto al La Mama, accumulando una quantità eterogenea di materiali (foto, poster, copioni, oggetti, lettere, libri, conteggi, schede tecniche degli spettacoli, bollette, ringraziamenti, ritagli di giornale e molto altro) che sembrano continuamente sfuggire a uno sforzo sistematico di catalogazione, benché soprattutto negli ultimi anni il personale del La Mama (e in particolare Ozzie Rodriguez, che da sempre si prende cura della collezione) si sia impegnato seriamente per rendere l'archivio più facilmente accessibile e presentabile all'esterno, destinandogli anche una bellissima sede, che comprende oggi uno spazio espositivo.

Per lungo tempo, l'archivio è esistito come collezione privata di Ellen, fu trasferito poi nello scantinato della palazzina sulla Quarta Strada (dove io lo incontrai per la prima volta) e solo in tempi molto recenti, essendo cresciuto a dismisura, ha trovato accoglienza al piano terra del teatro Annex, in uno spazio pensato e organizzato come luogo per la sua custodia. L'Annex è una palazzina adiacente alla sede sulla Quarta strada, annesso al complesso del La Mama nel

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 48 (traduzione di chi scrive).

<sup>23</sup> Sia la Judson Memorial Church che la St. Mark's Church on the Bowery continuano ancora oggi a ospitare esperienze teatrali e nel corso degli anni hanno continuato a offrire ospitalità a specifici gruppi. Il La Mama, tuttavia, è l'unico spazio teatrale che è sopravvissuto a quella stagione mantenendo una continuità con essa, probabilmente anche grazie alla longevità di Stewart, che fino all'ultimo ha mantenuto le redini del teatro e ha continuato a enfatizzare la sua storia.

1974 e costituito da un'ampia sala teatrale (progettata dallo scenografo Jun Maeda con un sistema di praticabili, in modo tale che per ogni spettacolo lo spazio possa essere riformulato) e da diverse stanze adibite a dormitori nei piani superiori, che accolgono i membri delle compagnie internazionali in tournée presso il teatro. A partire dagli anni Settanta, infatti, Stewart ha tenacemente perseguito la proiezione del La Mama in una dimensione internazionale, incoraggiando la presentazione dei lavori realizzati all'interno del suo teatro in festival e teatri fuori dagli Stati Uniti; poi la fondazione di piccole succursali targate La Mama in diverse parti del mondo (vere e proprie affiliazioni, senza alcun vincolo sostanziale ma solo una scelta, per così dire, d'elezione) e ospitando a sua volta a New York i più importanti protagonisti della scena teatrale internazionale<sup>24</sup>. La dimensione internazionale del teatro La Mama, inoltre, ha trovato un'espressione particolarmente significativa nella fondazione di un'ulteriore dimora, che ha trovato ospitalità proprio in Italia, nella campagna spoletina. All'inizio degli anni Ottanta, infatti, grazie a un generoso premio in denaro assegnatole come riconoscimento alla carriera dalla Mac Arthur Foundation, Ellen Stewart ha acquistato e ristrutturato un ex-monastero nella località di Santa Maria Reggiana, dove ha dato vita al La Mama Umbria International, una residenza per artisti che ogni estate ospita seminari, laboratori residenziali e raccoglie una nutrita comunità di artisti. Ancora oggi, in questo luogo, una temporanea comunità s'incontra, collabora e convive negli spazi di un'enorme casa, che nella sua stessa configurazione rispecchia il tradizionale abitare simpatetico che ha sempre caratterizzato lo spazio del La Mama<sup>25</sup>.

Una moltitudine di esperienze è confluita dunque nell'archivio del La Mama, senza soluzione di continuità, in una collezione che non conosce distinzioni tra le diverse fasi di questa lunghissima storia, che trattiene in sé il carattere di un enorme album di famiglia, in cui è possibile riconoscere volti, circostanze, dissotterrare parole, ricucire o ricamare le molte pieghe del racconto. In questa immensa collezione, tutto è importante per custodire il coloratissimo mosaico che Stewart così tanto apprezzava, che era il suo principale motivo di orgoglio e che continuava incessantemente a narrare: "La Mama is a lot of people, all over the world", amava ripetere. E tuttavia, come in ogni album di famiglia, in questo archivio alcune scene spiccano con particolare efficacia, sembrano trattenere il "sapore familiare" del La Mama, al di là di un attaccamento emotivo individuale; partecipano letteralmente – nel loro riposare in prossimità, nel loro esistere in una moltitudine – di una vera e propria com-memorazione della parentela del La Mama. In un certo senso, si potrebbe dire che questi documenti

<sup>24</sup> Per citare solo una rosa di esempi significativi: nel 1967 il La Mama ospita Jerzy Grotowski, fino a quel momento sconosciuto al pubblico americano; nel 1980 Peter Brook con *L'Os*, *Ubu*, *The Ik* e *La Conferenza degli Uccelli*; l'anno successivo, il debutto americano di Kazuo Ohno; nel 1982 Tadeusz Kantor con *Wielopole*, *Wielopole*; nel 1984 l'Odin Teatret con *Le ceneri di Brecht* e *Il Milione*.

<sup>25</sup> Per una storia dettagliata del La Mama Umbria International rimando al mio saggio, *Lo spazio del La Mama*, in M. Cerquetelli (a cura di), *La Mama dell'Avanguardia*, cit.

si proiettano oltre il contatto diretto esistito una volta con gli spettatori presenti al momento in cui uno spettacolo ebbe luogo e riposano ora, nell'archivio, in attesa di "spettatori ritardatari", prendendo in prestito una bella espressione di Joe Kelleher<sup>26</sup>; spettatori che, come me, continuano a percepirne in essi un'eco narrativa.

L'archivio del La Mama costituisce un esempio purissimo della tecnologia di rinnovo messa in atto da Ellen Stewart, attraverso la performance della propria maternità; ed è al contempo un esempio di come la cura di questo teatro abbia significato da un lato la garanzia della sua sopravvivenza, dall'altro un aspetto centrale dell'identità di Stewart. La potenzialità di rinnovo che riposa nell'archivio voluto e custodito da Ellen è intimamente connessa con la storia familiare del La Mama e funziona secondo un meccanismo che sempre presiede ai racconti familiari: la teatralizzazione di momenti precisi della storia di una famiglia nel tempo, in cui i parenti compaiono nel ruolo di protagonisti di scene che, successivamente, possono acquisire il valore di scene fondative. Ad esempio, il fidanzamento dei nonni – che nelle foto sono ancora giovani e ignari di un futuro di progenie – o il racconto di come la casa di famiglia venne acquistata, il racconto o la foto di una nascita, il ricordo di momenti difficili e di come questi momenti vennero superati. In un certo senso, ogni racconto familiare non narra che di un'origine, ma in realtà non lo è mai, ed esiste per essere narrato sia come conferma della storia familiare, sia come incoraggiamento per la sua prosecuzione.

La trasformazione degli aneddoti nella storia familiare in scene memorabili è un lavoro che Gertrude Stein ha definito un lavoro di "insistenza", intendendo con questo termine una pratica che si differenzia e in qualche modo si oppone alla ripetizione<sup>27</sup>. Stein racconta di aver acquisito consapevolezza di questa differenza quando, a diciassette anni, andò in visita alle proprie zie a Baltimora e sedette con loro, sentendole raccontare gli stessi episodi di vita in continuazione: "non aveva importanza quanto spesso qualcosa che era accaduto in passato, fosse accaduto, ogni qualvolta che qualcuno raccontava qualcosa non c'era mai ripetizione"<sup>28</sup>. L'insistenza, suggerisce Stein, ha a che fare con qualcosa che esiste, qualcosa di vivo e riconosciuto come tale nel corso della narrazione; ha a che fare con una pratica che l'autrice definisce "ascoltare e parlare allo stesso tempo"<sup>29</sup>. La ripetizione può esistere, secondo Stein, solo quando qualcosa è descritto, non quando qualcuno ascolta e parla di una storia di vita, anche se – e specialmente se – la storia è già conosciuta in anticipo. Significativamente,

<sup>26</sup> J. Kelleher, *Sui teatri autorimembranti*, in *B.motion: spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, a cura di V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi, Milano, Costa & Nolan, 2008, pp. 47-62.

<sup>27</sup> G. Stein, *Portraits and Repetitions*, in G. Stein, *Lectures in America*, Boston, Beacon Press, 1957.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 175.

Stein utilizza queste riflessioni per introdurre la propria pratica di “scrittura-ritratto”, ovvero il suo desiderio di trattenere le storie di vita dei propri amici – dei propri complici e testimoni – senza immortalarli, ma catturando il loro ritratto *nel bel mezzo del loro esistere*.

Nell’archivio del La Mama, i racconti familiari non sono elaborati solo attraverso l’oralità, né trattenuti esclusivamente nei documenti. Essi pertengono alla produzione stessa di numerosi spettacoli, che sono stati non solo veicolo di narrazione per la storia familiare del La Mama, ma essi stessi strumenti del suo rinnovo, in quanto ulteriori articolazioni di questa storia. In molti di essi, è possibile rintracciare la narrazione dell’identità di Ellen Stewart, *nel bel mezzo del suo esistere*, come una sorta di com-memorazione in presenza, come tanti scrigni della sua identità. Su uno, in particolare, mi piace soffermarmi, per narrare la leggenda di Ellen Stewart, che si racconta essere alla base della fondazione del Café La Mama.

### V. *Hurrah for the Bridge*, o la leggenda del carretto

Andato in scena per la prima volta il 20 settembre 1963, *Hurrah for the Bridge* di Paul Foster è descritto da Stephen Bottoms come uno degli *homegrown plays* del teatro La Mama<sup>30</sup> e tale definizione appare quanto mai appropriata. L’opera di Paul Foster, infatti, può considerarsi un esempio distintivo della produzione del La Mama degli anni Sessanta. In numerosi resoconti, Stewart dichiara di aver aperto lo spazio del caffè per offrire una piattaforma di prova ai testi dei suoi due amici più cari, Paul Foster and Fred Lights<sup>31</sup>. Stando ai documenti, tuttavia, *Hurrah for the Bridge* risulta in realtà il primo spettacolo allestito all’interno del teatro, dopo circa due anni dalla sua fondazione, ma in una fase molto significativa della sua storia, quella che segna lo spostamento nella seconda sede e la conversione del suo status in quello di club per soli soci. Per considerare lo spettacolo di Foster come documento della parentela del La Mama, è utile riferirci in primo luogo alla materialità dei suoi resti: i poster, i copioni, gli oggetti di scena, le fotografie, tutte tracce sovrapposte che raccontano di alcune relazioni artistiche e sociali *nel tempo*.

Tra le foto di scena scattate da Conrad Ward, ad esempio, figura l’immagine di un grosso carretto pieno di stracci al centro del palcoscenico, accanto al quale si intravede un uomo (l’attore Paul Boesing) che tiene in mano un pezzo di carta, su cui spicca il messaggio: “shut up and push”. Dietro al mucchio di rifiuti posizionato sul carretto, si intravedono fotografie appese a un muro e a un grosso mobile sul fondo. Dalle fotografie di Ward, a ogni modo, non è possibile capire se le immagini sul fondo appartengano alla scena o alle pareti del La

<sup>30</sup> S. Bottoms, *Playing Underground*, cit. p. 101.

<sup>31</sup> Ad esempio in E. Stewart, *Ellen Stewart and La Mama*, cit.; C. Rosenthal, *Ellen Stewart: La Mama of Us All*, cit.

Mama<sup>32</sup> e quest'impressione è di per sé significativa: essa rende conto di un completo sovrapporsi dello spazio dell'opera e di quello del teatro, suggerendo che non soltanto la messa in scena di *Hurrah for the Bridge* del 1963 era in sintonia con lo spazio che la ospitava, ma che la memoria di quell'evento, negli stessi documenti, si confonde con quella dello spazio da esso abitato. L'immagine del carretto appena descritta – centrale nella foto in questione, così come in tutto lo spettacolo – offre un indizio fondamentale rispetto a questa sovrapposizione e alla sua funzione nella narrazione del La Mama.

In *Hurrah for the Bridge*, il carretto appartiene a Rover, il tragico protagonista del dramma, che si svolge nel seguente intreccio. Da qualche parte, fuori scena, si sta costruendo un ponte e pare che tale costruzione richieda la presenza di corpi umani da tumulare nei piloni di sostegno; di conseguenza, un gruppo di criminali si è organizzato per rastrellare la città in cerca di potenziali vittime da uccidere, in modo tale da poter vendere i loro cadaveri ai costruttori del ponte. Tutto lo spettacolo è caratterizzato da un'atmosfera di continua emergenza, in una città piena di potenziali minacce, incontri sospetti e generale malessere. Il personaggio di Rover è un mendicante, che disperatamente difende la propria vita e il proprio carretto, dove nasconde tutti i suoi averi (cenci e rifiuti) e la sua amatissima compagna, nascosta tra gli stracci. La donna – di nome Ruby – sembra non corrispondere la sua devozione e per tutto lo spettacolo la sua presenza si esprime attraverso messaggi crudi lanciati a Rover dall'interno del carretto (come ad esempio, "Shut up and push"). Lo spettacolo termina con la morte di Rover, assassinato dalla banda criminale: solo a questo punto Ruby emerge dal carretto e ride di fronte al cadavere dell'amico, prima di abbandonare la scena del delitto e concludere in tal modo *Hurrah for the Bridge*.

Dal punto di vista dello storico del teatro, il riferimento iconografico più immediato per l'immagine di Rover sarebbe di certo quella di Madre Coraggio: Brecht immaginò come principale oggetto di scena un carretto, sospinto per tutto lo spettacolo nel costante stato d'emergenza provocato dalla guerra. Anche in *Madre Coraggio e i suoi figli*, il carretto contiene oggetti: mercanzia che la donna vende ai soldati, approfittando della situazione. Anche nell'opera di Brecht, il carretto a volte trasporta esseri umani – Madre Coraggio, i suoi figli – ma piuttosto che difendere i propri cari a suo rischio e pericolo, la protagonista in quel caso finisce per mercanteggiare le loro stesse vite, così come aveva mercanteggiato gli altri prodotti che affollavano il suo carretto. Per la gran parte del pubblico del La Mama del 1963, tuttavia, l'immagine del carretto evocava ben più chiaramente l'immagine di un'altra sorta di maternità, che non soltanto eccedeva la tradizione teatrale, ma era cruciale come possibilità di esistenza di *Hurrah for the Bridge*: la storia (e leggenda) di Ellen Stewart.

<sup>32</sup> Avendo consultato altre fotografie dello stesso periodo, sono in grado di affermare che le fotografie appese al muro e al mobile appartenessero al *décor* standard del Mama E.T.C. e non allo spettacolo. Ciò che m'interessa suggerire, comunque, è che osservando le foto di scena di *Hurrah for the Bridge* la sovrapposizione tra l'ambiente dello spettacolo e quella del teatro è completa e difficilmente, avendo a disposizione solo quel documento, sarebbe possibile compiere una distinzione.

Secondo la leggenda, le origini del La Mama riposano nell'immagine di un carretto, per la precisione il carretto di un uomo chiamato Abraham Diamond. Ellen Stewart era giunta a New York negli anni Cinquanta, con il progetto di frequentare una scuola di moda, opportunità che a Chicago le era preclusa in quanto afroamericana. Per sostenersi agli studi, Stewart iniziò a lavorare come facchino presso il magazzino Saks Fifth Avenue, dove – come tutti gli altri impiegati neri – era costretta a indossare un grembiule blu sopra il proprio vestito. Fu in questo periodo che entrò in contatto con Abraham Diamond, un venditore ambulante d'origine ebraica, che era emigrato negli Stati Uniti all'inizio del secolo e aveva avviato il proprio commercio posizionando un carretto su Orchard Street, nel Lower East Side. Il carretto di Diamond – o così vuole la leggenda – era stato l'esempio per altri immigrati del Lower East Side, che ben presto gli si affiancarono, istituendo un mercato su Orchard Street. In questo mercato, una domenica, Ellen Stewart incontrò Abraham Diamond, che adottò la giovane donna e iniziò a trattarla come sua protetta: ogni domenica, Diamond donava a Ellen un pezzo di tessuto, che lei avrebbe utilizzato nel corso della settimana per realizzare un vestito. La domenica successiva, sarebbe tornata su Orchard Street e avrebbe mostrato a Diamond la sua creazione, ricevendo in dono un nuovo pezzo di tessuto con cui lavorare. Secondo la leggenda, un giorno – durante la pausa pranzo in cui ai facchini era concesso di non indossare il grembiule – uno degli abiti disegnati da Stewart, da lei indossato sotto il grembiule e inaspettatamente esposto durante la pausa, attirò l'attenzione della *fashion manager* Edith Lances, che immediatamente promosse Stewart al ruolo di Executive Designer della propria casa di moda. Dall'oggi al domani – o così si racconta – a Stewart fu offerto un laboratorio e un personale di quindici donne alle sue dipendenze. Molte di queste donne erano sopravvissute ai campi di concentramento, arrivate di recente negli Stati Uniti: nessun altro sarto dalla pelle bianca – racconta Stewart – negli anni Cinquanta avrebbe lavorato alle dipendenze di una donna nera. Furono queste donne, pare, a chiamare per prime Ellen Stewart Mama, perché videro in lei un punto di riferimento umano, piuttosto che una relazione gerarchica a livello lavorativo.

Per diversi anni, Stewart lavorò come stilista e ottenne molto successo, arrivando a collaborare con grosse firme internazionali. A un certo punto, si ammalò (diverse versioni del racconto narrano di una depressione, altre di un malessere fisico) e decise di prendersi una pausa dal lavoro, compiendo un viaggio a Tangeri per rimettersi in salute. Durante questo viaggio – continua la leggenda – Stewart incontrò nuovamente l'immagine di Abraham Diamond, morto diversi anni prima. Durante la sua apparizione nella kasbah di Tangeri, Diamond (o il suo fantasma) suggerì alla donna un sentiero del tutto nuovo da seguire: smettere di compiangersi, tornare a New York e costruire il proprio carretto, così da permettere ad altre persone di mettere in pratica i propri desideri. Il carretto di Ellen Stewart, una volta tornata a New York, divenne il Café La Mama: a proprie spese, la donna prese in affitto lo scantinato sulla Nona Strada, con l'intenzione di gestirlo come boutique durante il giorno e di sera offrire l'opportunità ai suoi amici di presentare il proprio lavoro artistico.

Quando il lavoro cominciò, racconta Ellen, non ci fu poi più tempo per cucire e ben presto la boutique scomparve dai piani.

Raccontata insistentemente da Stewart nel corso degli anni, la storia del carretto è una leggenda ben nota agli *habitués* del La Mama e fu considerata una sorta di racconto delle origini per il caffè fin dal principio. Non è un caso che l'unico elemento decorativo sulle pareti spoglie della prima sede del La Mama fosse una ruota di legno. Rispetto alla narrazione del La Mama, *Hurrah for the Bridge* svolge una doppia funzione: in primo luogo costituisce un veicolo di reiterazione del racconto, in secondo luogo ne articola esso stesso un ulteriore episodio. Proprio uno degli oggetti di scena di quello spettacolo (un campanello, che era attaccato al carretto di Rover e tintinnava ogni volta che il personaggio appariva sulla scena) divenne poi un simbolo familiare del La Mama, specificamente associato alla figura di Ellen Stewart. Dal 1963, l'inizio di ogni spettacolo al teatro La Mama è stato caratterizzato da un piccolo rituale: Ellen Stewart appariva sulla scena e suonava quel campanello, per catturare l'attenzione del pubblico e introdurre lo spettacolo che stava per iniziare, con una formula standard: "Buona sera, signori e signore e benvenuti al La Mama Experimental Theatre Club, dedicato ai drammaturghi e a tutti gli aspetti del teatro". Quello stesso campanello ha suonato al funerale di Ellen in gennaio 2011, seguito da un lungo applauso da parte del pubblico, alzatosi in piedi.

In tutte le relazioni di parentela non biologiche, gli oggetti funzionano come elementi di sostituzione della sostanza corporea della parentela. Come suggerisce Elizabeth Freeman, essi "configurano relazioni umane attraverso sostanze materiali che originano da queste relazioni, ma solo come possesso secondario e non come appartenenza corporea primaria; in altre parole, [...] esprimono in maniera imperfetta come metafora ciò che in realtà funziona come *flusso metonimico*, una sostanza che nell'oggetto porta avanti una relazione corporea tra individui"<sup>33</sup>. Allo stesso modo, *Hurrah for the Bridge* ospita e riproduce lo scorrere di questo *flusso metonimico* attraverso un teatro di metafore di cui gli oggetti fanno parte. Il legame familiare di Stewart con Diamond – una relazione non consanguinea di affetti, che lega due individui in una città come New York, per entrambi straniera – nella storia orale finì per essere tradotto nell'immagine del carretto: da iniziale oggetto reale, il carretto fu dunque trasformato in un'immagine, impiegata consapevolmente da Stewart come veicolo di rinnovo del proprio teatro. A prescindere dall'attendibilità della sua fiaba, infatti, è significativo che la fondatrice del La Mama abbia scelto proprio quell'immagine, rendendola metafora di un incoraggiamento per la realizzazione di progetti collettivi e individuali, archiviando in questo gesto la persistenza del suo stesso attaccamento emotivo a Diamond, che aveva offerto a lei, a sua volta, una possibilità di mettere in pratica il proprio talento.

La metafora del carretto, successivamente, è rimbalzata tra gli artisti del La

<sup>33</sup> E. Freeman, *Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory*, in G.E. Haggerty-M. McGarry (a cura di), *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Studies*, Malden, Blackwell Press, 2007, p. 307.

Mama, molti dei quali erano legati personalmente ad Ellen, frequentavano la sua casa e per alcuni periodi ci dormivano persino; in ogni caso, si trattava di artisti – come Foster – che in un modo o nell’altro traevano moltissimi benefici dal supporto concreto e affettivo di Stewart. In un certo senso, dunque, lo spettacolo di Foster non è soltanto un omaggio a Stewart, ma un archivio del suo progetto di supporto affettivo nel momento stesso in cui stava prendendo corpo. La produzione di *Hurrah for the Bridge* del 1963 archiviava sia la storia del carretto di Ellen Stewart, sia un’epoca precisa nella storia familiare del La Mama, più precisamente il periodo trascorso nella seconda sede del teatro. Il campanello, che è sopravvissuto allo spettacolo e ha continuato a contribuire alle attività del La Mama, ha trattenuto in sé una memoria di *Hurrah for the Bridge*, proprio come una metonimia della materialità di questa parentela.

Inoltre, non soltanto il testo di Foster archiviava la storia del La Mama, ma il suo spettacolo – attraverso i suoi resti – può considerarsi un esempio del *modo di produzione* specifico del La Mama Archive, nella misura in cui suggerisce una peculiare modalità di conservazione e di accesso agli oggetti, alle parole e alle immagini di questa storia. Infine e soprattutto, ciò che rese possibile questo spettacolo – le condizioni materiali del suo aver luogo – fu proprio la leggenda evocata dall’immagine del carretto: il progetto di Ellen Stewart di fondare il La Mama e difenderne la permanenza. Il modo di produzione stesso di *Hurrah for the Bridge*, dunque, è imbricato nella stessa esposizione performativa della parentela sperimentata da Stewart: in esso riverbera un lavoro teatrale non prodotto né valorizzato in condizioni di mercato, ma consumato in un ambiente familiare e dunque partecipa solo dell’economia del suo immaginario. Gli spettatori erano chiamati a testimoniare e resi complici dell’“ascoltare e raccontare” la storia di Ellen Stewart allo stesso tempo, portando in giro il racconto oltre lo spettacolo (in conversazione, per esempio, o scrivendone) e consentendo a questa memoria di condensarsi in episodio e contribuire al lavoro dell’insistenza del La Mama.

## VI. L’eudaimonia di Ellen Stewart

Secondo l’antico detto, nessuno può essere chiamato *eudaimon* prima di morire, poiché l’*eudaimonia* non corrisponde alla felicità, quanto a uno stato di benessere dell’identità, non più soggetta a cambiamenti. L’eudaimonia, spiega Hanna Arendt, è “uno stato di grazia ma senza un sottinteso religioso e significa letteralmente qualcosa come il benessere del *daimon* che accompagna ciascun uomo attraverso la vita, che è la sua identità indistinta, ma appare ed è visibile solo agli altri”<sup>34</sup>. In questo senso, oggi, possiamo osservare l’*eudaimonia* di Ellen Stewart e commemorarla, riconoscendo le forme visibili del suo passaggio sulla terra e il benessere di lunghissimo corso del suo *daimon*, che continua a essere narrato, ancora, in varie forme e in diversi luoghi. In questa *eudaimonia*, di certo, risiedono i presupposti perché la tecnologia di rinnovo sperimentata da

<sup>34</sup> H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 2000, p. 141.

Mama Ellen Stewart possa continuare a esistere, custodendo il passato con appassionata dedizione, ma al contempo guardando al futuro come una narrazione a venire, perchè solo articolando nuovi episodi memorabili la storia del La Mama proseguirà nel presente.

Il La Mama E.T.C. a New York esiste ancora e la East 4th Street in cui si situa la palazzina che ne costituisce la sede centrale è di recente stata ri-nominata come Ellen Stewart Way. La cerimonia di assegnazione del nuovo nome è avvenuta il 16 ottobre 2011 – nel giorno del cinquantesimo compleanno del teatro – durante una festa a cui hanno partecipato gli abitanti del quartiere, facendo suonare tantissimi campanelli in ricordo del leggendario campanello di Ellen Stewart. In altre parti del mondo, tanti altri campanelli hanno suonato in sua memoria e le immagini di questo gesto reiterato da tante mani – il gesto emblematico di Ellen, che dava inizio a ogni spettacolo – sono state montate in un video, proiettato in occasione della festa su tanti schermi, amplificando ancora lo scampanellare. La direttrice artistica del La Mama E.T.C., Mia Yoo – collaboratrice di Ellen da tanti anni e prescelta da Ellen stessa, qualche anno prima di morire, come colei che avrebbe preso in mano e portato avanti la gestione del teatro – ha scritto un breve messaggio come invito a partecipare a questa celebrazione, che si conclude con le seguenti, significative parole:

Noi vogliamo che il La Mama continui ad essere il La Mama, un teatro la cui natura è abitata da una trasversalità sul piano delle generazioni famigliari, un teatro che sia il luogo delle opportunità per le nuove generazioni di artisti che intendono cambiare attraverso la creazione. Ora spetta a tutti noi, se guardiamo ai prossimi cinquant'anni, Ellen direbbe: siate pronti, siate coraggiosi<sup>35</sup>.

L'espressione "Ellen Stewart Way", forse nient'affatto per caso, traduce sia un luogo fisico, la strada di Ellen Stewart, che un particolare approccio, la strada idealmente portata avanti da Ellen, il suo modo (*way*), che ha avuto luogo proprio su quella strada. Questo *modo* è oggi la consegna di chi sta portando avanti la sua "missione"<sup>36</sup>, non una tecnica, né una tipologia di training o di regia. È un modo che è testimoniato dalla storia e identità di Ellen, una storia che ha difficoltà a trovare spazio nei manuali e sembra appartenere più naturalmente ai libri di fiabe, proprio perché sfugge a una professionalità distinta, perché si posiziona, in un certo senso, fuori dai mestieri del teatro, ma suggerisce al contempo un pensiero trasversale su quello che è, in definitiva, il mestiere del teatro: anche e soprattutto costruire fiabe.

Nell'introdurre le sue riflessioni sulla narrazione, Adriana Cavarero prende in prestito una fiaba raccontata a sua volta da Karen Blixen: quella di un uomo che, svegliato durante la notte da un rumore improvviso, è costretto a correre fuori di casa e precipitarsi in direzione dello stagno vicino, in cerca dell'origine di tanto rumore. Individuata una falla dell'argine, l'uomo la ripara e torna a dormire, ma il mattino dopo si accorge che le orme dei suoi passi

<sup>35</sup> Dal sito del La Mama, <http://www.lamama.org/50th-anniversary-season/>.

<sup>36</sup> Questo termine compare sempre nella già citata lettera di Mia Yoo .

hanno tracciato sul terreno la figura di una cicogna. Cavarero si sofferma su questa fiaba per farne metafora di ciò che accade quando una storia di vita si conclude: appare all'improvviso un disegno unitario, che è stato tracciato da azioni non progettate, un disegno che sarebbe impossibile prevedere fin dal principio e ancor meno realizzare consapevolmente, ma è frutto di un percorso che "mescola l'intenzione agli accidenti"<sup>37</sup>.

Anche nel caso di Ellen Stewart, il disegno di vita che abbiamo narrato non è frutto di un percorso intenzionale, benché sia stato possibile grazie a una tenace volontà; anche nel suo caso, Ellen non può considerarsi l'autrice, ma certamente la protagonista di questa storia e, per certi versi, come abbiamo visto, la sua narratrice. Anche nel suo caso, curiosamente, alla fine del percorso in un certo senso emerge la figura di una cicogna. La cicogna è infatti una figura materna *sui generis*, un'immagine che per definizione evoca un'idea di procreazione, ma nega un rapporto genealogico con i propri bambini. La cicogna, in altre parole, non fa i bambini, ma li conduce, facendo di sé un veicolo – una sorta di carretto – che nell'immaginario collettivo trasporta i nuovi nati a destinazione. Allo stesso modo, mi piace pensare, Ellen Stewart ha pro-creato il teatro La Mama e si accomiata, ora, sorridendo, affidando il suo destino alla sfide future.

<sup>37</sup> A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit., p. 7.



Rossella Mazzaglia<sup>1</sup>

DALLA FRANTUMAZIONE ALLA RICERCA DI SENSO:  
PARCO BUTTERFLY, TRA DANZA E TEATRO

The essay reconstructs the history of the Florentine dance company Parco Butterfly (1984-1989), whose main components were Julie Ann Anzilotti, Roberta Gelpi and Virgilio Sieni. It shows the collective tension and communal work procedure of this group, which drew on the dramaturgical and scenic models employed by the Italian experimental theatre of the time, readapting them in order to find a new kind of dance, unrelated to the codified movement techniques. It particularly focuses on its relationship with the Magazzini Criminali (called Magazzini after 1985) showing its gradual emancipation from the gestural and visual eclecticism, which was typical of the postmodern aesthetic. It thus gives an overview of the “contemporary mythology” of the Eighties and of the artistic cultural context in Florence at the time, while depicting elements of the dancing body and of choreography that came out from this experience and that can still be seen in Italian dance theatre, though in different shapes and styles.

§

I. Una premessa

La compagnia Parco Butterfly nasce negli anni Ottanta, in concomitanza con il fiorire di altri gruppi e artisti di teatro e di danza, che in questo periodo realizzano i loro lavori più significativi e inaugurano collaborazioni che imprimono una svolta nella concezione spettacolare dell'arte scenica. Piegata al predominio delle forme accademiche, la danza si emancipa, in particolare, dalla tradizione ballettistica, avvicinandosi a forme contemporanee come l'arte visiva e performativa. Dall'assimilazione delle principali tendenze coreutiche straniere (come il teatro-danza tedesco e la *postmodern dance* americana) e dal dialogo con il teatro sperimentale (che rappresenta un termine di confronto privilegiato e un modello drammaturgico di riferimento) scaturiscono, ora, le gemme di una nuova danza d'autore italiana<sup>2</sup>.

Forme e dinamiche di questa convergenza emergono osservando il percorso di Parco Butterfly, che debutta nel 1984 e nel 1989 esibisce il suo ultimo lavoro collettivo. I suoi fondatori, Julie Ann Anzilotti, Roberta Gelpi e Virgilio Sieni,

<sup>1</sup> Rossella Mazzaglia è ricercatrice presso l'Università degli Studi di Messina.

<sup>2</sup> Tra le altre, Sosta Palmizi, Skené, Enzo Cosimi, Efesto, Fabrizio Monteverde, Vera Stasi, Lucia Latour. Per la ricostruzione del quadro storico antecedente alla svolta degli anni Ottanta e una prima definizione di danza d'autore, cfr. A. Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Torino, UTET, 2007.

vivono la tensione tra il desiderio di “fare gruppo”, ereditato dall’ideologia e dai maestri del teatro degli anni Sessanta, e una volontà pressante di espressione individuale. In questa dialettica, che misura il compromesso tra teatralità e purezza del gesto, si dispiega la ricerca congiunta di personalità eterogenee, ormai così distanti da quelle prime esperienze da conservarne una memoria distinta e combattuta, frutto della personale mediazione tra il distacco dalle scelte giovanili e il riconoscimento di un seme fondante per la propria maturazione artistica.

D’altro canto, alla fine degli anni Ottanta, la scena teatrale muta profondamente, ricalcando un passaggio epocale, databile 1989. La caduta del muro di Berlino cambia lo scenario politico internazionale e l’identità intellettuale della sinistra. Intanto, in Italia, le politiche ministeriali determinano gli assetti organizzativi dello spettacolo, attraverso una logica di ripartizione dei finanziamenti che inaridisce le possibilità di collaborazione tra artisti di diverso ambito. Nel microcosmo di Parco Butterfly, la transizione è segnata dalla fine della creazione collettiva: i suoi protagonisti “escono dal gruppo” e iniziano una ricerca individuale che progressivamente li porta a differenziarsi profondamente. Per capire Parco Butterfly bisogna, perciò, mettere da parte la conoscenza della loro opera odierna e calarsi in anni che assumono il senso di un’origine e la rappresentatività di un momento storico.

## II. Maestri e compagni in un messaggio postmoderno di danza e teatro

All’inizio degli anni Ottanta il “teatro dell’esperienza” di Pina Bausch scuote, il mondo dello spettacolo<sup>3</sup>. Malgrado il Tanztheater, di cui Bausch è capofila, presenti al proprio interno poetiche differenti, gli spettacoli della sua compagnia vengono presi a esempio di un genere che, fuori dalla Germania, è percepito in maniera omogenea<sup>4</sup>. Anche in Italia la critica e gli addetti ai lavori si riferiscono ai gruppi emergenti come teatro-danza, con un richiamo abusato al modello tedesco che indica, indistintamente, la commistione crescente di linguaggi (video, parola, danza, poesia, ecc.).

Teatro-danza? Come ho detestato quella definizione! – sono le parole con cui il regista Federico Tiezzi critica, non a caso, l’etichetta di moda – Andava bene per la Bausch, forse, ma in quegli anni tutti coloro che si avventuravano ad allargare il confine della danza, a connetterlo con altri linguaggi venivano *tout-court* definiti a quel modo<sup>5</sup>.

A uno sguardo ravvicinato, le affinità apparenti tra i nuovi coreografi italiani sembrano, infatti, in buona parte sfumare. I “giovani dell’85” – afferma il critico

<sup>3</sup> AA.VV., *Pina Bausch. Teatro dell’esperienza, danza della vita*, Genova, Costa & Nolan, 1993.

<sup>4</sup> Per una contestualizzazione dell’opera di Pina Bausch nell’ambito del Tanz-Theater tedesco, cfr. in particolare S. Schlicher, *L’avventura del Tanz Theater. Storia, spettacoli, protagonisti*, Genova, Costa & Nolan, 1989.

<sup>5</sup> F. Tiezzi, *Vita di Parco Butterfly*, in A. Nanni (a cura di), *Anatomia della fiaba: Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Milano, Ubulibri, 2002, p. 169.

Donatella Bertozzi – condividono un “impulso alla produzione”, a prescindere da guadagni e da condizioni di lavoro, e l’abbandono della formula della coreografia breve, derivata dal modello della *postmodern* americana anni Settanta, a favore dello spettacolo a serata, che del Nuovo Teatro riprende tensioni e ritmi<sup>6</sup>. Pochi e generici, dunque, gli elementi immediatamente riconoscibili a fronte di un’eterogeneità di forme che non consente di apparentare i gruppi in un unico filone estetico e, tanto meno, sotto il termine-ombrello di teatro-danza.

Un giornalismo militante, che in Franco Quadri e in Giuseppe Bartolucci riconosce le sue figure di maggiore impatto, contribuisce intanto a ridisegnare e chiarire il mutevole scenario. Tra ottobre e dicembre del 1985, Bartolucci riunisce molti gruppi di danza al Teatro La Piramide di Roma, dove si svolge una rassegna di spettacoli e un convegno nazionale sulla nuova danza. In quest’incontro si discutono i problemi organizzativi e strutturali legati alla marginalità e all’assenza di sovvenzioni ministeriali, cui viene apertamente contrapposta la vitalità produttiva e la generosa disponibilità del teatro sperimentale. Parco Butterfly, che viene ospitato nella sede dei Magazzini Criminali e inserito nelle pubblicazioni del gruppo teatrale, ne è un chiaro esempio<sup>7</sup>.

Anzilotti lavora come attrice con la compagnia dal 1979 e introduce Sieni a Tiezzi e Lombardi, con i quali anch’egli collabora dopo una prima ed estemporanea sostituzione di un attore infortunato durante una tournée dei Magazzini a Napoli<sup>8</sup>. La solidarietà del gruppo è, d’altro canto, totale: quando Sieni e Anzilotti decidono di formare Parco Butterfly, Tiezzi li accoglie al Teatro Scandicci, dove i danzatori provano *Momenti d’ozio* e *Cristallo di rocca*. È sempre Tiezzi a suggerire la musica di Bussotti per *Cristallo di rocca* e similmente a ospitarlo al Festival di Santarcangelo da lui diretto nel 1985, favorendo la creazione di *Cocci aguzzi di bottiglia*, che risponde alla richiesta di presentare anche una nuova produzione. Sebbene assista alle prove di Parco Butterfly, non interferisce, tuttavia, nel processo creativo e nelle scelte estetiche del collettivo.

Parco Butterfly ha quindi una personalità autonoma che, però, si sviluppa inizialmente nella “casa” dei Magazzini e può dunque nutrirsi degli stimoli e delle suggestioni che gli derivano da questa prossimità, come emerge dalle insistenti citazioni, dalla parcellizzazione del testo, dal gesto rituale, e quasi pittorico, che con efficacia irrompe sulla scena<sup>9</sup>. La ricerca di un proprio lin-

<sup>6</sup> D. Bertozzi, *Nuova danza italiana: primo catalogo*, in “Sottotraccia”, 1985. Gli elementi di contatto con il nuovo teatro sono diversi. Partendo dall’esperienza di Parco Butterfly, si riconosce immediatamente il montaggio affastellato di immagini, parole e gesti e la tendenza allo shock visivo, oltre al riferimento agli stessi temi.

<sup>7</sup> Cfr. Parco Butterfly, *Momenti D’Ozio*, in “Quaderni dei Magazzini 7”, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 95-10; Parco Butterfly, *Cristallo di rocca*, in “Quaderni dei Magazzini 8”, Milano, Ubulibri, 1985, pp. 209- 226.

<sup>8</sup> Anzilotti partecipa ai seguenti spettacoli dei Magazzini Criminali: *Punto di rottura* (1979), *Crollo nervoso* (1980), *Ebdòmero 2* (1980), *Sulla strada* (1982), *Sandinista!* (1984) e alla trilogia *Perdita di Memoria*, composta da *Genet a Tangeri* (1984), *Ritratto dell’attore da giovane* (1985), *Vita immaginaria di Paolo Uccello* (1985); Sieni prende parte a *Sandinista!*, *Vita immaginaria di Paolo Uccello* e *Artaud* (1987).

<sup>9</sup> Nel ricordare la comunanza artistica e di riferimenti, Sieni sottolinea, per esempio, il contesto della rivista, lo spazio aperto dei Magazzini, ma anche la vicinanza con Boetti e la presentazione

guaggio di danza non prescinde quindi dall'assimilazione di apporti teatrali, culturali e figurativi, che si miscelano senza apparente soluzione di continuità, ma che nell'elaborazione scenica mostrano un graduale percorso di emancipazione e di costruzione di una distinta identità artistica.

Anche al di là delle frequentazioni dirette, la contiguità tra “nuova danza” e “nuovo teatro” è inoltre indice di un bisogno espressivo che accomuna una generazione di artisti della scena. Tutti guardano con ammirazione agli stessi maestri, ma i danzatori lo fanno con maggiore libertà, perché estranei alle diatribe che condizionano il nuovo teatro al suo interno<sup>10</sup>. I riferimenti spaziano, dunque, da Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, di cui si ammira l'enfasi sull'azione fisica, a Bob Wilson per l'impatto visivo e percettivo (che affascina particolarmente Sieni, il quale vede dal vivo *Deadman Glance*); al Living Theatre per la valenza etica e partecipativa (che sempre su Sieni lascia un'impressione decisa con *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*); alla *postmodern dance* americana (dal precursore, Merce Cunningham, ai veri rappresentanti di questo filone, come Steve Paxton e Trisha Brown) per la qualità del gesto; a Pina Bausch per la novità e la potenza espressiva. Del suo 1980, presentato alla Biennale di Venezia nel 1985 (su invito di Franco Quadri), Anzilotti e Gelpi conservano un ricordo indelebile, sul quale Gelpi si è particolarmente soffermata. Da Traut Faggioni racconta di avere infatti scoperto la drammaticità intrinseca al gesto, ma di avere anche incontrato un'estetica distante dalla sua sensibilità, che le restituisce invece Pina Bausch, fornendo un modello contemporaneo di teatralità basato sul linguaggio del corpo<sup>11</sup>.

Come il Nuovo Teatro, anche la nuova danza si distacca però dalle avanguardie degli anni Sessanta e Settanta, in quanto non cerca uno stravolgimento etico, politico o di vita, bensì una rivoluzione linguistica (come quella che Bausch, appunto, opera). Le forme del cambiamento che promuove sono così diverse che Rodolfo di Giammarco, paragonando su “La Repubblica” Parco Butterfly, Tradimenti Incidentali e Societas Raffaello Sanzio, preferisce parlare di una “sensibilità” comune in luogo di una “tendenza”<sup>12</sup>. Esistono, però, anche degli elementi di contatto: dilaga un'estetica del frammento, che mette in scena lo sguardo postmoderno della cultura giovanile di quegli anni. Lo nota il più acuto

dell'*Oresteia* di Peter Stein, rendendo dunque l'idea di un contesto fervido, al di là dell'attività stessa dei Magazzini. Cfr. intervista a Virgilio Sieni, 3 febbraio 2011. Materiale inedito.

<sup>10</sup> Nelle pagine della sua autobiografia, Sandro Lombardi ha lasciato una testimonianza in prima persona della rivalità tra giovani teatranti del Terzo Teatro e della post-avanguardia italiana: “anche all'interno di aree già in sé circoscritte – ricorda l'attore – si ergevano confini invalicabili: per esempio non erano visti di buon occhio i contatti tra post-avanguardia e Terzo Teatro. Indicavano, queste definizioni, due aree distinte del Nuovo Teatro, a loro volta corrispondenti a due diversi modi di vedere, a diversi retroterra culturali. Volendo schematizzare, si potrebbe vedere Carmelo Bene all'origine della post-avanguardia, mentre Eugenio Barba, che del resto conio la definizione, all'origine del Terzo Teatro. Ci furono polemiche, diffidenze, sospetti quando, per primi, rompemmo con l'imperativo categorico che vedeva nemiche le due aree”. Cfr. S. Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Milano, Garzanti, 2004.

<sup>11</sup> Cfr. intervista a R. Gelpi, 28 luglio 2011. Materiale inedito.

<sup>12</sup> R. Di Giammarco, *Così il teatro diventa verde*, in “La Repubblica”, 9 luglio 1985.

testimone del periodo, Pier Vittorio Tondelli, quando descrive il messaggio gestuale e visivo dei gruppi teatrali coevi, soffermandosi su *Tango glaciale* di Falso Movimento:

Al di là delle citazioni e delle frequentazioni, abbiamo il senso di trovarci non a teatro, ma davanti a un monitor televisivo il cui telecomando impazzisce, fornendo sprazzi di storie e immagini diverse: dall'ambiente metropolitano alla piscina hollywoodiana anni cinquanta, alla notte stellare e galattica, alla Grecia olimpica, a Broadway, al fumetto domestico, all'esibizione pornoerotica<sup>13</sup>.

L'orizzontalità di rimandi, chiamata in causa per sancire l'affermarsi di una nuova spettacolarità negli anni Ottanta, è il risvolto teatrale di una postmodernità intesa come "convivenza di segni differenti, accostati in maniera acritica ma consapevole, come impossibilità di una qualunque unitarietà di pensiero, di azione, di forma"<sup>14</sup>. La commistione di look, di immagini, la vitalità espressiva e della moda, oltre alla sovrapposizione di stili, sono elementi tipici di un periodo in cui differenti miti e realtà coesistono, riverberano l'uno nell'altro, interferiscono persino tra di loro senza cozzare, tanto nelle opere artistiche quanto nei comportamenti sociali. L'eclittismo estetico è dunque il riflesso di un relativismo che esclude l'organicità di prospettive univoche e che sulla scena si traduce nella sovrapposizione di personaggi, nella stratificazione dello spazio scenico e nella discontinuità narrativa. Nell'esperienza di Parco Butterfly, questi tratti informano, tuttavia, una ricerca incentrata sul gesto, in cui si sposano l'approccio analitico anni Settanta e le nuove tendenze estetiche, per mezzo di un artigianato laboratoriale che consente al gruppo di superare, gradualmente, la *dispersione post-moderna* in cui nasce e cresce.

### III. Firenze: crocevia culturale

La Firenze monumentale non è esattamente la "Firenze di Parco Butterfly" e dei tanti creativi che l'attraversano e vi abitano nei primi anni Ottanta. Alla città storica si affianca piuttosto, in questo periodo, la Firenze "internazionale delle avanguardie teatrali", "dei laser portati sull'Arno" dai Krypton, delle tragedie dei Magazzini Criminali, degli spettacoli pinteriani di Carlo Cecchi; la Firenze dei nascenti gruppi rock (come i Litfiba), delle gallerie d'arte contemporanea, dei nuovi scrittori e stilisti che compongono quella che Pier Vittorio Tondelli ha definito "la vera capitale giovanile degli anni Ottanta"<sup>15</sup>. Per un po' – ricorda anche la scrittrice Elena Stancanelli – sembra che "la città dimentichi il suo più grande handicap, la zoppia che sempre le impedisce di correre, di tornare a essere creativa e capace di sognare"<sup>16</sup>. La sensazione di un tempo eterno (che ancora oggi ci coglie ammirando dal Lungarno le acque

<sup>13</sup> P.V. Tondelli, *Un week-end postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, Firenze, Bompiani, 2001, p. 203.

<sup>14</sup> E. Bellingeri, *Introduzione*, in *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, a cura di A. Audino, Roma, Artemide, 2007, p. 11.

<sup>15</sup> P.V. Tondelli, *Week-end postmoderno*, cit., p. 84.

<sup>16</sup> E. Stancanelli, *Firenze da piccola*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 106. Per avere un'idea dell'attività

apparentemente assopite del fiume in cui si riflettono, nitidi, i palazzi circostanti) è dunque sostituita, negli anni Ottanta, dalla percezione di una Firenze che corre, che non teme di corrompere la sua storica bellezza con sperimentazioni attuali, mature ma anche, all'occorrenza, incerte.

Tra i tanti luoghi d'arte e di cultura giovanile che compongono l'atmosfera cittadina, i più significativi per i tre coreografi e per la crescita complessiva del collettivo sono la scuola di Traut Streiff Faggioni, l'Affratellamento e il Teatro di Scandicci dei Magazzini Criminali, spazi in cui si muove un substrato di relazioni umane che affiora nei temi e nelle idee del gruppo, se non proprio nei metodi creativi. All'Affratellamento i componenti di Parco Butterfly si recano tanto per fare delle prove quanto per vedere spettacoli di ogni tipo, tra teatro, danza, performance e letture di poesie. Attivo prima che la compagnia si costituisse, l'Affratellamento aveva ospitato nel 1980 una settimana sulla performance americana, di cui Sieni sottolinea ancor oggi l'impatto, ripensando alle esibizioni di Paul McCartney<sup>17</sup>. Nello spazio Loft, attiguo alla sala teatrale, Sieni e Alessandro Certini avevano prima trovato ospitalità anche per le prove e le esibizioni di Group'o, la compagnia diretta da Katie Duck, di cui entrambi facevano parte, e nel 1982 Sieni vi aveva esibito il suo primo assolo, *Equatore*.

All'origine dell'incontro tra i tre coreografi e a rendere possibili i primi spettacoli sono, tuttavia, la scuola di Traut Streiff Faggioni e il Teatro di Scandicci: l'una è una scuola dove si insegna principalmente un metodo di danza di matrice espressionista; l'altra è la prima dimora fissa dei Magazzini, gruppo di riferimento per la sperimentazione teatrale dagli anni Settanta in poi. Nulla sembra apparentare i due spazi, le relative strutture e le impostazioni di lavoro; eppure, il *pendant* tessuto dai protagonisti della nostra storia è il segno di un'apertura estetica e di una solidarietà al tempo pervasive. In questo caso, riguardano una scuola che si fa luogo di incontro e di accoglienza<sup>18</sup> e una compagnia "più anziana" che si fa sostenitrice di giovani interessati ad un ambito artistico affine, ma non identico al proprio.

Superando la specificità dei luoghi, sembra pertanto utile deterritorializzare in parte queste esperienze di confine; immaginare dunque i passaggi, gli incontri e le ostinate ripetizioni dei danzatori nel via vai tra una performance e l'altra, tra la visione di un film e di un'opera figurativa, dai coreografi assimilati e rielaborati nel confronto con i maestri del secondo Novecento teatrale e con le sperimentazioni a loro coeve. Nella fluttuazione e nel movimento delle pratiche, si ritrova così lo spirito della Firenze in corsa. Si misura l'equilibrio tra la realtà

fiorentina di questi anni, si veda anche *Frequenze fiorentine*, a cura di B. Casini, Roma, Arcane, 2003.

<sup>17</sup> Cfr. il catalogo della mostra *Per/for/mance: Settimana della performance art americana*, Firenze, Teatro Affratellamento, 1-6 marzo 1980, Firenze, Comune di Firenze, 1980.

<sup>18</sup> Tra le figure che vi transitano in quegli anni, ci sono, per esempio, Julien Hamilton e Sasha Waltz che impartiscono dei seminari; ancora Katie Duck vi trova ospitalità per la compagnia Group'o, attingendo nel bacino dei danzatori che frequentano la scuola. Su Traut Streiff Faggioni, si veda P. Del Cucina (a cura di), *Traut Streiff Faggioni. Le forme dell'anima. Centenario della nascita 1910-2010*, Firenze, noi autori, 2010.

materiale del teatro di danza, di cui Parco Butterfly offre uno spaccato, e la mitologia del contemporaneo cui essa rinvia.

#### IV. Il collettivo come premessa

Nell'estate del 1983, Anzilotti, Gelpi, Sieni ed Elio Martini si recano a Torre dal Lago per vedere *Madama Butterfly* di Puccini. Ispirati dal luogo e dal titolo dell'opera, decidono in quest'occasione di fondare una loro compagnia, cui danno il nome di Parco Butterfly. Martini lascia il gruppo dopo il primo spettacolo ed altri si associano a produzioni successive, ma sono Anzilotti, Gelpi e Sieni a conferire nel tempo un'identità al lavoro, che vive al proprio interno la lotta personale ed estetica tra Anzilotti e Sieni, bilanciata dalla presenza di Gelpi. Se la danza è, infatti, canale espressivo privilegiato, la vocazione al movimento di Sieni e quella più teatrale di Anzilotti trovano un compromesso nella pratica collettiva, che finisce per mescolare le poetiche individuali in una forma di rappresentazione inedita.

Nei documenti di presentazione prodotti dai tre coreografi, l'accento cade sulle affinità. In linea con una retorica del gruppo in voga in quegli anni e quale manifestazione di un desiderio reale di cooperazione, i protagonisti sostengono di svolgere assieme "una ricerca sulle relazioni tra il teatro e la danza", incentrata sul gesto in quanto "essenza della danza" e forma rituale di comportamento, comprensiva del movimento, della parola, del canto e della stasi<sup>19</sup>. E, in una nota coeva, Gianni Manzella descrive l'incontro tra teatro e danza di Parco Butterfly come la "somma algebrica di due diverse formazioni", un incontro "a mezza strada", festeggiato sin dal primo spettacolo, *Momenti d'ozio*, "che partendo dalla scelta del movimento come codice di lettura buttava dentro, in un gran fluire di immagini e atmosfere, sogni e desideri di ognuno"<sup>20</sup>.

L'immagine collegiale che la compagnia tende a dare di sé rispecchia, inoltre, la proliferazione e la parabola del nuovo teatro italiano degli anni Settanta e Ottanta<sup>21</sup>, mentre genesi e contesto la differenziano da altre realtà di danza. Tra queste, Sosta Palmizi è senz'altro la più nota: le cento repliche festeggiate a tre anni dal debutto de *Il Cortile*, nel 1987, mostrano l'impareggiabile apprezzamento che gode a livello europeo. In entrambi i casi è presente la critica di teatro e una giovane critica di danza che si interroga, separatamente ma con pari insistenza, sulla provenienza dei due collettivi: Sosta Palmizi è ricondotta alla madre, Carolyn Carlson, malgrado le dichiarazioni di autonomia dei suoi giovani coreografi, e coerentemente Parco Butterfly ai Magazzini. L'inserimento di Sosta Palmizi nel settore della danza (e del teatro-danza) favorisce, tuttavia, un recupero della sua effettiva esperienza all'interno degli studi specialistici, mancato invece per Parco Butterfly, con un conseguente schiacciamento storiografico del suo percorso: da una parte assimilato alle sue origini teatrali

<sup>19</sup> Parco Butterfly, nota di presentazione della compagnia e degli spettacoli [1986], conservata presso l'Archivio della Compagnia Virgilio Sieni Danza, Cango, Firenze.

<sup>20</sup> G. Manzella, *Nuova danza all'italiana*, in *Patalogo*, Milano, Ubulibri, 1985, p. 8.

<sup>21</sup> Cfr. O. Ponte di Pino, *Il Nuovo Teatro italiano 1975-1988*, Milano, Ubulibri, 1988.

e, dall'altra, ricordato come momento d'inizio delle carriere dei singoli componenti, il gruppo ha infatti finito per dissolversi in quanto entità a sé stante e con un'evoluzione propria<sup>22</sup>.

La chiave per un approfondimento della ricerca che allarghi, dunque, le maglie della storia è proprio la dimensione collettiva, come spazio di crescita e di negoziazione. Parco Butterfly firma congiuntamente le coreografie pur riscontrando al proprio interno una tacita differenziazione di competenze che è ora possibile mettere in luce. Anzilotti porta in sala una visione registica che compone suono-parola-gesto; Sieni ha un ruolo compositivo-coreografico e, perciò, orchestra le azioni danzate e le sezioni nate dalle improvvisazioni d'insieme; Gelpi stimola l'elaborazione del nuovo linguaggio e realizza oggetti e parti delle scenografie. La stessa retorica del gruppo – cui prima accennavamo – ha però portato gli artisti a sminuire in passato il contributo individuale, favorendo così, paradossalmente, il processo di semplificazione con cui la memoria storica spesso dissolve la tensione collettiva e la comunione operativa sotto i nomi più noti. La preminenza in fase compositiva e coreografica di Sieni e il particolare apprezzamento da lui ottenuto nei decenni successivi ha, infatti, eclissato le potenzialità creative di Parco Butterfly come gruppo, nonostante l'universo culturale cui le opere rimandano sia nato dagli spunti linguistici e dalla costruzione di un immaginario rispondenti all'unione delle tre personalità coinvolte. Va dunque ulteriormente rimarcata la genesi congiunta delle opere (elaborate nel corso di lunghi mesi di prove quotidiane, attraverso stimoli, scontri e compromessi tra le parti) e, al tempo stesso, sottolineato il significato particolare che il “collettivo” assume in anni in cui la comunione ideologica degli anni Sessanta, evocata dalle modalità organizzative e dalla retorica della nuova danza, si è ormai affievolita. Malgrado l'idea del gruppo sia ancora presente, le mutate circostanze politiche e sociali incidono sulle dinamiche creative, lasciando che il senso personale prevalga su quello collettivo, tanto in Parco Butterfly, quanto in Sosta Palmizi e in altre realtà dell'epoca.

Gli equilibri interni cominciano a cambiare durante la realizzazione di *Shangai neri*, nel 1985, quando le differenze di intenti iniziano a farsi più marcate. Emerge, qui, il desiderio di Sieni di una danza pura, la “danza bianca”, che lo porta a cercare un azzeramento del linguaggio e a coinvolgere un'altra danzatrice, Marinella Salerno, in scena in questo spettacolo assieme a Francesco Recami, Anzilotti e Gelpi. In anni in cui l'humus del tempo e l'età dei partecipanti favoriscono l'intransigenza, anche il variare dei rapporti personali incide, del resto, sulle dinamiche della collaborazione. L'unione tra Anzilotti e Sieni si conclude, portando ad un inasprimento della relazione professionale che trova il suo acme nel corso della creazione di *Inno al rapace*. Di questo spettacolo, come del precedente *Fratello maggiore*, Sieni firma la coreografia. Sono, invece,

<sup>22</sup> Cfr. A. Senatore, *La danza d'autore*, cit., per l'attenta ricostruzione delle vicende di Sosta Palmizi a confronto con la limitatezza di spazio riservata a Parco Butterfly. A quest'esperienza l'autrice riserva una pagina (contro le quaranta pagine dedicate a Sosta Palmizi), finendo per attribuire ricerche di Gelpi e Anzilotti a Sieni.

da considerare separatamente gli spettacoli che i tre artisti realizzano dopo il 1989, data in cui si scioglie definitivamente la compagnia e la sigla permane solo per questioni amministrative.

Sono cinque, in definitiva, le produzioni da ascrivere al gruppo fiorentino: *Momenti d'ozio* (1984), *Cristallo di rocca* (1985), *Cocci aguzzi di bottiglia* (1985), *Shangai neri* (1986), *Fratello maggiore* (1987), *Inno al rapace* (1988)<sup>23</sup>. L'assolo *Fratello maggiore* si differenzia dalle altre opere, poiché nasce dal lavoro autonomo di Sieni; per quanto egli lo ricordi come una parte dell'esperienza di Parco Butterfly, cui è senz'altro debitore, la sua attribuzione è univoca. Anzilotti e Gelpi assistono alle prove prima del debutto e Gelpi collabora in seguito alla fonica, ma non partecipano in alcun modo alla sua creazione, che esprime piuttosto la personale ricerca del suo autore<sup>24</sup>. Di seguito questa coreografia è quindi trattata solo tangenzialmente, per i rimandi con le altre produzioni di Parco Butterfly.

## V. I passi di un'emancipazione estetica

Una prima impressione di *Momenti d'ozio* è resa con efficacia dalla breve introduzione di Tiezzi alla sceneggiatura dello spettacolo, comparsa sui Magazzini 7<sup>25</sup>. Il testo è composto da una successione di citazioni, aggettivi, riferimenti scenici e culturali che trasportano il lettore dentro una moltitudine di associazioni mentali<sup>26</sup>. Non prova a spiegare il significato dell'opera, bensì a renderne la poesia, assecondando gli sbalzi dinamici della visione dell'autore. Così Tiezzi introduce i lettori-spettatori ad una scena opaca, in cui affiorano dettagli sparsi di umanità suscettibili di essere interpretati liberamente, dove la continuità si dà per metamorfosi (come rimbalzo, citazione o similitudine), addensandosi in un'atmosfera coinvolgente: "Bene, signori e mesdames possiamo alzare il velo sulla coltivazione in serra di questo spettacolo..."<sup>27</sup>.

L'osservatore, simile al lettore dinanzi alla pagina del regista, è calato in uno spazio privo di matrici di tempo e di luogo, costruito su una struttura scenica

<sup>23</sup> Alle opere compiute si aggiungono alcune performance episodiche e alquanto estemporanee. Nel 1985 viene presentato un evento unico, non titolato, alla Galleria Underwood di Roma, in occasione della mostra *Necropolitane* del fotografo e amico Derno Ricci. Cfr. Virgilio Sieni, *Programma artistico*, 1990, conservato presso l'Archivio della Compagnia Virgilio Sieni Danza a Cango, Firenze; altre performance sono *Déjeuner sur l'herbe*, delle Marmore (Terni), 1986 con Tradimenti Incidentali e la Societas Raffaello Sanzio (cfr. R. Di Giammarco, *Così il teatro diventa verde*, cit.); e *Lapidarium*, Sant'Anna Arresi, 1986 (cfr. *Patalogo*, Milano, Ubulibri, 1987).

<sup>24</sup> Significativo è, infatti, che tutti e tre i componenti di Parco Butterfly (e, quindi, il suo stesso autore), interrogati su questa coreografia, l'abbiano spontaneamente collocata dopo *Inno al rapace*, salvo ricredersi in un secondo momento dinanzi ai documenti.

<sup>25</sup> Quaderno di testi, interviste e riflessioni, pubblicato nello stesso anno dai Magazzini Criminali.

<sup>26</sup> L'inizio della nota recita, per esempio: "Forza mnemonica delle piante. *Arrivederci mia amata* di Chandler. Ok! Ok! Detto da un giapponese che ha corso. Paolo Rossi. Aggettivi, Aggettivi. «Tutte le forme sono affini e niuna somiglia all'altra» Goethe. Hai lasciato bruciare Chita nella giungla?". Cfr. F. Tiezzi, *Sottili mutamenti sotto la crosta terrestre: veduta a volo di uccello su Parco Butterfly, ancora*, in "Quaderni dei Magazzini 7", cit., p. 93.

<sup>27</sup> Ivi.

che traspone la suggestione visiva della stanza di Kenko, da cui è tratto il libro *Momenti d'ozio* e l'omonimo spettacolo<sup>28</sup>. Si dice, infatti, che alla morte dell'autore giapponese fosse stata ritrovata una stanza piena di appunti, di haiku attaccati alle pareti, poi trascritti nel testo pubblicato. Costruito come un *event*, lo spettacolo procede similmente da una breve apparizione all'altra, riunendole in dissolvenza con brevi sequenze di danza, debitorici, sul piano tecnico, del *release* della *postmodern* americana.

Anche negli spettacoli di Parco Butterfly in cui è presente una storia, questa è, del resto, frantumata all'interno di un flusso di situazioni in cui i passaggi drammaturgici si mescolano in dissolvenza e dove azioni ad effetto, persino violente, erompono sulla scena con gesti eclatanti che, riprendendo i metodi dei primi happening e della performance art, squarciano d'improvviso l'orizzonte percettivo dello spettatore. Un duplice suicidio apre, per esempio, *Shangai neri*; il taglio repentino di una tela sul fondo chiude il prologo silenzioso di *Fratello maggiore* (citando Fontana); una lunga parrucca, imbevuta di colore, macchia a colpi di frusta il fondale di *Inno al rapace*, come in un quadro di Yves Klein. I richiami figurativi sono riconoscibili come citazioni, ma indicano anche l'adozione di una concezione dell'opera che dà al gesto preparatorio maggiore importanza rispetto al prodotto finito. La cultura dell'estemporaneo, maturata in seno al teatro del secondo Novecento, si ritrova ora nella presenza dei corpi e nella tessitura delle azioni.

Il secondo spettacolo, *Cristallo di rocca*, presentato al Teatro Magazzini di Scandicci nel febbraio 1985, trae il titolo dall'omonima fiaba per bambini di Adalbert Stifter e dall'opera musicale, il *Bergkristall* di Sylvano Bussotti, che costituiscono un riferimento comprimario allo sviluppo della drammaturgia, elaborata in modo tale da comporre "un terzo *istante* che si differenzia dai due primi *momenti*, ma nello stesso tempo li contiene e li amplifica"<sup>29</sup>. Come per *Momenti d'ozio*, anche questo spettacolo è il frutto di mesi di lavoro condotti nel corso di un glaciale inverno fiorentino nell'auditorium, non ancora riscaldato, dei Magazzini; è forse anche questa condizione a favorire il miraggio del caldo desertico opposto alle ambientazioni della storia, il cui significato va nuovamente ricercato tra esperienze di vita e d'arte<sup>30</sup>.

La contemporaneità dei tre coreografi non si esprime, infatti, solo nei rimandi a divi e miti del loro tempo, ma anche nell'evocazione di un altrove che già in Lombardi e Tiezzi trova l'epicentro nel nord Africa, verso il quale Pier Paolo Pasolini aveva per primo rivolto lo sguardo<sup>31</sup>. Il ricordo dei ragazzi che danzano sui tappeti nella piazza di Marrakesh di *Cristallo di rocca*, richiama la morbidezza

<sup>28</sup> Cfr. Kenko, *Momenti d'ozio*, Milano, Adelphi, 1975.

<sup>29</sup> F. Tiezzi, *L'energia primaria della lingua*, in "Quaderni dei Magazzini 8", cit., p. 227.

<sup>30</sup> Complessivamente, comunque, la critica considera questo spettacolo più maturo rispetto a *Momenti d'ozio*. A tal riguardo, cfr. G. Manzella, *Cristallo di rocca, a mille carati*, in "Il Manifesto", 13 febbraio 1985; F. Tei, *Sperduti fra i ghiacciai*, in "La Città", 8 febbraio 1985.

<sup>31</sup> A tal proposito, troviamo una citazione da *Il padre selvaggio* all'interno della sceneggiatura di *Cristallo di rocca*, pubblicata su "Quaderni dei Magazzini 8", cit. Della seduzione per l'Africa ritroviamo traccia nel nostalgico ricordo di Sandro Lombardi in *Gli anni felici*, cit., pp. 162-163, 191-198.

del tappeto, rischiarato dalle abat-jour di *Genet a Tangeri*<sup>32</sup>; evoca una seduzione per luoghi lontani (che per Sieni concerne anche l'Estremo Oriente), che attualizza la rincorsa verso quella libertà inseguita da Kerouac vent'anni prima; riempie di senso e di meraviglia una sperimentazione di cui l'orizzonte immaginifico si estende oltre gli spazi circostanti, intrecciando prospettive molteplici.



Parco Butterfly, *Cristallo di rocca*, 1985



Parco Butterfly, *Cristallo di rocca*, 1985

<sup>32</sup> Tra gli appunti per lo spettacolo, si trova la descrizione del gioco acrobatico e circense di alcuni

Ghiacciaio e deserto diventano così i confini opposti di un unico spazio vuoto, bianco, in cui scivola lo sguardo tra dune di sabbia e lastre di ghiaccio fino ad addentrarsi in una piazza, “distesa sterminata che diventa deserto”<sup>33</sup>, attraversata da scie di persone, carri, oggetti che nell’atto stesso di affiorare alla mente, come eco mnemonico o immaginazione, acquistano subito una valenza simbolica. Da quella piazza o dalla terrazza di una pensione marocchina, deriva la suggestione emotiva che, distillata in immagini, dialoga con i temi evocati dal racconto. Scrive Sieni nei suoi appunti:

Illuminato di notte dai fari gialli dei camion s’intravede il rosa del campanile di M’Hamid che s’infrange in una decorazione geometrica – solo nei kimono giapponesi ho visto le scene figurative sfumare in rigidi disegni geometrici: da dei barcaioi su un fiume a una scacchiera rossa all’altezza delle spalle<sup>34</sup>.

La composizione registica segue queste intuizioni visive, provando ad articularle in segni che i corpi e gli oggetti imprimono allo spazio bianco, tra simbolismo e surrealismo, “come una pittura nel suo processo all’origine che riconduce al passaggio dalla tela bianca ai primi segni su di essa”<sup>35</sup>. La concezione figurativa dell’opera infrange così la linearità del racconto, facendo largo ad una visionarietà che si riscontra anche in altri artisti e generi del periodo, ma che in questo caso incide particolarmente sul modo stesso di “fare coreografia”, a prescindere dagli aspetti manifesti della narrazione (le allucinazioni, appunto, che hanno i due protagonisti nella notte ghiacciata).

Lo stesso spazio appare “come uno spazio vuoto che si carica emotivamente partendo dall’interno”<sup>36</sup>, attraverso una moltiplicazione basata su differenze cromatiche e sulla dislocazione dei personaggi. I colori che compaiono nel libro di Stifter ritornano in scena: azzurro per le visioni (come per l’arabo Abdia, impersonato da Sieni), rosso come presagio di morte (per esempio, per la Fata delle nevi, inscenata da Anzilotti), bianco-vuoto che tutto avvolge e cui tutto ritorna<sup>37</sup>. I luoghi del racconto – la montagna dai fitti boschi e misterici meandri, dalle cavità buie e dai cerulei ghiacciai – si confondono, pertanto, in un viaggio senza tempo che si addentra nei luoghi dispersi della memoria, tra suggestioni visive, geometrie spaziali e sospensioni di tempo.

Nel biancore di gelide stalattiti, tradotte in tubi al neon avvolti nel cellofan,

ragazzi nella piazza del mercato di Marrakech, cui Sieni e Anzilotti assistettero durante il loro primo viaggio in Marocco, nell’83. Nella coreografia, i tappeti delimitano uno spazio separato per i tre danzatori. Come indicazione per l’improvvisazione, il tappeto è però utilizzato anche in maniera diversa dalla quotidianità e, per esempio, pensato come una casa che gli interpreti letteralmente indossano. Cfr. intervista a R. Gelpi, 28 luglio 2011. Materiale inedito.

<sup>33</sup> V. Sieni, *Appunti per Cristallo di rocca*, agosto ’84, dattiloscritto inedito conservato presso l’Archivio della Compagnia Virgilio Sieni Danza a Cango, Firenze, p. 2.

<sup>34</sup> *Ivi.* p. 3.

<sup>35</sup> Parco Butterfly, *Cristallo di rocca*, programma di sala, Teatro Magazzini, Scandicci, 4 febbraio 1985, p. 3.

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> Per una descrizione dei personaggi, cfr. Parco Butterfly, *Cristallo di rocca*, in “Quaderni dei Magazzini 8”, cit., p. 211-212.

appaiono improbabili personaggi come Satie o Totò (Sieni) ed Egon Schiele (Gelpi), oltre al Fornaretto morto (Anzilotti), e i due bambini della storia, Sanna (Gelpi) e Konrad (Sieni). Il loro è un “recitare per *esteriorità*”<sup>38</sup>, che nello specifico coincide con un “incollarsi addosso il personaggio”<sup>39</sup>, pescando per la sua costruzione anche nei “correlativi figurativi dell’arte”<sup>40</sup> e nel cinema. Nel quadro di una presenza scenica affine alla performance art, si inserisce invece lo specifico della ricerca gestuale che qui volge all’azzeramento: dopo l’esperienza passionale di *Momenti d’ozio*, i coreografi provano a tornare alla stasi, ad un’attesa dalla quale possa affiorare il movimento. Da questa premessa deriva una ricerca diversa per ogni interprete: danza bianca per Sieni, che vuole ripartire dall’ascolto del corpo per ritrovare gli impulsi primari di movimento; gesto sillabico per Gelpi, che sperimenta “fuoriuscite” minime e destabilizzanti dai personaggi; “tempo dubbioso” per Anzilotti, attraverso una dilatazione estrema del gesto, capace di alterare il livello di presenza fisica in scena<sup>41</sup>.

Chiamata nel 1985 a presentare una nuova produzione al Festival di Santarcangelo, la compagnia propone *Cocci aguzzi di bottiglia*. Il pezzo, ispirato alla poesia di Montale, nasce principalmente in relazione al luogo: l’arena di un cinema con un giardino abbandonato e un grande schermo bianco a simboleggiare “la muraglia/che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia”, metafora della vita e del suo “travaglio”. Malgrado il tema cupo, percepibile anche nel commento complessivo di Ugo Volli “di una fondamentale tristezza del quotidiano”<sup>42</sup>, non manca una nota ironica che sdrammatizza i toni di una scena volta al passato, agli anni Cinquanta e Sessanta, vissuti attraverso i racconti di genitori e fratelli. L’ironia – dicevamo – si palesa nella figura di Gelpi, che al microfono fa una cronaca estemporanea delle azioni di Sieni e Anzilotti, impegnati l’uno in una coreografia con una poltrona, l’altra a camminare su finti cocci taglienti (fatti da piatti di carta). Anche in precedenza, il tono degli spettacoli era stato ironico o autoironico. Sebbene i documenti non lo mostrino con chiarezza, il ricordo degli artisti e alcuni frammenti video restituiscono a tratti questa qualità, che riscontriamo, per esempio in *Momenti d’ozio*, nella sfilata delle Miss Italia (Anzilotti e Gelpi), eseguita prima in maniera lineare e subito dopo ripetuta con continui slittamenti, cedimenti e distorsioni.

<sup>38</sup> L. Mango, *Teatro di poesia*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 21.

<sup>39</sup> Intervista a Virgilio Sieni, 3 febbraio 2011. Materiale inedito.

<sup>40</sup> L. Mango, *Teatro di poesia*, cit., pp. 21-22. Sebbene Mango parli dei Magazzini, le sue osservazioni si prestano anche a un’analisi di alcuni aspetti dell’interpretazione scenica di Parco Butterfly.

<sup>41</sup> Anche in questo caso i documenti danno indicazioni discordanti: in alcuni casi si estende lo studio della danza bianca a tutta la compagnia, in altri si riuniscono indifferentemente i tre percorsi, così da dare l’impressione di un linguaggio comune ai tre interpreti. Tanto un confronto specifico degli scritti, attento alle singole parti svolte dai coreografi nello spettacolo, quanto il loro ricordo attuale e l’evidente differenza interpretativa (visibile in foto e in video dell’epoca) indicano, però, l’esistenza di ricerche parallele, comunque scaturite da condivise scelte tematiche e da una pratica affine.

<sup>42</sup> U. Volli, *Ma come sono tristi queste performances*, in “La Repubblica”, 20 luglio 1985.

Più episodico degli altri spettacoli, *Cocci aguzzi di bottiglia* conferma comunque il percorso avviato, segnando il passaggio alla definizione di un “personaggio aritmico”, in cui si condensano le ricerche svolte parallelamente dai tre interpreti: dal vuoto emerge un movimento caratterizzato da irregolarità, da una dislessia che rende i gesti sconnessi, a scatti, come se le parti del corpo fossero indipendenti<sup>43</sup>.

*Shangai neri* registra, invece, un salto di qualità ed è, fino a questo momento, lo spettacolo composto in maniera più organica: dalla scenografia, alla qualità riconoscibile del gesto, fino alla drammaturgia, che miscela azione fisica e vocale. L’idea iniziale viene da Francesco Recami, amico del gruppo e interprete egli stesso nello spettacolo, che traduce in italiano il testo di Hervé Guilbert, *Des Aveugles*, sulla vita all’interno di un istituto per ciechi. La storia è qui descritta senza pietismo e, anzi, con una crudezza che si riflette anche in *Shangai neri*<sup>44</sup>.

La scenografia è costruita con pannelli di pelliccia colorata e canne di bambù che filtrano la luce e lasciano la scena in penombra, con chiari rimandi alla storia: la protagonista femminile compra una pelliccia verde, che le è spacciata dal venditore per bianca, con un gesto tanto astuto quanto amaro. L’accessorio, dalla donna fortemente desiderato, nella storia diviene oggetto di desiderio, cagione di lite e risentimento. La soffice tattilità che lo impreziosisce per il non vedente è nello spettacolo evocata dalla costruzione di uno spazio scenico paradossalmente inadeguato alla condizione di cecità. Ovattato e isolato, non produce suoni o appigli tali da consentire il minimo orientamento; non ferisce ma, con humour altrettanto amaro, non aiuta. Gli stessi oggetti scenici sono ricoperti di pelliccia, mentre dominano sul fondo una cartina del mondo (ispirata alle mappe di Boetti), che evoca il desiderio di viaggiare del protagonista, e un tavolo da ping-pong, dove “si sviluppano le incredibili e angosciose partite di ping-pong tra due ciechi”<sup>45</sup>. Oltre alle canne di bambù, estrapolate da Anzillotti da suggestioni figurative e che richiamano i bastoncini degli Shangai (o Mikado), sul proscenio si trova una cassetta di sabbia, in cui agiscono Anzillotti e Sieni riproducendo i giochi della coppia protagonista del romanzo. Con dialoghi telegrafici e brevi interazioni fisiche – incorniciati da momenti di buio e da cesure nette della musica – scandiscono la progressione delle scene come un ritornello che, a più riprese, riporta lo spettatore al motivo centrale del racconto.

Il lavoro creativo viene svolto in buona parte all’Istituto dei ciechi di Firenze. In questo luogo, il rapporto che si instaura con gli ospiti della struttura è complicato, ma comunque significativo: i non vedenti sono chiamati ad assistere ad alcune prove, mentre i coreografi osservano le loro attività quotidiane,

<sup>43</sup> Parco Butterfly, *Cocci aguzzi di bottiglia*, scheda di presentazione dello spettacolo, 1986, conservata presso l’Archivio della Compagnia Virgilio Sieni Danza, Cango, Firenze.

<sup>44</sup> “Questa allegoria elementare è inquietante ed esprime con pudore un rovesciamento di prospettive, col suo semplice seguire la normalità tra persone bollate come diverse dalla natura stessa, dentro al loro mondo misterioso, dato come superiore”. F. Quadri, *Non chiamatelo festival*, in “Panorama”, 27 luglio 1986, p. 11.

<sup>45</sup> G. Rimondi, “Shangai neri”, *come vivere fingendo d’esser ciechi*, in “L’Unità”, 15 aprile 1986.



Parco Butterfly, *Shangai neri*, 1986.

riprendendole per lo spettacolo, come nel caso del salto in alto a gambe tese di Roberta Gelpi, “scoperto” guardando una lezione di ginnastica.

Alla mancanza d’orizzonte dettata dal buio, i danzatori si avvicinano per mezzo dell’improvvisazione che, rispetto alle precedenti opere, si sviluppa meno intorno all’evoluzione drammaturgica e più sulla condizione fisica della cecità: gli interpreti provano a riscoprire gli impulsi interni che muovono i personaggi e ad annullare i vocaboli di danza già noti, in modo da trattenere il sapere tecnico, senza riprodurne i codici<sup>46</sup>. Per un certo periodo si muovono quindi a occhi bendati, rinunciando al controllo delle coordinate spaziali per arrivare ad una precisa qualità corporea, riconoscibile in seguito nella rigidità dello sterno e nell’incertezza del gesto che colora la loro presenza in scena<sup>47</sup>. Lì, l’impulso all’azione introduce al personaggio, prima ancora che muova il primo passo, unendosi all’impressione data dal costume. Gli occhiali neri che i danzatori indossano non sono, infatti, solo un richiamo scontato alla cecità; al contrario, nel rapporto con la qualità fisica della danza, agiscono come una maschera che riveste il volto, conferendo una presenza straniata ai personaggi e che li apparenta

<sup>46</sup> V. Sieni, *Parco Butterfly*, programma di sala, 1986.

<sup>47</sup> Delle prove a occhi bendati esiste un video amatoriale conservato presso gli archivi della compagnia Xe, diretta da Julie Ann Anzilotti, presso il Teatro Niccolini di San Casciano Val di Pesa. Lì si trova anche un filmato dello spettacolo. Cfr. anche l’intervista a Julie Ann Anzilotti, 20 maggio 2011. Materiale inedito.

a manichini umani o alle statue in carne ed ossa della performance art (per esempio, Gilbert & George).

Dopo *Shangai neri*, Sieni crea *Fratello maggiore*. Segue *Inno al rapace*, un'opera che nasce tanto dall'incomunicabilità reale tra gli interpreti quanto dal desiderio di lavorare ancora assieme. La precisa volontà coreografica di Sieni è in questo caso il motore dell'azione, come il terreno di scontro con l'anima più teatrale di Parco Butterfly. La gestazione dello spettacolo, che debutta nel 1988 al Teatro La Limonaia di Sesto Fiorentino, porta dunque l'eco di questa difficoltà, che si registra nella differente memoria che ciascun interprete ha conservato della coreografia, frutto allora di un faticoso compromesso tra le parti<sup>48</sup>.

Nell'articolazione dello spettacolo, rientrano fonti di ispirazione derivanti da interessi distinti dei tre interpreti che sono, però, ricondotte dentro una drammaturgia concepita come una partitura musicale, da Sieni definita del "canto sillabico"<sup>49</sup>. Le linee individuali sono le tavole grafiche di Joseph Beuys dal titolo *Is it about a bicycle?* per Sieni, le scritte neumatiche del canto gregoriano per Gelpi e il lavoro sul tempo per Anzilotti. L'elemento che unisce particolarmente i primi due riferimenti è il segno, al tempo stesso astratto ed essenziale; il tempo è invece quello dell'attesa, che modifica la presenza e la forma dell'interprete nello spazio<sup>50</sup>.

La scena presenta una palizzata che incombe dall'alto e dalla quale cadono tronchi che, con l'alternarsi di luce e buio, scandiscono il ritmo dello spettacolo, composto anche in questo caso da quadri privi di consequenzialità narrativa. Così era stato nella suddivisione in brevi scene di *Fratello maggiore*, dov'era inoltre comparso un tappeto dipinto da Tiziana Draghi (ispirato a Piero della Francesca) qui riproposto esclusivamente su una striscia, seguendo l'ipotesi di movimento che avanza e retrocede sulla stessa linea, sviluppata durante le prove da Anzilotti. La scena si chiude sulla tela blu del fondale, dove l'attrice imprime il gesto di una pennellata con una parrucca imbevuta di colore, che segna anche la fine dello spettacolo.

Dal punto di vista coreografico, l'emancipazione estetica da altri generi e dalla teatralità delle prime opere del gruppo, fortemente auspicata da Sieni, è sviluppata maturando un equilibrio personale tra influenze della tradizione filosofica occidentale e orientale, con l'obiettivo di trovare una traduzione

<sup>48</sup> Un quaderno manoscritto di Virgilio Sieni del 1988, conservato presso l'Archivio dell'attuale Compagnia Virgilio Sieni Danza, mostra i passaggi dell'ideazione della coreografia, al tempo stesso in cui rivela, in alternanza, i condizionamenti culturali e le riflessioni di Sieni. Si tratta di un documento vasto e prezioso per conoscere le domande che quest'artista si poneva in quel momento. A confronto con il video e con i ricordi dello spettacolo emergono tuttavia alcune incongruenze, per cui il quaderno appare come un materiale di lavoro personale e non come una trasposizione effettiva del processo creativo e dello spettacolo finale. Né Anzilotti, né Gelpi ricordano di averlo mai visto.

<sup>49</sup> Nota dal foglio di presentazione dello spettacolo, conservato presso l'Archivio della Compagnia Virgilio Sieni Danza, Cango, Firenze.

<sup>50</sup> Foglio dattiloscritto non numerato, conservato presso l'Archivio della Compagnia Virgilio Sieni Danza, Cango, Firenze.

simbolica del pensiero nella danza e un rituale di auto-trasformazione nello spettacolo<sup>51</sup>. Al di là dalle forme, questo percorso risponde all'esigenza di riflettere sul presente e rispecchia la necessità, tipica della sperimentazione teatrale degli anni Ottanta, di trovare un linguaggio che articoli anche la propria relazione alla contemporaneità e che quindi ricostruisca “un rapporto simbolico con una realtà sfuggente, replicando i meccanismi che la innervano e che vengono per lo più subiti inconsapevolmente”<sup>52</sup>.

Concluso *Inno al rapace*, dal 1989 Parco Butterfly smette di essere una realtà collettiva, più o meno nello stesso periodo in cui una sorte simile tocca ad altri gruppi di teatro e di danza (come il già citato Sosta Palmizi). La sua parabola coincide, infatti, anche con la chiusura di un momento della ricerca teatrale, suggellato dalla disposizione ministeriale che, ripartendo i finanziamenti in settori specifici, rende più difficile ospitare spettacoli di danza nelle rassegne di teatro e spinge gli artisti a diversificare la produzione, dandosi delle coordinate estetiche riconoscibili a generi che garantiscano maggiori possibilità di sopravvivenza economica e di circuitazione<sup>53</sup>. La collaborazione tra personalità eterogenee e l'accoglienza del teatro sperimentale, di cui la danza aveva beneficiato, non costituiscono più delle risorse a fronte della ricerca individuale.

L'eredità di Parco Butterfly è, quindi, anche l'eredità di un periodo in cui la danza assume i modelli drammaturgici e scenici della sperimentazione teatrale volgendo in direzione di un'inedita ricerca corporea, così da arrivare a una concezione del gesto che, sebbene sommersa e in forme differenti, è ancora presente nella danza contemporanea italiana. Se l'iniziale *Momenti d'ozio* appare come un patchwork eclettico, che facilita la composizione di stili e materiali differenti, il compromesso tra gli artisti si misura, in seguito, sullo scollamento dall'estetica postmoderna di moda negli anni Ottanta. Al progredire degli spettacoli collettivi, il delinarsi di una concezione visiva del teatro di danza – che consiste nell'apparizione di immagini, come in un quadro che progressivamente prende forma, e nella presenza di “figure” con una parvenza e una gestualità immediatamente caratterizzate – segna il passaggio ad una costruzione drammaturgica più coerente. Dalla citazione del reale alla sua

<sup>51</sup> Sieni esprime le sue intenzioni in una lettera inedita a Marinella Guatterini (conservata presso l'Archivio della Compagnia Virgilio Sieni Danza, Cango, Firenze). Descrive, inoltre, in un quaderno di appunti del 1988, l'elaborazione del gesto, che definisce come “un movimento dinamico formato da infinite forme”; sostiene la specularità tra la materia del gesto e il pensiero, indicando nella superficie astratta del gesto il luogo simbolico che lo spettatore può contemplare, in cui sensibile e intelligibile si congiungono e sono similmente stimolati. Cita, a tal riguardo, il Maestro Eckhart, Pavel Florenskij, Sant'Agostino con riferimento alla distinzione tra cose sensibili (che si possono sentire col viso e col tatto corporale) e cose intelligibili (che s'intendono con lo sguardo della mente). È profondamente influenzato, per quanto riguarda la tradizione orientale, da *Il grande brivido* di Ananda Coomaraswamy e annovera, tra le letture giovanili, i testi di Suzuki sullo zen e di Zeami sul teatro Nō. Intervista a Virgilio Sieni, 3 febbraio 2011. Materiale inedito.

<sup>52</sup> O. Ponte di Pino, *Il Nuovo Teatro italiano 1975-1988*, cit., p. 17.

<sup>53</sup> Per una rassegna delle differenze tra scena teatrale degli anni Ottanta e degli anni Novanta, cfr. M. Palladini, *I teatronauti del chaos. La scena sperimentale e postmoderna in Italia (1976-2008)*, Roma, Fermenti, 2009.

“invenzione”, la ricerca di Parco Butterfly cresce e si affina, dunque, malgrado i dissapori personali: le immagini, ormai distillate, si caricano emotivamente attraverso le associazioni rintracciabili tra azione, scenografia e qualità del gesto. Il corpo – che diviene segno e simbolo – è così il punto di arrivo di un rinnovamento linguistico estraneo a codici precostituiti; mentre nel complesso emerge un modo di “fare coreografia” che nell’unione tra credibilità del teatro e purezza della danza individua la propria motivazione e il proprio fine.

Carla Lama<sup>1</sup>

## I SETTE PECCATI CAPITALI. L'OPERA-BALLETTO DI BERTOLT BRECHT

Thousands of opera goers could enjoy Brecht-Weill's opera-ballet *The Seven Deadly Sins*, performed for the first time in Paris, 1933. Therefore, it seems strange to discover that this opera-ballet was mostly ignored for the wealth of knowledge that Brecht had and more attention was given to it from musicologists. In 1933, Hitler took control in Germany and from this point on, one of the worst periods of human history evolved; Bertolt Brecht escaped from Berlin and arrived in Paris to meet Kurt Weill. They carried out their last major collaboration together, *The Seven Deadly Sins*, this is the only opera-ballet from the German play wright and director. The plot is based on two sisters Anna I and Anna II that leave their family to go travelling around the United States to earn money. Anna II (the dancer) fails and falls into the life of sin, meanwhile Anna I (the singer) is more conscientious and rebukes her fallen sister. The main topic of the opera is how Bertolt Brecht shows the connection between the symbolism of deadly sins and the economic system; thus Religion is the most important subject, to understand how Capitalism develops in the west and naturally Brecht underlines the functional role of the seven deadly sins as an instrumental part of moral behavior.

§

### I. Nota di contesto

La storia dei sette peccati capitali<sup>2</sup>, così come formalizzati dalla matrice cattolica, prende avvio nel mondo greco, precisamente con Aristotele, che

<sup>1</sup> Artista visiva, si è laureata presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Questo testo è un estratto della Tesi di Laurea dal titolo *Sul sistema brechtiano di visualizzazione: I sette peccati capitali* (1933), relatore prof.ssa Elena Tamburini, sessione III, A.A. 2009-2010.

<sup>2</sup> Siamo consapevoli della differenza tra i due termini vizio/peccato anche se è necessario rimarcare che tra i due vocaboli esistono attribuzioni di senso diverse. Peccato: 1) violazione dell'ordine morale, spec. in quanto motivo di condanna o di pentimento nell'ambito della legge e dell'esperienza religiosa; 2) fatto o esperienza variamente condannabile. In alcune espressioni, può ridursi a indicare o sottolineare l'inopportunità o la nessuna convenienza di un atto o di un comportamento. Dal latino *peccatum* der. di *peccare* XIII sec. Vizio: 1) pratica del male intesa soprattutto come incapacità del bene (è concetto diametralmente opposto a quello di virtù); nella teologia morale: v. capitali, i peccati capitali (superbia, avarizia, lussuria, invidia, gola, ira e accidia), non come atti singoli ma come abitudini; 2) abitudine radicata che provoca nell'individuo il bisogno morboso di quanto per lui è o può essere nocivo; in senso attenuato, cattiva abitudine, difetto. Dal latino *vitium* "difetto" XIV sec. Cfr. G. Devoto, C. Oli, *Il Devoto-Oli vocabolario della lingua italiana*, Milano, Le Monnier, 2008. Ogni peccato è vizio, ma non ogni vizio è peccato; il vizio è un difetto naturale è un atto che passa, accade, di norma, all'individuo ingenuo che cede a una tentazione. Il peccato è un difetto morale contratto liberamente e volontariamente da chi cade in tentazione pur avendo cognizione della natura "peccaminosa" dell'oggetto. Cfr. M. Godinez, *Pratica della teologia mistica del m.r. padre Michele Godinez*, Venezia, Giambattista Recurti, 1741.

argomenta su *abiti del male*, riferendosi a comportamenti dell'uomo contrari alla virtù. Tali azioni, secondo il filosofo, assumono progressivamente la forma di consuetudini della vita quotidiana, normali inclinazioni dell'agire umano e per questo motivo assumono il nome *abiti*. Tali asserzioni aristoteliche, furono in seguito riprese in ambito religioso e diventarono a tutti gli effetti azioni da evitare, poiché considerate malvagie e vergognose, espressione cioè dell'umana disobbedienza di fronte alla legge divina. In questo modo la definizione di peccato non solo è strettamente legata alla volontà dell'individuo, ma viene lentamente assumendo una connotazione comunicativo-relazionale che genera disordine, conflitto e violenza nella comunità.

Passeranno molti secoli prima che il significato legato ai peccati sia rimodulato attraverso uno sguardo laico<sup>3</sup>, senza tuttavia perdere lo spessore culturale che fin dall'epoca di Aristotele ha assunto attraverso la storia e le comunità. Tale importanza storica è connessa ai diversi ambiti della vita dell'uomo e ha a che fare con ruoli e istituzioni sociali come la famiglia, la politica, la cultura e l'economia. I sette peccati capitali – superbia, gola, invidia, lussuria, accidia, avidità e ira – presentano altresì la peculiarità di manifestarsi ai nostri occhi con caratterizzazioni diverse, dipendenti dal momento storico<sup>4</sup>.

La superbia, per esempio, regina di tutti i vizi, è nell'arroganza dei nobili, nella presunzione degli intellettuali, nella vanità legata alla scelta di ornamenti e abiti femminili, nella supponenza dei sovrani. L'invidia è il vizio che ci permette di svelare e condannare varie forme di antagonismo sociale e politico: quelle tra cortigiani, intellettuali, professionisti, ma anche le rivalità tra fazioni, città, stati.

Simbolo di tutti i peccati del mondo economico è l'avarizia, che trova espressione nelle rapine dei cavalieri, nella frode dei mercanti, nell'usura dei banchieri, nella venalità degli avvocati e dei medici, e così via. L'accidia, melanconia o ozio (cambia il vocabolo sulla base di un certo assetto sociale), è un altro peccato assai temuto e contrastato in ambito religioso e sociale; si connette a tutte le forme di disimpegno: dalla mancata frequenza delle orazioni e dei sacramenti, alla superficialità e noncuranza nello svolgimento del proprio lavoro e gestione dei beni, alla totale mancanza di ambizione. È luogo comune oggi considerare l'accidia alla stessa stregua della depressione, poiché espressione di disagio tipico della vita contemporanea, che interessa indistintamente le diverse fasce sociali e ne compromette la gestione degli atti quotidiani<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Cfr. J. Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 2006, in part. dove tematizza la nascita del Purgatorio. È solo alla fine del XII secolo che nasce la credenza in un luogo intermedio dell'aldilà: un evento che va oltre la storia della religione e della spiritualità e che Le Goff attribuisce al nuovo assetto sociale e politico del feudalesimo e alle conquiste economiche, all'agricoltura e al mercato. Le grandi teorie filosofiche e teologiche, che avevano dominato fino ad allora il pensiero comune, sono radicalmente messe in discussione. Nel Medioevo, due sono i luoghi dell'aldilà, Inferno e Paradiso. Bisognerà aspettare il XV secolo per avere delle vere e proprie rappresentazioni del Purgatorio, nelle quali è evidente l'influenza decisiva di Dante, il quale, inserendo il terzo luogo al centro della più importante opera letteraria del Medioevo, ha fondato una nuova iconografia e un nuovo immaginario.

<sup>4</sup> Cfr. U. Galimberti, *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Milano, Feltrinelli, 2003.

<sup>5</sup> Cfr. S. Benvenuto, *Accidia. La passione dell'indifferenza*, Bologna, Il Mulino, 2008.

L'ira si manifesta tipicamente nelle diverse forme di conflitto: dall'insulto personale alla violenza fisica; dalle angherie tra diverse fazioni alla guerra tra popoli. Attraverso il peccato della gola, sono invece condannati gli eccessi alimentari dei ricchi e le gozzoviglie dei "poveri" nelle feste e nelle osterie. Nella società occidentale odierna, il vizio della gola si presta a una lettura che comprende non solo l'assunzione smodata di cibi e bevande da parte del singolo, ma anche l'iper-produzione del mercato, finalizzata alla crescita continua del guadagno. In effetti, se pensiamo all'andamento del ciclo economico in termini di produzione-bisogno-consumo, la gola è l'espressione di una modalità compulsiva di acquisto, che poco ha a che fare con una reale necessità, ma è piuttosto tipica del consumismo di massa.

La lussuria, infine, copre uno spettro di possibilità di lettura che vanno dall'adulterio allo stupro; dall'incesto all'omosessualità, individuando quelle pratiche della sessualità distanti e contrarie a quelle previste dall'istituto matrimoniale e dalla convenzione sociale<sup>6</sup>. Oggi è socialmente rilevabile un ampio spettro di manifestazioni cosiddette lussuose, che mutano e a volte omettono l'uso del vocabolo. La trasformazione di certi comportamenti non coincide più con il significato originario attribuito alla lussuria, a causa di una profonda mutazione del desiderio e della pulsione interiore che innesca<sup>7</sup>. È necessario aggiungere, per completare il quadro, alcune riflessioni critiche che s'inseriscono nell'inquadramento odierno dei sette peccati capitali. Avidità, invidia e gola, per esempio, rappresentano alcuni degli ingranaggi che muovono il sistema produttivo-consumistico, dunque vere e proprie molle necessarie all'economia capitalista. Specularmente l'avidità dei manager è talvolta condannata come mentalità truffatrice, mentre il comportamento dei consumatori "usa e getta" è percepito come superficiale, eccessivo e vacuo. La lussuria, intesa come incapacità dell'individuo di frenare il desiderio, è stata per secoli motivo di repressione e inibizione.

Alla luce di tali considerazioni è possibile affermare che vizio (o peccato) è ancora strumento conoscitivo dell'agire umano; anche se alcuni peccati hanno perso la loro "virulenza", o ne hanno rimodulato il contenuto, il concetto di peccato continua a dare senso alla convivenza degli uomini all'interno delle relazioni sociali; essi sono una sorta di "archetipo" della complessa vita moderna. Dal punto di vista religioso, costituiscono ancora l'indice della condotta amorale e insieme alle virtù, prudenza, giustizia, forza e temperanza, illustrano ai fedeli stili di comportamento, rispettivamente da evitare e da osservare al cospetto di Dio. Essendo categorie di un dominio comune, molte sono le discipline, comprese le arti, che si sono interessate allo studio dei peccati capitali di derivazione ecclesiastica; si pensi alla sociologia, alla psicologia. Teologi e antropologi, inoltre, ci hanno trasmesso fonti di erudizione in materia e i diversi mutamenti di significato attribuiti loro attraverso le epoche. Nell'immaginario collettivo, i peccati costituiscono ancora un corollario di azioni e d'immagini

<sup>6</sup> C. Casagrande e S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 57.

ereditati in parte dalla fede cattolica, in parte dalla cultura e dall'arte; per secoli hanno rappresentato, insieme alle virtù, una sorta di faro, illuminante il giusto e l'errato comportamento.

## II. Riferimenti storici e teorici alla base dell'opera *I sette peccati capitali*<sup>8</sup>

Bertolt Brecht scrive il testo dell'opera-balletto *I sette peccati capitali* nel 1933, un anno cruciale per la storia della Germania, su richiesta del musicista-compositore Kurt Weill. Il centro dell'opera ha lo scopo di mostrare come il tema del vizio sia legato all'assetto economico della società americana (modello di emulazione perfetto, per l'Europa). L'America è un tema ricorrente per il drammaturgo, poiché rappresenta il punto d'osservazione privilegiato del trionfo del capitalismo e della degenerazione dell'individuo. L'America è vista come luogo di apoteosi capitalistica, di alienazione dell'uomo e, considerazione non meno importante, territorio ideale all'instaurazione di un regime dittatoriale (*La resistibile ascesa di Arturo Ui*, 1941)<sup>9</sup>.

Scopo della drammaturgia brechtiana è fornire allo spettatore l'esempio di una situazione negativa, suscettibile di riflessione e di reale cambiamento, attraverso la trasposizione scenica di un fatto storico, come la tirannia del sistema capitalistico, che provoca profondo disadattamento e conflitto all'interno della società. Tale realtà economica, secondo il drammaturgo, va indagata trasversalmente, in termini dialettici e razionali, per poter poi compiere un'azione mirata, capace di cambiamento. Al drammaturgo tedesco preme non soltanto rappresentare la degenerazione, la corruzione dell'umanità "civilizzata", ma anche analizzarne le cause per cui, nell'organizzare la produzione moderna, l'uomo si riduce in condizioni tali per cui ogni nuovo progresso, ogni singola invenzione, lo spingono in uno stato di abbruttimento mentale sempre più profondo. Il piacere del teatro è, per Brecht, la volontà del capire, l'esercizio della ragione critica alla ricerca di soluzioni.

Molto interessanti, per approfondire le ragioni brechtiane di questa scelta drammaturgica, sono gli studi che attribuiscono alla religione il punto di partenza da cui, attraverso le epoche e la stratificazione socio-culturale, si sviluppa la

<sup>8</sup> R.K. Shull, *The Genesis of Die sieben Todsunden*, in K. H. Kowalke, *A New Orpheus: Essays on Kurt Weill*, Yale University Press, 1986. S.P. Scher, *Brecht Die sieben Todsunden: Emblematic Structure as Epic Spectacle*, in D. H. Crosby-G. C. Schoolfield, *Studies in The German Drama*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1974. *Die 7 Todsunden a Sourcebook* in memoriam Lotte Lenya (1898-1981), K. Weill Foundation for Music, 1997. Cfr. F. D'Amico, *I sette peccati capitali*, regia Luigi Squarzina, libretto di sala, Accademia Filarmonica romana, Roma (14-15-16 maggio 1961).

<sup>9</sup> Nel 1926 Brecht progettò una serie di opere necessarie a mostrare come l'afflusso di moltitudini umane nelle grandi città determinasse significativi cambiamenti antropologici. Chicago in particolare è una città ricorrente nei suoi lavori (*Nella giungla delle città*, 1921; *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, 1941). Oltre ad essere esempio di progresso industriale e disfacimento umano, Chicago per Brecht è l'emblema dell'artificialità rappresentata dal mondo americano nel suo immaginario, dunque utile per osservare a distanza i fatti e "straniarli" sulla scena. Cfr. K. Volker, *Vita di Bertolt Brecht*, Torino, Einaudi, 1978, p. 81; F. Ewen, *Brecht la vita l'opera i tempi*, Milano, Feltrinelli, 1970.

particolare struttura comportamentale e la *forma mentis* che danno l'impulso al sistema economico occidentale.

Max Weber ci fornisce un quadro del capitalismo legato e connesso al concetto di etica sociale<sup>10</sup>, che si riassume nel *desiderio di profitto* e nell'esercizio di una *disciplina razionale*<sup>11</sup>. Ciò che è costitutivo del capitalismo è l'accumulazione indefinita, il desiderio sconsiderato di accantonare che, secondo Weber, è il medesimo per ogni cultura e per ogni epoca. Il metodo razionale che disciplina tale bramosia e la gestisce, prende il nome di capitalismo. Il nodo della tesi weberiana consiste nel fatto che una certa interpretazione del protestantesimo ha creato i presupposti per lo sviluppo del pensiero capitalista, più precisamente, l'etica protestante, cui fa riferimento lo studioso, è la concezione calvinista. Secondo le affermazioni e i precetti del suo credo, il calvinista, non potendo sapere se la sua anima sarà salvata o dannata, farà di tutto per trovare comunque un senso, un appiglio alla sua vita terrena. Tale impostazione pessimistica e mortificante sul senso dell'esistenza determina una prostrazione psicologica di profonda angoscia di fronte all'impossibilità di governare il proprio destino. Il naturale sviluppo di questa riflessione è l'approdo all'individualismo, dato che si è soli al cospetto di Dio; tale tendenza è un impulso fondamentale allo sviluppo del capitalismo e, potremmo aggiungere, base dell'assetto odierno dei modi di produzione che vogliono l'individuo totalmente flessibile e libero da qualsiasi legame privato che possa ammortizzare l'impeto di guadagno. Di fronte all'ansia di non poter assolvere la propria anima di fronte al giudizio divino, ognuno dovrà cimentarsi con se stesso. Solo il lavoro sembra essere il reale obiettivo di questa vita: puntuale, razionale, costante, finisce col diventare un esempio di obbedienza a Dio, dunque di redenzione della propria anima. L'etica protestante insegna al credente a diffidare dei beni terreni, adottando una condotta ascetica e morigerata, lavorando per guadagnare profitto senza spenderlo in beni e usi terreni e per continuare a reinvestirlo. Questo è uno dei principi fondanti lo sviluppo del capitalismo. Ed è proprio su questo principio che Weber rileva la massima affinità spirituale tra protestantesimo e capitalismo<sup>12</sup>; come d'altronde già diceva Marx ne *Il Capitale*: "accumulate, accumulate, questo è Mosé, questi sono i profeti"<sup>13</sup>.

Se volgiamo lo sguardo a un'epoca precedente a Max Weber e Karl Marx, troveremo una persuasiva versione delle ragioni dell'anima capitalistica nell'opera dell'olandese Bernard Mandeville, *La favola delle api: vizi privati, benefici pubblici* (1724), che ci rivela l'importanza di una certa impostazione delle relazioni e della condotta che reggono i rapporti umani, finalizzati a gestire e mantenere un armonioso e integrato assetto sociale<sup>14</sup>. Egli sostiene che passioni, vizi,

<sup>10</sup> Cfr. M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Firenze, Sansoni, 1984.

<sup>11</sup> Cfr. R. Aron, *Le tappe del pensiero sociologico*, Milano, Mondadori, 2004, p. 485.

<sup>12</sup> Sull'affinità tra il pensiero politico di Weber e Marx, vedi P. Zanotto, *Cattolicesimo, Protestantesimo e Capitalismo: dottrina cristiana ed etica del lavoro*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2005.

<sup>13</sup> K. Marx, *Il Capitale*, Torino, UTET, 2009, p. 760.

<sup>14</sup> Grazie ai contributi della critica recente è possibile individuare i primi germi e le basi teoriche del mondo capitalistico in epoca medievale, precisamente nel XIII secolo e nell'ambito del mondo

orgoglio, vanità e amore di sé siano attributi imprescindibili della sfera privata, garanti altresì di un sistema di benefici sociali.

Brecht prende come riferimento le tesi di Mandeville per invertire il *topos* dei peccati tradizionalmente legato alla religione e lo inserisce in un contesto di sociale moralità. Da questa base teorica egli si rivolge, come sua consuetudine, all'arte figurativa per risolvere il problema concreto della messa in scena. Le allegorie presenti nel mondo dell'arte riportano le attribuzioni di senso conferite collettivamente al vizio e gli forniscono altresì le chiavi di lettura da utilizzare in senso drammaturgico. Tali strumenti vanno a inserirsi nel concetto di *Pathosformeln* di Warburg<sup>15</sup>. La memoria riferita alle passioni e la consapevolezza del "vederle incarnate" nel gesto, collegano trasversalmente la storia umana attraverso le immagini offerte dall'arte. In quest'ottica è possibile riferirsi a una traccia concreta e comprendere le ragioni "visive" che spingono la scena verso l'immagine, luogo d'infinita possibilità utili alla costruzione drammaturgica del personaggio e della scenografia<sup>16</sup>.

Capitalismo americano e morale religiosa, sono dunque i due cardini su

mercantile e nei commerci del bacino del Mediterraneo. Attraverso un'opera di valorizzazione degli scritti medievali e rinascimentali in ambito differente a quello strettamente economico, come quello teologico, giuridico e filosofico per esempio, emergono contributi conoscitivi importanti che precisano ulteriormente le ragioni teoriche e pratiche del capitalismo. Temi come la proprietà privata, le libertà civili, l'interesse sociale del mercato, il giusto prezzo, la moneta, sono analizzati secondo un'accezione etica. Tali materie del mondo economico hanno progressivamente preso forma e consolidato la propria istituzionalizzazione fornendo contributi sull'origine al capitalismo allargando così l'orizzonte teorico a esso correlato. Cfr. O. Bazzicchi, *Alle radici del capitalismo: Medioevo e scienza economica*, Torino, Effatà Editrice, 2003.

<sup>15</sup> Cfr. A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Torino, Aragno, 2002; K.W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione a Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, Milano, Mondadori, 2002.

<sup>16</sup> Sull'onda di tali considerazioni è d'obbligo fare un inciso in merito al rapporto tra iconografia teatrale e arte figurativa. È limitativo considerare l'iconografia come strumento che identifica e cataloga immagini di un teatro trascorso. Essendo il teatro parte integrante del sistema culturale di una società, l'iconografia è piuttosto uno strumento trasversale che indaga la forza propositiva che sta nella produzione combinatoria di testi e immagini. Tale prospettiva iconografica, oltre a concorrere alla conoscenza del fatto documentato, è altresì il luogo in cui rilevare le convinzioni, l'energia che vi si sprigionava. Quali scopi? Quali strategie? In questo senso il documento iconografico realizza uno strettissimo intreccio tra testo e immagine. Quest'approccio alla conoscenza attraverso l'immagine rappresenta un importante passaggio che va a conferire all'immaginario individuale altri strumenti di categorizzazione. Tramite l'esperienza sensoriale (oltre a quella visiva in tempi recenti si sono aggiunte anche quelle uditive, tattili, olfattive e gustative) si assumono via via tasselli informativi maturati con suggestione e coinvolgimento che vanno aggiunti o confermati/modificati nella memoria. Tale operazione ci consente di formare e sedimentare le nostre opinioni, di organizzare gli argomenti, di analizzare criticamente un evento, di rivedere le nostre credenze; insomma abbiamo la possibilità di fare un'esperienza, oltre che artistica, anche cognitivo-intellettuale ad ampio spettro. A. Picchi, *La regia e l'attore-personaggio come tecnica di scena*, E. Tamburini (a cura di), *Artisti e uomini di teatro*, in "Culture Teatrali", n. 15, autunno 2006, pag. 173. Sul rapporto tra Brecht e l'iconografia, cfr. L. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht*, Bologna, Il Mulino, 1988; L. Squarzina, *Brecht and Brueghel: Mannerism and the Avant-garde*, in J. Fuegi Bahr Willet, *Beyond Brecht*, Detroit, University Press, 1982, *The Brecht Yearbook*, vol.11; B. Brecht, *Twelve Pictures of Brueghel: some Jotting in "Accent"*, primavera 1956; B. Brecht, *L'ABC della guerra*, Torino, Einaudi, 1980; G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Parigi, Les Editions de Minuit, 2009.

cui si sviluppa l'opera-balletto *I sette peccati capitali*: due temi di grande interesse per il drammaturgo, cui dedicherà particolare attenzione e studio approfondito lungo tutto l'arco della sua vita. Fin da giovane, infatti, Brecht aveva dimostrato molteplici interessi e l'urgenza d'indagare argomenti molto eterogenei; nutre curiosità intellettuale per la Bibbia, un testo che non mancherà di accompagnarlo e di suggestionare la sua arte, trasferendo a volte elementi episodici e riferimenti di vario genere nelle sue opere. Per esempio la scena finale de *Il cerchio di gesso del Caucaso*, allude alla storia di re Salomone e il personaggio del giudice Azdak è una rappresentazione della vita di Cristo<sup>17</sup>. Di formazione protestante, Brecht continuerà a studiare la Bibbia durante gli anni universitari, frequentando un corso sulla vita di Gesù. Mentre rinnega l'esistenza di Dio, il drammaturgo riflette nei suoi lavori l'impianto didattico, strutturale e morale delle storie bibliche<sup>18</sup>.

### III. La trama

L'uso drammaturgico dei vizi acquista uno spessore particolare all'interno del rapporto tra le due protagoniste de *I sette peccati capitali* scritto nel 1933. La storia ci mostra le vicende di due sorelle – Anna I e Anna II, impersonate all'epoca del debutto parigino rispettivamente dalla cantante Lotte Lenya e dalla ballerina Tilly Losch – che decidono di accumulare capitale attraverso un viaggio itinerante lungo sette anni, compiuto lontano dalla loro città d'origine e dalla famiglia; l'obiettivo è guadagnare e risparmiare affannosamente denaro per comprare, una volta tornate indietro, una bella casa per la famiglia.

Anna I e Anna II, in realtà, così come dimostra il nome, sono uno sdoppiamento d'identità della stessa persona. Questa scelta drammaturgica non ha nulla a che vedere con la sfera psicologica, che a Brecht interessava relativamente, anzi, la eludeva. Il meccanismo scenico funzionale all'intenzione del drammaturgo è di mostrare l'alienazione della personalità di Anna II che, sottoposta al freno delle sue reali inclinazioni considerate "viziose", guadagna denaro, ma prova anche una grande prostrazione causata dalla rinuncia ai propri istinti naturali. In preda al cedimento della passione, Anna II la ballerina, è redarguita continuamente dalla vigile sorveglianza morale della "sorella", la cantante Anna I. Tra gli obiettivi principali dell'opera, vi è quello di rivelare come la religione, attraverso l'etica comportamentale, i precetti morali, le regole di condotta, incentrate sulle virtù, favorisce lo spirito capitalistico e la sua perpetua rifondazione.

<sup>17</sup> Si veda: <http://www.usq.edu.au/artsworx/schoolresources/mothercourage/Influences>. J. Fuegi, *The Life and Lies of Bertolt Brecht*, Harper Collins Publishers, London, 1994. Cfr. F. Jameson, *Brecht and Method*, Verso, London, 2000; H. Ramthun, *Bertolt Brecht Diaries 1920-1922*, London, Eyre Methuen Ltd, 1975; P. Thomson-G. Sacks, *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994; J. Willett, *Brecht on Theatre*, London, Eyre Methuen, 1974; H. Witt, *Brecht as they Knew Him*, Lawrence and Wishart, London, 1980.

<sup>18</sup> *Ivi*.

Abbandonare le nostre “naturalì” inclinazioni a favore di uno scopo come l’acquisizione di capitale, rappresenta la matrice “moralista” dell’economia occidentale che Brecht mostra, riflettendo in tal modo un messaggio politico. Dopo le raccomandazioni che Anna I impartisce ad Anna II, c’è un cambiamento di comportamento e d’impostazione della propria sfera vitale; l’accidia, primo vizio messo in scena da Brecht, ad esempio, non è più l’incarnazione della trascuratezza e della riluttanza ad assolvere i propri doveri cristiani di fronte al Signore, così come avveniva in passato, ma la svogliatezza e l’ozio ostinato che contrastano la ricerca smodata di guadagno. Infatti l’accidia ostacola il rispetto delle leggi che fanno l’uomo ricco e felice!<sup>19</sup>

Anche il cibo deve essere tenuto alla larga dalle voglie di Anna II:

[...] perché non vogliono balene a Philadelphia. Ogni giorno la bilancia: guai se cresce un solo grammo! [...] cinquantuno chili abbiamo scritturato, cinquantuno chili e niente più!<sup>20</sup>

Anche il sentimento d’amore, che Anna II prova per un uomo, è scambiato per lussuria, perché sconveniente economicamente, così essa deve rinunciarvi:

[...] trovammo poi un tale a Boston che pagava bene per amore; io ebbi il mio da fare con Anna, perché amava anche lei ma amava un altro; lui veniva pagato da lei, anche lei per amore [...] ce ne volle a sistemar la cosa: dare l’addio al bel Fernando [...]<sup>21</sup>.

e la notte Anna II diceva in lacrime alla sorella:

È giusto Anna, ma è così difficile!<sup>22</sup>

L’invidia invece, ultimo peccato rappresentato, s’impadronisce di Anna II come una passione dismorfica, che le fa guardare con sofferenza e invidia, appunto a chi

[...] al contrario di lei è permesso il far niente tutto il giorno, di non farsi comprare, d’abbandonarsi all’ira contro i soprusi, di seguir l’istinto, beati loro amando solo l’amore, prendendo solo quel che gli va <sup>23</sup>.

Sempre attenta ad ogni passo della sorella, Anna I le ricorda (attraverso il canto) lo scopo ultimo per il quale si stanno adoperando con tanto spirito d’abnegazione, cioè l’acquisto della casa in Louisiana.

Nell’opera è mostrata la necessità, tutta capitalistica, di aderire a uno schema socialmente determinato per realizzare se stesse, guadagnando senza tregua e senza mai godere del frutto del proprio lavoro. La finalità di acquisire in futuro l’oggetto simbolo di una tranquilla e stimata famigliola borghese, la bella casa,

<sup>19</sup> Cfr. F. D’Amico, *I sette peccati capitali*, cit.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

si dimostra essere un obiettivo fittizio; quello che permette a tale schema, che lega l'individuo all'ingranaggio di produzione/consumo, di continuare ad autodeterminarsi e crescere vertiginosamente, ponendo in secondo piano il desiderio/bisogno intimo provato dall'individuo, che è invece l'obiettivo reale della macchina capitalistica. I cardini sui quali s'innesta tale ingranaggio, come si accennava, sono i sette peccati capitali. Anna II è quindi il corpo che tende a inseguire le proprie passioni e desideri materiali, e non coincide con Anna I, la coscienza, incentrata piuttosto sul raggiungimento di uno scopo che sostanzialmente prende forma e ragion d'essere nello spirito capitalistico: il denaro. Anna II si "scontra" così con i precetti morali e le raccomandazioni continuamente sollecitate da Anna I e rinsaldate dal coro dei familiari sullo sfondo<sup>24</sup>. L'intento di Brecht è inoltre quello di fornirci una possibilità di contestualizzazione del peccato, che si riferisca non solo al bisogno di soddisfare gli istinti, ma piuttosto come sincera, autentica aspirazione e/o inclinazione dell'uomo. Un po' come Bruegel (costante riferimento iconografico per Brecht) guardava con occhio affettuoso e tollerante ai "suoi" contadini.

#### IV. La coppia Brecht-Weill: genesi e realizzazione scenica de *I sette peccati capitali*

##### IV.1. Circostanze storiche

Sono migliaia gli spettatori che hanno potuto assistere allo spettacolo *I sette peccati capitali*, nelle diverse messinscena realizzatesi dopo la prima parigina del 17 giugno 1933. Sembrerà piuttosto strano, perciò, sapere che l'opera della coppia Brecht-Weill è largamente ignorata dall'imponente letteratura in circolazione riguardante il drammaturgo e un po' più di attenzione ha avuto invece da parte dei musicologi. Alcune considerazioni preliminari: *I sette peccati capitali* è un'opera-balletto cantata da un soprano e da un coro di uomini con un prologo e sette *tableaux*. Si tratta dell'unico libretto che Brecht scrive per un balletto; l'ultimo in collaborazione con Weill. I due intraprendono il loro sodalizio artistico nel 1927; fin da quella data, il drammaturgo è alla ricerca di una forma drammatica che possa esprimere in modo efficace il conflitto sociale presente nel mondo capitalistico. Nello stesso anno, Brecht entra nel "collettivo di drammaturgia" di Piscator, collaborando alla messinscena di opere come *Le avventure del prode soldato Schweik* e *Rasputin*, mentre l'anno dopo realizza il primo grande successo scenico in coppia con Weill, *L'Opera da tre soldi* (1928), seguito nel 1930 dall'altrettanto fortunatissima *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*. I gusti musicali di Brecht, nel frattempo, si discostano dal consueto uso ironico di temi popolari, per acquistare toni più bruschi di agitazione di massa attraverso l'inserimento di cori di lavoratori<sup>25</sup>. Da questo momento, il rapporto tra il musicista e il drammaturgo s'incrina a causa di divergenze ideologiche e artistiche.

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> *Ibidem.*

Essi finiranno per prendere strade diverse e giungere a una separazione definitiva nel 1932. L'anno seguente rappresenta una data cruciale per entrambi e per il mondo: vede l'ascesa al potere di Hitler e l'inizio del regime nazista, preludio alla seconda guerra mondiale e all'Olocausto. Weill è a Parigi nel dicembre del 1932, dove ottiene grande successo con la performance *Mahagonny Songspiel* e qualche altro lavoro. Ottiene la richiesta di scrivere per *Les Ballet 1933*, una compagnia fondata da Boris Kochno (collaboratore dell'impresario teatrale russo Diaghilev) e da George Balanchine, finanziata e promossa dal mecenate inglese Edward James. La scelta della formula balletto cantato è compiuta sulla base del soggetto teatrale centrato sullo sdoppiamento di personalità di una donna: per metà cantante e per metà ballerina. Sicuramente ci sarà voluto tempo e una certa abilità d'eloquio da parte di Weill per convincere Brecht, inizialmente riluttante, che il tema "freudiano" richiesto dai committenti poteva essere trasformato in un attacco al capitalismo alienante. Una volta raggiunto l'accordo sul tema dell'opera, Brecht si butta a capofitto su questo lavoro, investendo tutte le sue energie nell'arco di un tempo breve; una lettera tra i due conferma che Brecht lasciò Parigi, per ricongiungersi alla moglie e i figli, prima che Weill finisse di completare le musiche; così come tutto il lavoro concreto di messinscena è stato compiuto senza la presenza del suo autore. C'è quindi una sorta di discontinuità collaborativa tra i due, dovuta alle difficoltà legate alla situazione politica, all'esilio e all'esigenza di ricostruire un'esistenza nei termini di nuova sicurezza e stabilità.

Il tema dell'alienazione è stato per lungo tempo argomento di riflessione per Brecht. Le considerazioni del drammaturgo sulla fragilità della personalità umana e sulla sua vulnerabilità di fronte alle forze sociali, risale all'epoca delle opere: *Tamburi nella notte* (1919), *Nella giungla delle città* (1923) e molto esplicitamente nell'opera *Un uomo è un uomo* (1920-25)<sup>26</sup>. Sono queste le dramaturgie in cui Brecht pone in rilievo quanto l'individuo sia malleabile e succube di dinamiche sociali che ne condizionano bisogni e desideri. È nel corso dello studio dedicato al marxismo (1926), che il drammaturgo matura una consapevolezza della personalità come prodotto dei processi economici.

Tali considerazioni confluiscono nel testo dell'opera parigina unitamente ad altre riflessioni legate alla contingenza del periodo in esame. Inoltre la doppia personalità di Anna, e il suo viaggio itinerante per l'America, riflette un po' lo stesso "sdoppiamento" artistico di Brecht-Weill (il testo e la musica) e la loro emigrazione dalla Germania. La vittima di questa doppia personalità è un'artista e le due sorelle dell'opera sono una metafora delle "sorelle" arti: la musica e il teatro<sup>27</sup>. Come le due Anna, Brecht e Weill formano la simultanea, complementare e antagonista parte di un singolo sodalizio lavorativo: le due separate personalità di una sola entità artistica. Anna I descrive la sorella come "bellissima" ma "un po' matta", un po' come Brecht intendeva le musiche di Weill: belle ma irrazionali. Così come il suo testo, all'opposto, ne rappresenta il razionale e pratico antidoto.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

Come Anna intraprende il suo viaggio dalla Louisiana cambiando sei differenti città, così la “fuga” dalla Germania di Brecht, prima di giungere a Parigi, ha già toccato Praga, Vienna, Zurigo, Lugano e Carona<sup>28</sup>.

Alcuni aspetti rilevanti dell'opera brechtiana fanno riferimento, come ci fa notare Randolph Goodman<sup>29</sup>, *Una tragedia americana* (1925) di Theodore Dreiser<sup>30</sup>. L'opera dello scrittore statunitense appare a Berlino per la prima volta nel 1927; subito dopo Piscator ne fa un adattamento teatrale. All'epoca Brecht, come abbiamo accennato, faceva parte del collettivo teatrale di Piscator e stava lavorando alla messa in scena di *Le avventure del prode soldato Schweik*; sia lui che Weill vennero sicuramente a conoscenza dell'opera di Dreiser. Goodman puntualizza il parallelismo tra i due lavori: entrambi affrontano la tematica, tutta americana, della scalata al successo e muove verso la critica sociale mediante una storia ordinaria.

Per quanto riguarda il riferimento ai peccati capitali cattolici, è importante segnalare che è un tema ricorrente per Brecht sin dall'infanzia; soprattutto, egli ricerca gli esempi di messa in scena nelle commedie medievali, nel teatro didattico e barocco<sup>31</sup>. A questo proposito, si evidenzia la contiguità artistica alle *Moralità* medievali<sup>32</sup>, forme di drammatizzazione a carattere didattico e religioso che nascono in Inghilterra tra la fine del '400 e gli inizi del '500. Incentrate sulla vita dell'uomo e sulla certezza della morte, vengono realizzate nella forma di drammi allegorici complessi, sia per lo stile che per il linguaggio e i contenuti filosofici e teleologici sulla condizione umana. Gli argomenti delle *Morality plays* (Moralità), sebbene sempre a carattere prevalentemente religioso, realizzano sulla scena non la passione dei santi o di Cristo, ma rappresentazioni dell'uomo in rapporto a vizi e virtù; portano a sintesi l'eresia, la demoralizzazione, la prostrazione e l'odio che hanno origine dai sette peccati capitali. Le *Moralità* si legavano in questo modo alla consuetudine medievale di visualizzare concetti astratti tramite figure allegoriche e simbologie, concretamente riconoscibili perché antropomorfe. Queste considerazioni sulle *Moralità* ci interessano in quanto riflettono la stessa struttura drammaturgica scelta da Brecht, che si cimenta con le figure allegoriche dei vizi, con una certa moralità borghese e con l'intento didattico dell'opera. Riferendosi alle tesi di Mandeville, il drammaturgo tedesco inverte il *topos* dei peccati, liberandolo dal legame psicologico, dall'accezione freudiana caldeggiata da James, e lo inserisce in un contesto di moralità sociale<sup>33</sup>.

Questa preliminare valutazione ha permesso al drammaturgo di tratteggiare scenicamente diversi *tableaux*, senza necessità di consequenzialità e sviluppo narrativo. Inoltre, ogni scena poteva essere autosufficiente in termini di ricordo

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> R. Potter, *The English Morality Play: Origins, History and Influence of a Dramatic Tradition*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

tra testo e musica, lasciando completa libertà al compositore nello sviluppare la propria creazione musicale. Un altro tema drammaturgico che entra nel lavoro è l'America, essa rappresenta il fascino della grande città e del potere che esercita sull'uomo. L'aspetto religioso, invece, si presta alla satira sociale di attacco all'ipocrisia borghese e al suo codice morale: è proprio la pseudo-religiosa pretesa di pubblica decenza e sincera umanità a far emergere la crudele e spietata macchina capitalistica.

## IV.2. La messinscena

L'opera si avvale di uno schema dato dall'unione di tre elementi scenici: testo, musica e danza. Brecht deve aver fatto riferimento alle opere di Bosch e Bruegel sui peccati capitali, poiché ripropone nell'opera lo stesso schema seriale pensato dai due pittori per rappresentare i vizi e che, a sua volta, adotta anche per definire la struttura dello spettacolo. Il drammaturgo trova qui la chiave per realizzare la sua moderna e originale visione intorno ai peccati. La costruzione dello stage è il risultato di un'essenziale composizione tra il ciclo poetico di Brecht, l'azione scenica del balletto e la musica di Weill. La serie di bozzetti realizzati da Caspar Neher, collaudato collaboratore e vecchio compagno di scuola di Brecht, sono ispirati al mondo circense: sette uscite disposte in modo semicircolare in rapporto al *backstage*, chiuse da "porte" di carta che vengono di volta in volta strappate dall'ingresso in scena della ballerina protagonista. Su ogni "porta" è rappresentato il simbolo di un peccato (realizzato da Neher); Anna II balla e attraversa una "porta" dopo l'altra (peccato dopo peccato) squarciandola, mentre nella parte laterale del palcoscenico i membri della sua famiglia – padre, madre e due fratelli, (il coro) – sono seduti su un piccolo palco che simula la costruzione della casa in Louisiana. Lo svolgersi delle scene procede parallelamente alla realizzazione dell'abitazione (scenicamente visibile) intorno ai parenti (il coro), segnando così il trascorrere del tempo unitamente all'aumento e investimento dei guadagni. Si sottolinea che l'allestimento scenico realizzato da Caspar Neher è molto simile alla prima proposta che Vladimir V. Dmitriev fece per Mejerchol'd in occasione della messinscena de *Il Revisore* di Gogol (1836), nell'estate del 1925<sup>34</sup>. Forse non si tratta di un caso, in quanto i rapporti artistici tra Russia e Germania sono molto stretti e Bertolt Brecht si recò in Unione Sovietica negli anni 1932 e 1935, inoltre è documentato un viaggio in Europa di Mejerchol'd, nell'estate del 1925: tappe del viaggio furono Italia, Germania e Austria. L'impianto scenico pensato a Neher e Dmitriev sembra riflettere la realtà come fosse l'arena, la piazza, l'agorà, punto d'incontro e di arrivo di diversi percorsi (ipotetici, in quanto si distagliano immaginariamente dietro alle "porte") che convergono verso il centro

<sup>34</sup> Si tratta del primo bozzetto dello scenografo che venne scartato dal regista russo il quale interruppe il rapporto lavorativo con Dmitriev accusandolo di "lentezza" nella realizzazione della richiesta. Mejerchol'd non restituirà i bozzetti a Dmitriev nonostante egli fu l'artista che maggiormente si avvicinò alle intenzioni del regista russo. Il progetto che Mejerchol'd perseguiva era una scena in cui si univano spazio costruttivista e ricerca pittorica. In particolare, due erano i cardini sui quali si articolava il progetto: spazio ridotto e affollamento di attori. Cfr. B. Picon Vallin (a cura di), *Meyerhold. Les voies de la création théâtrale*, Paris, Editions du CNRS, 1990.

della scena. È davvero singolare questa scelta che ci suggerisce come il processo, che porta alla realizzazione di ognuno dei due spettacoli, segua un itinerario di ricerca e di studio intorno a un piano comunicativo comune. Quale?

L'esigenza di pensare il teatro come luogo d'innumerabili possibilità e soluzioni; allargare scenicamente i punti di entrata/uscita degli attori rispetto al luogo in cui le cose accadono, permette dunque allo spettatore di spostare il focus della sua attenzione su più punti della scena. Nello stesso tempo, anche il teatro riserva a se stesso innumerevoli occasioni di "irruzione". Quest'impostazione artistica riflette un'idea comune di drammaturgia messa in scena da Brecht e da Mejerchol'd, frutto di una vicinanza di contatti tra gli artisti tedeschi e russi di quegli anni. Vale la pena pensare che Brecht, se non Caspar Neher, abbia preso direttamente visione dei bozzetti preparatori de *Il Revisore* di Mejerchol'd



fig. 1

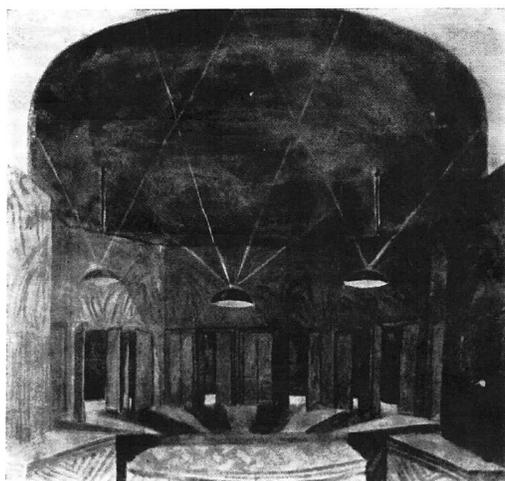


fig. 2

fig. 1: Caspar Neher: bozzetto di scena *I sette peccati capitali*, 1933, Archivio Brecht, Berlino.

fig. 2: Vladimir V. Dmitriev, bozzetto di scena *Il Revisore*, 1925, B. Picon Vallin (a cura di), *Meyerhold. Les voies de la création théâtrale*, Paris, Editions du CNRS, 1990.

e ne abbia tratto suggestione per la messa in scena de *I sette peccati capitali*. Quanto si afferma viene supportato dai due bozzetti di scena, che come si può notare, presentano similarità molto forti, verosimilmente non attribuibili al caso. L'iconografia è in questo contesto una traccia importante per suggerire questo contatto.

La sera della prima de *I sette peccati capitali* contò tra gli spettatori del Théâtre des Champs-Élysées alcuni nomi illustri della Parigi dell'epoca, tra i quali la viscontessa Marie Laure de Noailles, patrona delle arti ed affascinante protagonista della Parigi della Belle Époque; gli artisti Jean Cocteau, André Derain, lo stilista Christian Bérard. Anche Bertolt Brecht era presente in sala, lontano dagli sguardi del "pubblico borghese": Weill gli aveva inviato mille franchi per il viaggio dalla Danimarca, dove nel frattempo Brecht risiedeva con la famiglia. Secondo il critico Henry Prunières, l'autore fu calorosamente applaudito e richiesto più volte sulla scena (*Les Ballet 1933*, "La Revue Musicale" n. 137, juin 1933). Brecht, all'indomani della prima parigina, scrive una lettera alla moglie in cui dichiara: "Il balletto è stato ben svolto, ma l'opera è stata totalmente insignificante"<sup>35</sup>. Le critiche allo spettacolo saranno difformi: Paul Bertrand per "Le Ménestre" e Edouard Schneider per "Le Monde Musical" lo eludono e si pronunciano a favore di uno spettacolo messo in scena due giorni prima e che vede protagonista il celebre ballerino Léonide Massine, mentre l'incorrutibile Émile Vuillermoz, musicologo, biografo e amico di Debussy, scriverà per "Le Monde Musical" un articolo molto interessante e puntuale sul duo Brecht-Weill:

Ci troviamo in presenza di una formula d'arte ufficialmente condannata nella Germania attuale... C'è una satira estremamente penetrante dell'ipocrisia sociale, a volte chiamano "ira" una legittima rivolta della dignità o "lussuria" uno slancio sincero d'amore. Considerate che questo teatro di burattini va molto lontano nel dominio della filosofia e capite perché un Kurt Weill può inquietare un Hitler<sup>36</sup>.

Certamente l'analisi di Vuillermoz è molto vicina all'ipotesi di lettura che ne vuole dare Brecht. Il pubblico parigino, invece, fu abbastanza tiepido e distaccato: non avrà capito la partitura? O semplicemente non coglie il vento favorevole al cambio di rotta di Kurt Weill?<sup>37</sup>

La performance londinese, andata in scena nello stesso anno, ottenne la medesima delusione di critica e di pubblico. Nel 1936, prima dell'inizio della seconda guerra mondiale, l'opera andò in scena in Danimarca, dove avvenne uno scandalo: il re danese si alzò indignato nel mezzo dello spettacolo e uscì dal teatro<sup>38</sup>. L'interruzione durante il conflitto mondiale metterà da parte *I sette peccati capitali* per essere ripresa poi, solo nel 1958, ottenendo un grande successo a New York e nel 1960, alla prima tedesca di Francoforte, anche qui conquistando un importante consenso.

<sup>35</sup> D. Wendel-Poray, *Kurt Weill à Paris, 1932-1933*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, programma di sala stagione 2009.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 47. Traduzione di chi scrive.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

Stefano Mazzoni<sup>1</sup>

## STORIE DI PANTOMIMO: PILADE A POMPEI E ALTRE QUESTIONI<sup>2</sup>

Stemming from an inscription dictated by a pro-empire financial backer of the games, the different ways to play and perform during the Augustan Age as in the Forum as within the Pompei's amphitheatre have been identified and analysed. A special attention is paid to a very refined dancer and actor, Pilade from Cilicia. Furthermore a new interpretation of a Macrobio's passage showing the regal majesty of the competition played in Rome before 18 b.C. between Pilade and his pupil Ila.

### §

A Pompei, in età augustea, la molteplice vivacità delle forme dello spettacolo è attestata, in modo esemplare, da una summatica iscrizione dettata da un finanziatore filoimperiale di *ludi*: Aulo Clodio Flacco, appartenente alla *gens* dei *Clodii*, facoltosa famiglia pompeiana di possidenti di vigne<sup>3</sup>. Nel giro d'anni dal 20 a.C. circa al 3-2 a.C., Clodio Flacco fu per tre volte, lo apprendiamo proprio dall'iscrizione sepolcrale di costui, uno dei magistrati supremi della città. Riconsideriamo, per l'oggettiva sua importanza, tale epigrafe che, sul filo della trasmissione della memoria di sé ai posteri, svela un capitolo non secondario di storia dello spettacolo, come della mentalità e della politica di quel periodo:

Aulo Clodio Flacco, figlio di Aulo, della tribù Menenia, duoviro giudicante per tre volte, di cui una come quinquennale, tribuno militare di nomina popolare offrì: nel primo duovirato, alle feste di Apollo, la parata nel Foro, tori, toreri ed aiutanti, tre coppie di schermitori, pugilatori a gruppi e singoli e rappresentazioni con buffoni di ogni sorta e

<sup>1</sup> Stefano Mazzoni è professore associato presso l'Università degli Studi di Firenze.

<sup>2</sup> Propongo qui con ampliamenti e aggiornamenti dettati da un *working in progress*, la relazione presentata al Convegno di studi *Visioni dell'antico* (Firenze, 9 ottobre 2009), promosso dalla Scuola Dottorale in Storia dello Spettacolo dell'Ateneo fiorentino. In quel testo in parte riprendevo, rielaborandolo, un mio scritto precedente: S. Mazzoni, *Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico*, in "Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo. Università degli Studi di Firenze", n.s., IX, 2008, pp. 9-76. Sul personaggio: P. Sabbatini Tumolesi, *Gladiatorum paria. Annunci di spettacoli gladiatorii a Pompei*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980, pp. 13, 17-21; M. Torelli, *Il culto imperiale a Pompei*, in *I culti della Campania antica*, atti del convegno Internazionale di Studi in ricordo di Nazarena Valenza Mele (Napoli, 15-17 maggio 1995), Roma, Giorgio Bretschneider, 1998, p. 265 (e cfr. qui nota 3).

<sup>3</sup> Sulle attività vitivinicole locali: A. Varone, *Pompei, i misteri di una città sepolta. Storia e segreti di un luogo in cui la vita si è fermata duemila anni fa*, Roma, Newton & Compton, 2000, pp. 59 e sgg.

con pantomimi di ogni genere, fra cui Pilade ed inoltre diecimila sesterzi in elargizione pubblica per l'onore del duovirato. Nel secondo duovirato, quinquennale, alle feste di Apollo, la parata nel Foro, tori, toreri ed aiutanti e pugili a gruppi. Il giorno dopo, da solo, nell'anfiteatro, trenta coppie di lottatori, cinque coppie di gladiatori ed altre trentacinque coppie di gladiatori ed un combattimento con le fiere: tori, toreri, cinghiali ed orsi, inoltre una caccia alle belve di vario genere, allestita insieme al suo collega. Nel terzo duovirato rappresentazioni sceniche con una compagnia di prim'ordine e con l'aggiunta dei buffoni, allestite insieme al suo collega<sup>4</sup>.

Non per caso il potente magistrato, e augusteo *tribunus militum a populo*, elargì per due volte di seguito spettacoli in occasione degli *Apollinaria*<sup>5</sup>: quale migliore occasione d'evergesia che i *ludi* in onore del nume protettore di Augusto? Non stupisce che la drammaturgia di una parte non secondaria di quei *ludi* avesse luogo, in entrambe le circostanze, non negli appositi edifici per lo spettacolo situati ai margini della città, il teatro e l'anfiteatro, bensì nel Foro limitrofo al santuario apollineo<sup>6</sup>: drammaturgie nel cuore di Pompei, dunque, e, aggiungo, nel solco della tradizione italica “fu tramandata dagli antenati la consuetudine di dare nel foro spettacoli gladiatorii”, asserisce Vitruvio<sup>7</sup>. Agite, si badi, quelle drammaturgie in grande stile, nel segno splendente di Apollo e del suo protetto: Ottaviano. Non si dimentichino, allora, i nessi tra il culto di Apollo e il simbolico

<sup>4</sup> CIL X 1074d: “A(ulus) Clodius A(uli) f(ilius) / Men(enia) Flaccus, Ilvir i(ure) d(icundo) ter, quinq(uennalis), / trib(unus) mil(itum) a populo. / Primo duomviratu: Apollinarib(us), in Foro pompam, / tauros, taurocentas, succursores, pontarios / paria III, pugiles catervarios et pyctas, ludos / omnibus acruamatis pantomimisq(ue) omnibus et / Pylade, et (sestertium nummum decem milia) in publicum pro duomviratu. / Secundo duomviratu, quinq(uennalis): Apollinaribus, in Foro / pompam, tauros, taurarios, succursores, pugiles / catervarios; poster(o) die, solus, in spectaculis athletas / par(ia) XXX, glad(iatorum) par(ia) V et gladiat(orum) par(ia) XXXV et / venation(em), tauros, taurocentas, apros, ursos, / cetera venatione varia cum collega. / Tertio duomviratu: ludos factione prima, / adiectis acruamatis cum collega”. Sull'iscrizione: M. Bonaria, *Romani mimi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, p. 200 (lemma 147); P. Sabbatini Tumolesi, *Gladiatorum paria*, cit., pp. 17-21 doc. 1 (da cui cito, traduzione inclusa); G. Ville, *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Rome, École française de Rome, 1981, pp. 178 e sgg, 220 e sgg, *passim*; P. Zanker, *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, trad. it. di A. Zambrini, Torino, Einaudi, 1993, p. 95; M. Torelli, *Il culto imperiale a Pompei*, cit., p. 250 e nota 29; F. Pesando, *Gladiatori a Pompei*, in *Sangue e arena*, catalogo della mostra a cura di A. La Regina (Roma, 22 giugno 2001-7 gennaio 2002), Milano, Electa, 2001, pp. 180-182; L. Jacobelli, *Gladiatori a Pompei: protagonisti, luoghi, immagini*, Roma, “L'Erma” di Bretschneider, 2003, pp. 42 e sgg.; G. Tosi, *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*, con contributi di L. Baccelle Scudeler et al., Roma, Quasar, 2003, 2 voll., vol. I, pp. 163, 171; S. Mazzoni, *Panorama di Pompei*, cit., pp. 33-41.

<sup>5</sup> Cfr. anche P. Sabbatini Tumolesi, *Gladiatorum paria*, cit., p. 21.

<sup>6</sup> Cfr. P. Zanker, *Pompei*, cit., pp. 94-95 (e figg. 34-35); F. Pesando, *Gladiatori a Pompei*, cit., p. 181; P. G. Guzzo, *Pompei. Storia e paesaggi della città antica*, Milano, Electa, 2007, pp. 158, 167.

<sup>7</sup> Vitr. *De arch.* V 1, 2: “a maioribus consuetudo tradita est gladiatoria munera in foro dari” (Vitruvio, *De Architectura*, a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi, 1997, 2 voll., vol. I, pp. 550 e sg., con chiosa puntuale a pp. 605-608 nota 21); e cfr. G. Tosi, *Il Foro e i “munera gladiatoria” nel “De Architectura” di Vitruvio*, in Id., *Gli edifici per spettacoli*, cit., vol. I, pp. 709-720.

teatro di Marcello nell'Urbe, segno forte della nuova dinastia<sup>8</sup>. E si rifletta, soprattutto, sulla metafora Augusto come Apollo e sul culto dinastico di Apollo Aziaco<sup>9</sup> instaurato da Ottaviano dopo la decisiva vittoria navale di Azio, nel 31 a.C., sul rivale "Nuovo Dioniso"<sup>10</sup>. Quell'Antonio entrato dieci anni prima in Efeso preceduto, cedo ancora la parola a Plutarco, da

“donne vestite da Baccanti e uomini e fanciulli abbigliati da Satiri e da Pan; e la città era piena di edera, tirsì, cetre, zampogne e flauti, mentre la gente acclamava Antonio come Dioniso Benefico e Soave. Senza dubbio era tale per alcuni, ma per i più era Dioniso Carnivoro e Selvaggio”<sup>11</sup>.

Apollo vs Dioniso, Oriente vs Occidente. Un Antonio-Dioniso, insiste moraleggiando Plutarco, circondato alla sua fastosa corte orientale da “citatei come Anassenore, flautisti come Suto, un certo Metrodoro ballerino e una tale altra congrega di artisti asiatici, che superava in impudenza e insulsaggine la funesta compagnia venuta dall'Italia”<sup>12</sup>.

Torniamo in Italia. Si sa che nell'età di Augusto i tradizionali *ludi Apollinares*<sup>13</sup> acquisirono nuove valenze: attualizzando il radicato dittico Apollo/teatro si caricarono di significati nuovi, a *pendant* con il diffondersi del culto imperiale officiato a Pompei in modo rivelatore<sup>14</sup>. Spiace di non disporre di notizie sulla citata duplice processione nel Foro di Pompei dei partecipanti ai *ludi Apollinis* offerti dal veicolatore dell'ideologia augustea Clodio Flacco per entrare nel cuore e nella mente dei suoi concittadini.

Prendiamo atto, invece, che le cacce di tori, i combattimenti sul filo dell'acrobazia di uomini su passerella (*pontarii*)<sup>15</sup>, il pugilato a coppie e a gruppi, le esibizioni di buffoni e pantomimi ritmarono nel Foro i giochi del primo duovirato di Aulo Clodio Flacco. Mentre nel secondo suo duovirato, alla *suite* di spettacoli allestiti come da tradizione *in Foro*, seguirono *postero die* le *performance* di sessanta lottatori e ottanta gladiatori agite *in spectaculis*, cioè nell'anfiteatro edificato in età sillana, contestualmente utilizzato, in quell'evento ludico filoimperiale, anche per *venationes* di tori, cinghiali, orsi e altri animali. Cacce e gladiatori offerti in simultanea, dunque: un abbinamento sino a allora inedito fuori

<sup>8</sup> Sull'argomento: B. Poulle, *Le théâtre de Marcellus et la sphère*, in “Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité”, CXI, 1, 1999, pp. 257-272 (con la precedente bibliografia).

<sup>9</sup> Al riguardo: M. Torelli, *Il culto imperiale a Pompei*, cit., p. 250; F. Pesando, *Gladiatori a Pompei*, cit., p. 181.

<sup>10</sup> Plut. *Ant.* 60, 5 (Plutarco, *Vite parallele. Demetrio*, introduzione, traduzione e note di O. Andrei, *Antonio*, introduzione, traduzione e note di R. Scuderi, testo greco a fronte, con contributi di B. Scardigli e M. Manfredini, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 430 e sgg.).

<sup>11</sup> Plut. *Ant.* 24, 4-5 (ivi, pp. 352 e sgg.); e cfr. P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini* (1987), traduzione di F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 1989, p. 50; A. Schiesaro, *Dioniso: il trionfo e la morte*, in *Trionfi romani*, catalogo della mostra a cura di E. La Rocca-S. Tortorella, con il coordinamento scientifico di A. Lo Monaco (Roma, 5 marzo-14 settembre 2008), Milano, Electa, 2008, p. 31.

<sup>12</sup> Plut. *Ant.* 24, 2 (ediz. cit., pp. 352 e sgg.).

<sup>13</sup> Sui giochi di Apollo, da ultimo: A. Lo Monaco, *In processione al circo*, in *Trionfi romani*, cit., p. 76.

<sup>14</sup> Cfr. e.g. il documentato M. Torelli, *Il culto imperiale a Pompei*, cit., pp. 245-270.

<sup>15</sup> “Schermitori o combattenti su una passerella” (P. Sabbatini Tumolesi, *Gladiatorum paria*, cit., p. 19 nota 11).

dell'Urbe. Uno spettacolo nuovo, che miscelava nell'anfiteatro di Pompei tradizioni locali e romane dinanzi agli sguardi incuriositi del pubblico popolare e a quelli più disincantati degli spettatori d'élite. Si sa d'altronde che a partire dall'età di Augusto le cacce divennero parte integrante del programma dei *munera*. Giova aggiungere che a Pompei non sono documentate *venationes* di esotiche, dispendiose fiere importate dall'Africa o dall'Asia: né tigri né leopardi, né pantere né leoni si aggirarono nervosi in quell'arena di provincia all'ombra del Vesuvio popolata, di norma, dai movimenti e dai suoni di una più modesta fauna locale.

Ancora. Non sarà sfuggita al lettore la notizia sull'allestimento nel Foro di Pompei di *ludi* con – ripeto – “buffoni di ogni sorta e con pantomimi di ogni genere, fra cui Pilade”<sup>16</sup>. Tali buffoni (*akroamata*) erano forse dei buffonimusicisti<sup>17</sup>: non si dimentichino, per esempio, gli *akroamata* conviviali di Augusto di cui parla Svetonio<sup>18</sup>.

Nella schiera dell'anonimato artistico, spicca il nome del *pantomimus dominus*, Pilade: con ogni probabilità il celeberrimo Pilade di Cilicia, liberto del sommo primo principe. Se ciò corrisponde a verità, attorno al 20 a.C.<sup>19</sup>, mentre sulla scena della storia si andava consumando l'augustea diplomatica riconquista delle insegne militari catturate dai Parti, Pilade, accompagnato dalla sua troupe, avrebbe danzato al ritmo dello *scabillum* nel Foro civile di Pompei, con i suoi costumi preziosi e le sue piccole maschere dalle labbra chiuse<sup>20</sup>. Un artista d'eccezione per una *performance* di gran richiamo elargita, all'insegna del principe e di Febo, da un committente curioso del nuovo? L'interrogativo è d'obbligo, ma l'ipotesi di lavoro è economica. Secondo la tradizione, a quella data la pantomima scenica, con canti del coro a mo' di didascalia e accompagnamento musicale di uno squillante e fragoroso complesso strumentale al servizio di un mimodanzatore solista silenzioso, era una novità nella nostra penisola, essendo stata esportata dall'Oriente a Roma due o tre anni prima proprio dal cilicio Pilade e da Batillo di Alessandria<sup>21</sup>, l'attore-ballerino protetto da Mecenate “effuso in

<sup>16</sup> “omnibus acruamatis pantomimis(ue) omnibus et Pylade” (rivedi nota 3).

<sup>17</sup> Cfr. P. Sabbatini Tumolesi, *Gladiatorum paria*, cit., p. 19 e nota 13; nonché i riscontri registrati in Forcellini (*Lexicon*, I, p. 60, *sub Acroama*) e, *ad v. Acroama*, nel *Dizionario generale del teatro*, a cura di N. Savarese, <http://www.teatroestoria.it> (data di consultazione sul web: 15 febbraio 2009, data che vale anche per le “voci” registrate nelle note seguenti). Per gli *akroamata* virtuosi cantanti di testi lirici o teatrali nel III a.C., cfr. invece G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papiracea*, in “Papyrologica Lupiensia”, 11, 2002, p. 110.

<sup>18</sup> Svet. *Aug.* LXXIV 3.

<sup>19</sup> Per la plausibile datazione: P. Sabbatini Tumolesi, *Gladiatorum paria*, cit., p. 20 nota 14. Bonaria (*Romani mimi*, cit., p. 200 lemma 147) pensa invece al 3-2 a.C.; Tedeschi (*Lo spettacolo in età ellenistica*, cit., p. 119 nota 124) data l'esibizione di Pilade a Pompei *post* 2 a.C.

<sup>20</sup> Cfr. Luc. *De salt.* 29, 66 (sulle maschere), 83 (sullo *scabillum*). Per l'identificazione di alcune maschere del pantomimo su antichi monumenti: J. Jory, *The Masks on the Propylon of the Sebasteion at Aphrodisias, in Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, a cura di P. Easterling e E. Hall, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, in part. pp. 241e sgg.

<sup>21</sup> Le fonti sui due artisti sono raccolte e ragionate in: E. Wüst, *Pantomimus*, in *RE*, XVIII.3 (1949), coll. 833 ss.; V. Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi*, Palermo, presso l'Accademia, 1957, *passim*; M. Bonaria, *Dinastie di pantomimi latini*, in “Maia”, n.s., 11, 3, 1959, pp. 231e sgg., 237-239; Id., *Romani mimi*, cit., pp. 11 e sgg., 195-200 (lemmi 127-128, 132-134, 141, 143, 145-149); e in J. Jory, *The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime*, in “Bulletin of the Institute of Classical Studies”, XXVIII, 1981, pp. 147e sgg. Cfr. quindi P. Sabbatini Tumolesi, *Gladiatorum paria*, cit., p. 20 e nota 14; R. C. Beacham, *The Roman Theatre and its Audience* (1991), London, Routledge, 1995, pp.

amorem Bathylli” (così Tacito)<sup>22</sup>.

I due *performers* rivaleggiarono sui palcoscenici dei grandi teatri pietrificati della metropoli augustea, capitale del nuovo impero. Avvolti dalla musica, dal ritmo e da un’aura di divismo, appassionarono e divisero il pubblico in fazioni. Lo *scabillum* non solo scandiva il tempo per il danzatore-attore, ma ritmava le melodie del coro<sup>23</sup>, e le modulazioni di un *tibicen* stimolavano il “saltantis [Bathylli] vigor” (così Fedro)<sup>24</sup>.

Pilade, è noto, prediligeva il registro tragico: *tragoediam saltare*. A dire di Plutarco e di Ateneo, era “multiforme” e “maestosa” la sua danza “tragica e patetica e capace di rappresentare molti personaggi”<sup>25</sup>. In breve: *performance* coreica e muta rappresentazione: un antologico trasformistico susseguirsi di parti e di azioni – di maschere costumi ritmi movimenti passi gesti atteggiamenti figure evoluzioni – suscitante emozioni negli astanti<sup>26</sup>. Emozioni già tipiche della tragedia, ma veicolate ora da tecniche nuove<sup>27</sup>. Il pubblico “deve essere commosso”, asserisce Quintiliano<sup>28</sup>. Personaggi resi vivi e commoventi, in primo

141 e sg., 144 e sg., 180. Per le parabole artistiche e ideologiche della pantomima sulle scene ellenistiche e imperiali segnalò: G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica*, cit., pp. 115-129; N. Savarese, *L’orazione di Libanio in difesa della pantomima*, in “Dioniso”, n.s., 2, 2003, pp. 84-105; S. Querzoli, *Latrare immobili, danzare con eloquenza: imperatori e pantomima da Augusto ai Severi*, in *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all’esperienza laboratoriale contemporanea*, a cura di A.M. Andrisano, Roma, Carocci, 2006, pp. 167-188; *New Directions in Ancient Pantomime*, a cura di E. Hall-R. Wyles, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008. Per un approccio semiotico: F. Robert, *Χερσὶν αὐτῶν λαλεῖν* (*Luc.*, *Salt.* 63): *rhétorique et pantomime à l’époque impériale*, in *Discorsi alla prova*, atti del quinto colloquio italo-francese [...] a cura di G. Abbamonte-L. Miletta-L. Spina (Napoli-S. Maria di Castellabate [Sa], 21-23 settembre 2006), Napoli, Giannini Editore, 2009, pp. 225-257. Per il quadro di riferimento: *Greek and Roman Actors*, cit.; *Le statut de l’acteur dans l’Antiquité grecque et romaine*, atti del colloquio a cura di Ch. Hugoniot-F. Hurllet-S. Milanezi (Tours, 3-4 maggio 2002), Tours, PUF-Presses Universitaires François-Rabelais, 2004; *In scaena. Il teatro di Roma antica*, catalogo della mostra a cura di N. Savarese (Roma, 3 ottobre 2007-17 febbraio 2008), Milano, Electa, 2007. Non ritengo opportuno convocare qui ulteriori referenze.

<sup>22</sup> Tac. *Ann.* I 54, 2 (Tacito, *Annali*, a cura di L. Pighetti, prefazione di L. Canali, Milano, Mondadori, 1994, 2 voll., vol. I, p. 84).

<sup>23</sup> Cfr. G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica*, cit., p. 128; N. Savarese, *L’orazione di Libanio*, cit., p. 102.

<sup>24</sup> Phaedrus *Fabulae* V 7 [*Procax tibicen*] (Fedro, *Favole*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Solinas, Milano, Mondadori, 2007 [1a ed. 1992], p. 574).

<sup>25</sup> Plut. *Quaest. conv.* VII 8, 3, 711 E (*Plutarchi Moralia*, a cura di C. Hubert, Lipsiae, In Aedibus B.G. Teubneri, 1938, vol. IV, p. 246; traduzione mia); Athen. *Deipn.* I 20 d-e (Ateneo, *I Deipnosofisti: i dotti a banchetto*, prima traduzione italiana commentata su progetto di L. Canfora, introduzione di C. Jacob, Roma, Salerno Editrice, 2001, 4 voll., vol. I, *Libri I-V*, pp. 61s.). Più in generale, sulla *tragoedia saltata*: H.A. Kelly, *Tragedia e rappresentazione della tragedia nella tarda antichità romana* (1979), ora in *Teatri romani. Gli spettacoli nell’antica Roma*, a cura di N. Savarese, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 71-77.

<sup>26</sup> Importante, sul piano del metodo: C. Vicentini, *Da Platone a Plutarco. L’emozionismo nella teoria della recitazione del mondo antico*, in “Culture Teatrali”, n. 9, 2003, pp. 135-165 (poi anche in <http://www.drammaturgia.it>, 23 marzo 2005).

<sup>27</sup> Cfr. F. Dupont, *Gli spettacoli*, in A. Giardina (a cura di), *Storia di Roma dall’antichità a oggi. Roma antica*, (2000), Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 301.

<sup>28</sup> Quint. *Inst. Orat.* VI 1, 52 (Quintiliano, *Istituzione Oratoria*, a cura di S. Beta-E. D’Incerti Amadio, introduzione di G. Kennedy, Milano, Mondadori, 2007 [1<sup>a</sup> ed. 1997-2001], 2 voll., vol. I, pp. 684 e sgg.).

luogo, dalla chironomia, vale a dire dall'arte mimica. "Siamo soliti ammirare i pantomimi, perché hanno mani pronte a esprimere tutte le sfumature di una data situazione, di un dato *sentimento*", scriveva Seneca all'amico pompeiano Lucilio<sup>29</sup>; e sfilano, nel recinto della memoria, i pantomimi "sapienti delle mani" ricordati da Lesbonatte di Mitilene<sup>30</sup>. Non basta. Leggiamo Libanio di Antiochia:

per quanto riguarda i loro piedi, ci si potrebbe perfino domandare se possano vincere il velocissimo Perseo. Si ammira di più la continuità e il numero dei loro volteggi, o l'improvvisa immobilità che segue e la figura che prendono in questa posizione? Perché essi piroettano come se avessero ali ma finiscono immobili, come incollati a terra: e con la posizione finale si presenta il quadro. E tanto grande è l'interesse che hanno per il ritmo che un'altra gran prova della loro maestria è quella di fermarsi contemporaneamente al canto<sup>31</sup>.

Si pensi ora, con Macrobio, all'emozionante gara di maestosità regale, evocante Agamennone, che ebbe luogo a Roma *ante* 18 a.C. tra l'allievo Ila e il suo maestro Pilade:

Non dobbiamo dimenticare di citare l'attore Pilade, che al tempo di Augusto fu celebre nel suo campo, e con la sua dottrina innalzò il discepolo Ila fino al punto di sforzarsi di eguagliarlo. Il pubblico quindi si è trovato a dividere tra i due il suo plauso, e una volta che Ila danzava un certo cantico la cui clausola era "Il grande Agamennone", Ila ne dava [di Agamennone] una dimensione alta e smisurata. Pilade non lo sopportò, e esclamò dalla cavea: "lo fai alto, non grande". Il pubblico allora lo costrinse a danzare lo stesso cantico; e [Pilade] giunto al punto in cui lo aveva criticato, interpretò [Agamennone] *pensoso*, convinto che nulla si addica di più a un grande condottiero che pensare per tutti<sup>32</sup>.

Muta poesia scenica. Un didascalico, eloquente pensare: "saltatio frequenter sine voce intellegitur", dichiara Quintiliano<sup>33</sup>. Un memorabile, sorprendente meditabondo *a solo*, parrebbe di capire (da non relegare, come da molti è stato fatto, nella mera aneddotica). Un danzatore-attore<sup>34</sup> raffinato, autore di un

<sup>29</sup> Corsivo mio. Sen. *Epist.* 121, 6: "Mirari solemus saltandi peritos quod in omnem significationem rerum et adfectuum parata illorum est manus" (Seneca, *Lettere morali a Lucilio*, a cura di F. Solinas, prefazione di C. Carena, Milano, Mondadori, 2007 [1<sup>a</sup> ed. 1995], pp. 972 e sg.).

<sup>30</sup> Cfr. Luc. *De salt.* 69 (Luciano, *La danza*, a cura di S. Beta, traduzione di M. Nordera, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 94 e sgg.).

<sup>31</sup> Lib. *Pro salt.* 117-118 (*Libanii opera. Orationes LI-LXIV*, a cura di R. Förster, Lipsiae, In Aedibus B. G. Teubneri, 1908, t. IV). Traduzione di Nicola Savarese. Sulla pantomimica arte di battere i piedi: N. Savarese, *L'orazione di Libanio*, cit., pp. 101-105.

<sup>32</sup> Macrobi. *Sat.* II 7, 12: "non Pylades histrio nobis omittendus est, qui clarus in opere suo fuit temporibus Augusti et Hylam discipulum usque ad aequalitatis contentionem eruditione provexit. Populus deinde inter utriusque suffragia divisus est et cum canticum quoddam saltaret Hylas cuius clausula erat τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα sublimem ingentemque Hylas velut metiebatur. Non tulit Pylades et exclamavit et cavea σὺ μακρὸν οὐ μέγαν ποιεῖς. Tunc eum populus coegit idem saltare canticum, cumque ad locum venisset quem reprehenderat, expressit cogitantem nihil magis ratus magno duci convenire quam pro omnibus cogitare". M. Bonaria, *Romani mimi*, cit., p. 196 lemma 132. Miei, nel testo, il corsivo e la traduzione. E vedi nota 35.

<sup>33</sup> Quint. *Inst. Orat.* XI 3, 66 (ediz. cit., vol. II, pp. 646 e sgg.).

<sup>34</sup> Per le parabole moderne di tale poliedrica figura d'artista: C. Lo Iacono, *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch. Studi e fonti*, Roma, Dino Audino, 2007.

perduto trattato dedicato alla danza “da lui fondata”<sup>35</sup>, indispettito dai movimenti eccessivi dell’allievo. E forse è opportuno osservare che il rimprovero a Ila, *σὺ μακρὸν οὐ μέγαν ποιεῖς*, non andrà tradotto alla lettera, come di consueto: “lo fai lungo [*id est* alto, sollevato sulle punte dei piedi], non grande”; bensì, meglio, in senso figurato: “lo fai tronfio, non grande”<sup>36</sup>, in sintonia con ciò che precede: “*sublimem ingentemque Hylas velut metiebatur*”, da intendere, stimo, in senso parimenti figurato: “Ila ne dava una interpretazione maestosa e esagerata”. Se l’ipotesi funziona (e il contesto, dico la sapienza coreica di Ila e di Pilade, parrebbe confortarla) si sposterebbe l’asse ermeneutico sul senso profondo e più tecnicamente complesso dell’esibizione “argiva” dei due danzatori-attori rivali. Si pensi per analogia, sul versante della tragedia, alle critiche rivolte da Seneca all’attore che, interpretando Atreo, “sulla scena incede pettoruto [*latus*] e tenendo la testa orgogliosamente buttata all’indietro”<sup>37</sup>. Fu un siffatto, grossolano stilema recitativo che stizzì il ballerino-maestro?

Comunque sia, un interprete tragico eccellente, Pilade, veicolatore dell’arte sua per un pubblico partecipe. Scriveva nel IV secolo Libanio nella sua orazione in difesa della pantomima e dei pantomimi: “un dio [...] al posto della tragedia introdusse la danza perché istruisse le masse sulle antiche imprese”<sup>38</sup>. E, se prestiamo fede a Macrobio, è nel giusto il siriano Luciano di Samosata quando dichiara che la “componente principale della professione del pantomimo è una sorta di scienza mimetica e dimostrativa che sa *esprimere i pensieri* e illuminare quello che resta nell’ombra”<sup>39</sup>. E ancora: il “pantomimo deve muoversi molto bene e il suo corpo deve essere contemporaneamente rilassato e compatto”<sup>40</sup>. Un’alleanza strategica tra corpo e mente<sup>41</sup> che affascinava gli spettatori, dando vita a un evento, cedo di nuovo la parola a Luciano,

non [...] soltanto dilettevole, ma anche utile, in quanto educa, istruisce e infonde armonia nell’animo di chi vi assiste esercitandolo con bellissimi spettacoli, intrattenendolo con ottima musica e mostrando la bellezza del corpo e dell’anima congiunti. Il fatto che produca tutti questi effetti attraverso la musica e il ritmo è motivo di elogio, piuttosto che di biasimo, per la pantomima<sup>42</sup>.

<sup>35</sup> Così in *Suda*. Sul perduto trattato: M.-H. Garelli-François, *La pantomime antique ou les mythes revisités: le répertoire de Lucien (Danse, 38-60)*, in “Dioniso”, n.s., 3, 2004, pp. 110 e nota 7, 116 e nota 41.

<sup>36</sup> Per tale consolidata traduzione-interpretazione del rimprovero a Ila: V. Rotolo, *Il pantomimo*, cit., p. 3; G. R. Ricci, *Prefazione a V. Requeno, L’arte di gestire con le mani*, Palermo, Sellerio, 1982, p. 20; G. Petrone, *I romani*, in U. Albini e G. Petrone, *Storia del teatro. I greci - I romani*, Milano, Garzanti, 1992, p. 512; e, infine, il recentissimo F. Robert, *Χερσὶν ἀνταῖς λαλεῖν* cit., p. 239. Corretta, pur non entrando nel merito della questione, la sintetica chiosa sulla *performance* dovuta a G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica*, cit., p. 126 nota 177.

<sup>37</sup> Sen. *Epist.* 80, 7: “Ille qui in scaena *latus* incedit et haec resupinus” (ediz. cit., pp. 490-491).

<sup>38</sup> Lib. *Pro. salt.* 112 (cit. in G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica*, cit., p. 116). Un’eccellente interpretazione dell’operetta si deve a N. Savarese, *L’orazione di Libanio*, cit.

<sup>39</sup> Luc. *De salt.* 36 (ediz. cit., pp. 78 e sg.). Corsivo mio.

<sup>40</sup> Luc. *De salt.* 77 (*Ivi*, pp. 100 e sg.).

<sup>41</sup> Prendo in prestito parole di N. Savarese, *L’orazione di Libanio*, cit., p. 96.

<sup>42</sup> Luc. *De salt.* 6 (ediz. cit., pp. 56 e sg.).

*Delectare et docere*, giusta una topica istanza dell'oratoria<sup>43</sup>. E il nobilitante sguardo apologetico di Luciano-Licino non azzera certo, sul piano storico, tale duplice funzione assolta sulle scene dell'impero da una parte non secondaria degli spettacoli pantomimici. L'esemplificazione documentale potrebbe continuare, confermando quanto sia fuorviante l'iper critica nei confronti della pantomima esercitata da quei filologi che, non comprendendo la multiforme arte performativa del danzatore-attore e il contestuale straordinario fiorire di edifici teatrali in età imperiale intrisi d'iconografie scultoree celebranti il nuovo potere, hanno adottato un sussiegoso punto di vista letterario (viziato dall'anacronistica divisione "balletto/prosa"<sup>44</sup>, come dalla presunta egemonia del teatro della parola e dell'Autore), confondendo le carte della storia del teatro romano<sup>45</sup>. Non capendo, insomma, quei filologi, appesi al gusto dell'elogio o del biasimo dei testi, né l'autonomia artistica, né l'importanza delle prassi del teatro di danza della prima età imperiale, né, infine, l'orizzonte d'attesa e i mutati gusti di un pubblico vasto, socialmente composito, intrigatissimo da tale forma dello spettacolo: dalla fascinazione del suo *repertorio* variegato<sup>46</sup> come dalle tecniche e dalle pratiche dei suoi performativi protagonisti in bilico tra musica, canto e danza. In breve: lacune di cultura teatrale, come di sensibilità e finezza scenica, con le quali dobbiamo fare i conti ancora oggi. Eppure sappiamo da tempo, con Umberto Artioli, che

sostenere la sovranità del Logos – tanto più pura quanto meno incrostata di materialità, tanto più appariscente quanto più legata ad indici scritturali piuttosto che al corpo vivente dell'attore [...] – significa accreditare il teatro del vecchio apriori occidentale secondo cui lo Spirituale sarebbe statutariamente superiore al Fisico, l'Anima al Corpo, il Concetto e l'Idea all'apparato percettivo-sensoriale<sup>47</sup>.

Ma procediamo. Il liberto di Mecenate, Batillo, amava danzare-recitare soggetti agresti e comici<sup>48</sup>. Un omonimo successore pare che infiammasse i sensi delle spettatrici danzando nella capitale. Ascoltiamo, come in una registrazione analogica d'altri tempi, la voce di un moralista inurbato, l'antiellenico e

<sup>43</sup> Quint. *Inst. Orat.* III 5, 2 (ediz. cit., vol. I, pp. 294 e sg.). E cfr. nota 55.

<sup>44</sup> N. Savarese, *Lorazione di Libanio*, cit., p. 88.

<sup>45</sup> Cfr. e.g. il pur basilare E. Paratore, *Storia del teatro latino* [1957], con un'Appendice di scritti sul teatro latino arcaico e un inedito autobiografico, a cura di L. Gamberale e A. Marchetta, Venosa (Potenza), Osanna Edizioni, 2005, pp. 235 e sg.

<sup>46</sup> Per il fondante concetto di repertorio nella diacronia dei teatri romani: N. Savarese, *Introduzione. Paradossi dei teatri romani*, in *Teatri romani*, cit., pp. XLV, LXI, LXXII-LXXV. Su repertorio e soggetti della pantomima: G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica*, cit., p. 121; M.-H. Garelli-François, *La pantomime antique ou les mythes revisités*, cit., pp. 108-119 (con fini osservazioni di metodo).

<sup>47</sup> U. Artioli, *Teatro e letteratura*, in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Letteratura 2*, a cura di G. Scaramuzza, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 570; ora da fare interagire con le riflessioni metodologiche di M. De Marinis, *Lo spazio della mente e lo spazio del corpo: nuovi paradigmi per l'esperienza teatrale*, in *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, a cura di S. Mazzoni, in "Drammaturgia", 10, 2003, pp. 388-412; Id., *Seminario sulla rappresentazione. Testo-base*, in *Rappresentazione/Theatrum philosophicum. Due seminari del gruppo di lavoro*, a cura di M. De Marinis, in "Culture Teatrali", n. 18, 2008, pp. 7-14.

<sup>48</sup> Plut. *Quaest. conv.* VII 8, 3, 711 E (ediz. cit., p. 246); Athen. *Deipn.* I 20 e (ediz. cit., p. 62).

antiorientale Giovenale, forse troppo velata dall'immaginazione erotico-letteraria, come da tanto radicati quanto intemoriti stereotipi maschili mediterranei sulla sessualità femminile:

Quando Batillo danza lascivamente la pantomima di Leda, Tuccia non si domina più, Apula guaisce all'improvviso un lungo e compassionevole lamento, come nell'amplesso; Timele è tutt'occhi; rozza ancora com'è, ora impara. Altre, quando son riposti i sipari, chiusi e deserti i teatri, e soltanto le piazze risuonano [...], allora, malinconiche, maneggiano la maschera, il tirso e le mutandine di Accio<sup>49</sup>.

Il punto di vista di un misogino *laudator temporis acti* o, piuttosto, gli echi della ricezione di un sensuale pantomimo dai gesti femminili inducenti piacere e turbamento? Non abbiamo certezze.

Assumiamo un punto di vista più arioso. Diamo ancora la parola a quel beffardo stroncatore di attori della tragedia del suo tempo che fu Luciano<sup>50</sup> e alla sua dialogica apologia della pantomima e dell'*orchestes*, in bilico tra storia e letteratura e scritta probabilmente negli anni Sessanta del secolo di Marco Aurelio<sup>51</sup>:

L'intento principale e lo scopo della pantomima è l'immedesimazione nei personaggi rappresentati [...] <sup>52</sup>; gli spettacoli dei pantomimi comprendono la rappresentazione del pensiero e l'attività dell'esercizio fisico; ma ciò che più importa è la conoscenza delle azioni [...] <sup>53</sup>; il fine essenziale del mio discorso [...] è lodare la pantomima per come è ora e dimostrare quanto abbia in sé di utile e di dilettevole e che il suo progresso verso la bellezza non è cominciato nell'antichità, ma *in particolare ai tempi di Augusto*<sup>54</sup>. [...] Poiché il compito del pantomimo è di imitare e di garantire la rappresentazione del contenuto del canto attraverso il movimento, gli è necessario, come ai retori, praticare la chiarezza, affinché ogni azione rappresentata sia evidente senza bisogno di un narratore esterno. Anzi, come dice l'oracolo di Delfi, chi assiste alla pantomima deve "capire un muto e dare ascolto a uno che non parla"<sup>55</sup>.

Se è canonico il richiamo all'arte affine del persuadere e del commuovere<sup>56</sup> (si pensi a Quintiliano), il *calembour*, o, se si preferisce, l'ossimoro finale con-

<sup>49</sup> Iuv. *Sat.* VI 63-70: "Chironomon Ledam molli saltante Bathyllo / Tuccia vesicae non imperat, Apula gannit / sicut in amplexu subito et miserabile longum; / attendit Thymele: Thymele tunc rustica discit. / Ast aliae, quotiens aulaea recondita cessant / et vacuo clusoque sonant fora sola theatro / [...], tristes / personam thyrsumque tenent et subligar Acci". D. G. Giovenale, *Satire*, introduzione di L. Canali, premessa al testo, traduzione e note di E. Barelli, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 114 e sg.

<sup>50</sup> Istruttive considerazioni sul polemico sguardo teatrale di Luciano si leggono in U. Albini, *I rancori teatrali di Luciano*, in *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico*, atti del convegno Internazionale (Torino, 17-19 aprile 1989), Genova, Costa & Nolan, 1991, pp. 74-82; e in G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica*, cit., pp. 113-115.

<sup>51</sup> In sintesi, da ultimo, su Marco Aurelio e la pantomima: S. Querzoli, *Latrare immobili*, cit., pp. 176 e sg.

<sup>52</sup> Luc. *De salt.* 65 (ediz. cit., pp. 92 e sgg).

<sup>53</sup> Luc. *De salt.* 69 (ivi, pp. 94 e sgg).

<sup>54</sup> Luc. *De salt.* 34 (ivi, pp. 76 e sgg). Corsivo mio.

<sup>55</sup> Luc. *De salt.* 62 (ivi, p. 88 e sgg.); ivi, pp. 132 e sgg. nota 118, sui nessi con il responso delfico a Cresos.

<sup>56</sup> Per retorica e pantomima nell'operetta di Luciano: F. Robert, *Χερσὶν ἀνταῖς λαλεῖν* cit. (in part., per il passo in questione, pp. 232 e sgg).

ferma la svalutazione dei grandi oracoli attuata dal caustico Luciano<sup>57</sup>. Ma va sottolineato specialmente – non lo si farà mai abbastanza – che l’organica e disciplinata rifondazione augustea dello spettacolo romano, non solo trapiantò con fortunato vigore la raffinata retorica cinetica della pantomima orientale nel mondo latino; ma, soprattutto, mutò in profondità significato simbolico, valore estetico, assetto legislativo e funzione ideologica dei teatri<sup>58</sup>, rendendoli veicoli eccellenti di prestigio, consenso, ordine e civilizzazione al servizio di un principe padrone del mondo che si compiaceva di assimilare i liberi *cives Romani* dell’Italia e dell’impero a una grande famiglia da lui guidata saggiamente<sup>59</sup>.

Nulla sappiamo – e restiamo inappagati spettatori virtuali – degli *scaenici* recitati dalla citata misteriosa “compagnia di prim’ordine” (“*ludos factione prima*”<sup>60</sup>) esibitasi a Pompei tra il 3 e il 2 a.C. a spese di Clodio Flacco e del suo collega magistrato, Marco Holconio Rufo (il quale, al pari di Flacco, si era affacciato sulla scena politica cittadina attorno al 20)<sup>61</sup>.

Dunque, più in generale: quali attori recitarono a Pompei? Quale il repertorio agito sulle scene vesuviane? Certo, non mancano svariate vestigia<sup>62</sup>. Alludo, tra l’altro, alla pompeiana fortuna di Menandro<sup>63</sup>. Ma, a ben guardare, siamo poco informati sugli spettacoli teatrali di Pompei; anche perché, a differenza dei tanti annunci scritti di *ludi* gladiatori, che offrono un quadro probatorio soddisfacente, non disponiamo dei programmi dei giochi scenici, presumibilmente pubblicizzati a Pompei da araldi (*praecones*)<sup>64</sup>. Sappiamo per esempio, per rimanere all’età imperiale, di Paris il pantomimo che a Pompei riscosse gran successo e dei suoi ammiratori, i *Paridiani* dell’osteria di Purpurio (IX, 12, 7); nonché di un altro pantomimo signore delle scene vesuviane: Actius Anicetus, con la sua

<sup>57</sup> Luc. *Dialoghi dei morti* 10 e 21.

<sup>58</sup> Cfr. e.g. P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, cit., in part. pp. 160, 164; P. Gros, *L’architettura romana dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell’Alto Impero. I monumenti pubblici* (1996), Milano, Longanesi, 2001, pp. 311-316 (nonché la bibliografia registrata, *ivi*, a pp. 340-342); S. Quersoli, *Latrare immobili*, cit., pp. 168-171, 179-180; S. Mazzoni, *Panorama di Pompei*, cit., pp. 42-46. Sulla programmatica idea di teatro augustea, aulica e classicista, sempre penetranti (nonostante la ricordata ipercritica del pantomimo) anche le pagine di E. Paratore, *Storia del teatro latino*, cit., pp. 229 e sgg. E rivedi qui nota 7.

<sup>59</sup> Cfr. M. Torelli, *Il culto imperiale a Pompei*, cit., pp. 249, 260.

<sup>60</sup> Si ricordi che il termine *factio* è riferibile sia alle “scuderie” del circo sia alle compagnie teatrali: cfr. P. Veyne, *Il pane e il circo. Sociologia storica e pluralismo politico* (1976), Bologna, Il Mulino, 1984, p. 674 nota 431; *Dizionario*, cit., *ad v. Factio*. Ben traduce, dunque, Sabbatini Tumolesi (rivedi nota 3).

<sup>61</sup> Cfr. P. Zanker, *Pompei*, cit., p. 120.

<sup>62</sup> Notizie e ipotesi sulla vita teatrale di Pompei si leggono nel bel saggio di M. Gigante, *La vita teatrale nell’antica Pompei*, in *Studi salernitani in memoria di Raffaele Cantarella*, a cura di I. Gallo, Salerno, Pietro Lovaglia, 1981, pp. 9-51 (che tra l’altro analizza, da par suo, il cruciale motivo della vita come spettacolo: *ivi*, pp. 12-17); e in J. L. Franklin, Jr., *Pantomimists at Pompeii: Actius Anicetus and his troupe*, in “*The American Journal of Philology*”, n. 108/1, 1987, pp. 95-107. Cfr. anche P. Zanker, *Pompei*, cit., p. 52; P. G. Guzzo, *Pompei*, cit., pp. 135 e sgg.

<sup>63</sup> Per la quale cfr. specialmente M. Gigante, *La vita teatrale nell’antica Pompei*, cit., pp. 30-41; e, per alcune precisazioni metodologiche: S. Mazzoni, *Panorama di Pompei*, cit., pp. 19-21.

<sup>64</sup> Per tale ipotesi: A. Varone, *L’amministrazione della città e la vita pubblica*, in *Pompei - Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte*, catalogo della mostra a cura di P. G. Guzzo (Torino, 12 settembre 1997-10 gennaio 1998), Torino-Londra, Umberto Allemandi & C., 1997, p. 27. Sul *praeco* (araldo o banditore pubblico): *Dizionario*, cit., *ad. v.*

compagnia e i suoi *fans* (gli *Actiani Anicetiani*)<sup>65</sup>. E il pensiero va subito alla centralità del *performer* nell'evento-spettacolo ellenistico e romano.

Vi è poi chi pensa<sup>66</sup>, sulla scia di un graffito confortato da pionieristiche pagine di Margarete Bieber, che il teatro di Pompei abbia ospitato addirittura rappresentazioni di tragedie di Seneca. Quest'ultimo, scrivendo a Lucilio, si rivela un attento osservatore di attori:

Gli artisti della scena che imitano i sentimenti, che esprimono paura e trepidazione, che rappresentano la tristezza, con questo indizio imitano il pudore: volgono giù il volto, recitano sommessamente, tengono gli occhi fissi a terra, ma non riescono a esprimere il rossore<sup>67</sup>.

Schegge di recitazione che danno da pensare sia su Seneca “uomo di teatro” (così Marcello Gigante), sia sull'interazione attore/spettatore. Ma, è noto, non abbiamo testimonianze sugli allestimenti pompeiani (e non) delle tragedie scaturite dalla mente del filosofo di Cordova<sup>68</sup>, tanto diverse dalla tragedia attica, tanto ovidiane. Resta che il passo convocato meriterebbe un'esegesi puntuale (che qui non possiamo compiere per brevità, ma che speriamo di proporre in altra sede). Si apprezzi, *exempli gratia*, il tema del “rossore” (sul quale, a proposito della recitazione di alcune grandi attrici della cosiddetta Commedia dell'Arte, ha formulato riflessioni acute Ferdinando Taviani)<sup>69</sup>.

Ancora. A dispetto delle tante tracce testimonianti la passione e la familiarità dei pompeiani per il mondo e la cultura del teatro nelle sue diverse metamorfiche forme, autotone e importate, miscelate nel repertorio dei *performers* itineranti mediterranei, a dispetto di tutto ciò, dicevo, non sono pervenute notizie puntuali né sulle presenze a Pompei delle girovaghe compagnie operanti in Italia meridionale, né sugli spettacoli allestiti nelle diverse fasi di questo spazio teatrale di provincia, né, tanto meno, sui basilari “processi artigianali”<sup>70</sup> a essi sottesi. Allo stato attuale delle conoscenze, non possiamo ricomporre con esattezza il

<sup>65</sup> Su Paride: M. Bonaria, *Romani mimi*, cit., pp. 12, 216 (lemma 227), 218s. (lemma 242); P. Sabbatini Tumolesi, *Gladiatorum paria*, cit., p. 37 e nota 86; R. C. Beacham, *The Roman Theatre*, cit., pp. 147s., 151s. Su Actius: M. Bonaria, *Romani mimi*, cit., pp. 219s. (lemma 243); J. L. Franklin, *Pantomimists at Pompeii*, cit. (anche per i *Paridiani* e gli *Anicetiani*). Per altri protagonisti della pantomima a Pompei: M. Gigante, *La vita teatrale nell'antica Pompei*, cit., pp. 46-49.

<sup>66</sup> M. Gigante, *Testimonianze da Pompei e dall'Egitto su Seneca tragico* (2001), ora in Id., *Scritti sul teatro antico*, a cura di G. Arrighetti et al., introduzione di A. La Penna, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2008, pp. 369-373. Cfr. anche Id., *La vita teatrale nell'antica Pompei*, cit., pp. 50-51.

<sup>67</sup> Sen. *Epist.* 11, 7: “Artifices scaenici, qui imitantur adfectus, qui metum et trepidationem exprimunt, qui tristiam repraesentant, hoc indicio imitantur verecundiam. Deiciunt enim vultum, verba summittunt, figunt in terram oculos et deprimunt: ruborem sibi exprimere non possunt”. Traduzione di M. Gigante. (ediz. cit., p. 46).

<sup>68</sup> Sulla questione, da ultimo: G. Guastella, *La tragedia a Roma*, in *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, a cura di G. G., con la collaborazione di G. Cardinali, Roma, Carocci, 2006, pp. 102, 109.

<sup>69</sup> Cfr. F. Taviani, *Il rossore dell'attrice*, in *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, a cura di D. Pallotti e P. Pugliatti, Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 31-51.

<sup>70</sup> E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 26.

puzzle del repertorio e delle tecniche performative della fase ellenistica e di quella romana. Le pietre conservano gran parte dei loro segreti. Le voci, i gesti e le musiche del teatro grande di Pompei, confinati in una plaga irraggiungibile, tacciono.

Del resto, anche il *corpus* pittorico della città vesuviana, potenziale fonte d'informazioni teatrali, si rivela croce e delizia degli studiosi dello spettacolo. Occorre giudicare caso per caso, dando spazio all'"immaginazione plausibile" (Savarese), oppure, per dirla con Duby, al "sogno della storia", ma non dimenticando mai il filtro delle tecniche, gli archetipi figurativi delle pitture in questione e il gusto condizionante della committenza.

Valga dunque da conclusivo esempio, tra i tanti che potremmo addurre, il dipinto effigiato (tra il 62 il 79 d.C.?) sulla parete nord del cubicolo della *domus* attribuita al *gemmarius* Pinarius Cerialis (III, 4, 4)<sup>71</sup>. Davvero, come è stato scritto da un illustre studioso, i personaggi di questa scenografica architettura pittorica in IV stile "si muovono sullo sfondo scenico reale del Teatro Grande, del quale si riconoscono tutti i dettagli"<sup>72</sup>? Di scena in pittura, dunque? Meglio essere prudenti, credo che se alcuni riscontri con la scena tragica romana sono illuminanti, restano ragionevoli dubbi filologici sulla bontà della presunta univoca filiera. Né possiamo eludere il filtro formalizzante del linguaggio pittorico di questa *Ifigenia in Tauride* popolata, si badi, non da attori della tragedia in azione ma, ritengo, da personaggi puramente mitologici: si noti la *non* teatrale nudità di Oreste e Pilade fatti prigionieri<sup>73</sup>. Irricevibili, stimo, le ipotesi che il dipinto sia animato da "performers"<sup>74</sup> o che riproduca "l'effettiva immagine di uno spettacolo teatrale"<sup>75</sup>. Non scarterei invece la congettura, di Eric M. Moormann, che il pittore si sia ispirato più al soggetto di un pantomimo illustrante, come afferma Luciano, le imprese che Oreste "ebbe l'ardire di intraprendere nella terra degli Sciti"<sup>76</sup>, che, come per lo più si ripete, alla tragedia euripidea o alla *Ifigenia* di Nevio<sup>77</sup>.

<sup>71</sup> *Ifigenia in Tauride*, I d.C., pittura parietale, Pompei, casa di Pinarius Cerialis. Cfr. *Pompei. Pitture e mosaici*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990-2003, 10 voll., vol. III (1991), pp. 435 e sg., 460-463 figg. 31-35a-c; e, specialmente, l'eccellente contributo di E.M. Moormann, *Rappresentazioni teatrali su scaenae frontes di quarto stile a Pompei*, in "Pompei Herculaneum Stabiae", n. 1, 1983, pp. 75-79 e fig. 1, 116 (con la bibliografia precedente). Più in generale: S. Ensoli, *Il teatro nella domus. La scenografia nella pittura parietale romana*, in *Roma, la pittura di un Impero*, catalogo della Mostra a cura di E. La Rocca et al. (Roma, 24 settembre 2009-17 gennaio 2010), Ginevra-Milano, Skira, 2009, pp. 57-65 (con selettiva bibliografia cui rinvio); M. G. Maioli, *Suggerimenti teatrali nell'edilizia privata romana*, in *Histrionica. Teatri, maschere e spettacoli nel mondo antico*, catalogo della Mostra a cura di M. R. Borriello et al. (Ravenna, 20 marzo-12 settembre 2010), Ginevra-Milano, Skira, 2010, pp. 53-58.

<sup>72</sup> R. Étienne, *La vita quotidiana a Pompei* (1966), traduzione di M. Andreose e S. Proietti, Milano, Mondadori, 1992, p. 293.

<sup>73</sup> A conferma: *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale. Theatre Iconography Archive* (dvd-rom), Corazzano (Pisa), Titivillus, 2006, CM834 (scheda di Cesare Molinari).

<sup>74</sup> R. C. Beacham, *The Roman Theatre*, cit., pp. 79 e sg. e fig. 10 (per la citazione: p. 79).

<sup>75</sup> M. G. Maioli, *Suggerimenti teatrali*, cit., p. 54.

<sup>76</sup> Luc. *De salt.* 46 (ediz. cit., pp. 84 e sg.); e cfr. E.M. Moormann, *Rappresentazioni teatrali su scaenae frontes*, cit., pp. 78 e sg.

<sup>77</sup> Cfr. da ultimo U. Pappalardo, *Teatri greci e romani*, con la collaborazione di D. Borrelli, San Giovanni Lupatoto (Vr), Arsenale Editrice, 2007, p. 195.

SOMMARIO DEL NUMERO PRECEDENTE

**20, annuario 2010**

TEATRI DI VOCE

A cura di Lucia Amara e Piersandra Di Matteo

TEORICHE: Marco De Marinis, *Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale* | Lucia Amara, *Sostanza sonora e vocazione performativa nelle glossalalie di Artaud* | Piersandra Di Matteo, *Voce e clinica. Afasia, delirio linguistico e dimensione fantasmatica della phoné* | Ernani Maletta, *Azione vocale: discorso musicale e polifonia scenica* | Tihana Maravic, *L'andirivieni del santo folle: un paradigma dell'atto performativo tra rumore e silenzio* | Silvia Mei, *La voce Mina e la sua imago. Un esercizio di iconografia vocalica* | Charlotte Ossicini, *Dal predrammatico al prediscorsivo. Il coro e la "musica del senso"* | Marco Galignano, *L'Orecchio e il Linguaggio. L'audiopsicofonologia di Alfred Tomatis*. POETICHE: Moni Ovadia, *In cammino per il canto* | Enzo Moscato, *Del geroglifico cantante* | Mariangela Gualtieri, *Lettera su ciò che non scriverò* | Laura Mariani - Ermanna Montanari, *Voci di carne* | Marco Isidori, *Voce 'e notte* | Maria Luisa Abate, *Marcido: tecniche* | Kinkaleri, *I AM THAT AM I*.

DOSSIER WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKY AND THOMAS RICHARDS a cura di Marco De Marinis: *Workcenter, Presentazione* | Antonio Attisani, *Note del giorno d'oggi. A proposito di The Living Room e I Am America* | Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore ospite* | Lisa Wolford, *"Making Mantra of American Language": il ciclo Ginsberg dell'Open Program*.

DOSSIER SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO a cura di Piersandra Di Matteo: *Estratti da Epopea della polvere: Romeo Castellucci, "Attore": il nome non è esatto* | Chiara Guidi, *Voci dell'Orestea* | Romeo Castellucci, *Cacofonia per una messa in scena: Giulio Cesare* | Chiara Guidi, *le parole della Genesis* | Claudia Castellucci e Chiara Guidi in conversazione con Joe Kelleher, *Etica della voce* | Chiara Guidi, *Sulla tecnica molecolare della voce. Appunti di esperienze in luogo di una teoria* | Enrico Pitozzi, *The cryonic Chants, Note sulla costituzione di un "corpo sonoro"*.

ANTOLOGIA. IL PENSIERO VOCALE a cura di Lucia Amara: Giorgio Agamben, Roland Barthes, Andrej Belyi, Mario Bettini, Corrado Bologna, Adriana Cavarero, Ivan Fonagy, Francesca Gasparini, Daniel Heller-Roazen, Julia Kristeva, Henri Meschonnic, Laura Santone, Marius Schneider, Carlo Severi, Paul Zumthor.

ALTRI NUMERI PUBBLICATI

**1, autunno 1999**

*PADRI, FIGLI E NIPOTI. Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro*

**2/3, primavera-autunno 2000**

*QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO, a cura di M. De Marinis*

**4, primavera 2001**

*FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO, a cura di M. Consolini*

**5, autunno 2001**

*ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA, a cura di M. De Marinis*

**6, primavera 2002**

*LA FEBBRE DEL TEATRO. Pagine sconosciute dell'avanguardia russa, a cura di O. Calvarese*

**7/8, autunno 2002-primavera 2003**

*STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI*

I. *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali oggi, a cura di F. Bortoletti*

II. *Le culture delle riviste, a cura di M. Consolini e R. Gandolfi*

**9, autunno 2003**

*INTORNO A GROTOWSKI, a cura di M. De Marinis*

**10, primavera 2004**

*L'ARTE DEI COMICI. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004), a cura di G. Guccini*

**11, autunno 2004**

*ARTAUD/MICROSTORIE, a cura di M. De Marinis*

**12, primavera 2005**

*"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO". PER GIULIANO SCABIA*, a cura di F. Gasparini e M. Marino

**13, autunno 2005**

*SEMINARIO SULL'ATTORE*, a cura di M. De Marinis

**14, primavera 2006**

*DANZA 900. Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo*, a cura di R. Mazzaglia

**15, autunno 2006**

*ARTISTI E UOMINI DI TEATRO*, a cura di E. Tamburini

**16, primavera 2007**

*TEATRO E NEUROSCIENZE. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, a cura di F. Bortoletti

**17, autunno 2007**

*ARNALDO PICCHI. Iconografia di un regista pedagogo*, a cura di C. Ossicini

**18, primavera 2008**

*RAPPRESENTAZIONE/THEATRUM PHILOSOPHICUM. Due seminari del gruppo di lavoro*, a cura di M. De Marinis

**19, autunno 2008**

*FRA CINEMA E TEATRO*, a cura di G. Martini

## TEATRO e STORIA XXVI/2012

### Il dono del ritorno

Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2012*

Alberto Grilli, *Il teatro d'ogni giorno. Lettera per l'apertura di una Casa del Teatro*. Lettera 55

Ferdinando Taviani, *Teatro di paranza*

Massimo Fusillo, *Il doppio contagio. Le «Baccanti» secondo Enzo Moscato*

Franco Ruffini, *Sulla rinascita della Commedia dell'Arte. Il caso Stanislavskij*

*Roma capitale invisibile del teatro del Seicento*. Dossier. A cura di Roberto Ciancarelli. Il Dossier comprende: Roberto Ciancarelli, Luciano Mariti, *Nota di presentazione*; Roberto Ciancarelli, *Frammenti e scritture comiche. Con un Campionario di documenti inediti*

Beppe Chierichetti, *Le due Indie. Diario di viaggio*. Lettera 56

Mara Nerbano, *Percorsi di confine: il teatro dell'estasi. Lavoro su di sé e performance nelle «Vitae» delle bizzocche*

Eugenio Barba, José Luis Góes, *Encuentro con el Odin (Teatro de la Abadía, Madrid, 19 de mayo de 2012)*. Con una nota di Mirella Schino

*Lettere per un apprendistato. Colette Gibert Thomas e Louis Jouvet. 1938-1940*. Dossier. A cura di Samantha Marenzi. Il Dossier comprende: Samantha Marenzi, *Lettere per un apprendistato*; Louis Jouvet, Colette Gibert Thomas, Jane Bourlot: *Lettere*, a cura di Samantha Marenzi

*Ricordo di Romeo Donati*

Stefano Geraci, *Modi di produzione e attori costernati. Postille sul teatro di Beckett*

Gianandrea Piccioli, *Sul concetto di libertà nei difensori del figlio di Dio. Tre episodi*. Lettera 57

Doriana Legge, *Tatiana Pavlova in Italia. Una memoria non rivisitata*

Piergiorgio Sperduti, *Teatri nell'alta terra di lavoro*. Lettera 58

Deborah Hunt, *Lettera di una costruttrice di maschere*. Lettera 59, con una nota di Eugenio Barba

Nicola Savarese, *Martiri e cavalieri. In viaggio verso la «ta'ziyeh»*

Piergiorgio Giacchè, *Eugenio Barba e Carmelo Bene. Vite parallele e viaggi perpendicolari*. Lettera 60

Serena Gatti, *Il gesto vocale in Francesca Della Monica*. Con una nota di Eugenia Casini Ropa

Luca Zenobi, «NON IO / NOT ME/ VOI SIETE PERDUTI / VOI». Lettera 61

Claudio Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*. Con una Postfazione di Stefano Casi.

- *Un teatro del «costringimento»*

- «*Un teatro rinato dai mondi costretti*». *Sulle concordanze sceniche fra reclusi, portatori di handicap e immigrati poveri*

- *Cari lettori, cari spettatori. Note in forma di lettera*

- Stefano Casi, *I «teatri veri» d'interazioni sociali. Postfazione agli scritti di Meldolesi*

Eugenio Barba, *Fabrizio*. Lettera 62.

*Summaries*

*Sommario di «Culture Teatrali»*



