

Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale)

Un caso di filosofia al lavoro, che sembra danza

Antonio Attisani

Roberto Cuppone, a cura di, *Catarsi. Storie ed esperienze di un teatro-che-cura*, pref. di Roberto Cuppone, Laboratorio Olimpico / Atti, Vicenza 2016. Interventi di Gabriele Sofia, Franco Perrelli, Jean-Marie Pradier, Antonio Attisani, Andrea Porcheddu, Giuseppe Longo, Clelia Falletti, Marco De Marinis, Sandra Pietrini, Philippe Goudard, Stefano Navone, Roberto Rinaldi, Jonathan Hart Makwaia (Roy Hart Theatre), Maurizio Lupinelli (Nerval Teatro), Paolo De Vita (ParkinZone), Mario Biagini (Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richard).

Mr. Gaga, un film di Tomer Heymann. Produzione: Heymann Brothers Films, Zweites Deutsches Fernsehen (zdf), arte, 2015 (uscita 15 settembre 2016). Musiche di Ishai Adar. Durata: 100'. Distribuzione: Wanted in collaborazione con Sky Arte HD.

Einav Katan, *Embodied Philosophy in Dance – Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*, Palgrave Macmillan, London 2016.

Avviso ai naviganti

Meglio dire subito dove si vuole andare a parare, almeno per quanto riguarda la cultura teatrale italiana, la cui fiacchezza è provata anche dal pullulare di definizioni scriteriate come quella di «teatro sociale». Per fortuna si registrano alcune eccezioni positive, sia nella pratica che nel pensiero, e una riflessione su queste eccezioni riveste un'importanza decisiva per creare prospettive diverse nelle quali ritrovare felicità creativa e protocolli di conoscenza all'altezza dei tempi. Si cercherà pertanto di argomentare, qui, che se il teatro e in effetti tutta l'arte non possono che essere fatti nella e per la società, il teatro dei più alti esiti e più efficace, anche in senso largamente o strettamente terapeutico, non può che essere *asociale*, nel senso che non è utilizzato nel tentativo di ricondurre velocemente all'ordine, pacificare e dare piacere o magari felicità, almeno non senza prima comprendere come proprio il sociale sia la causa di tutte le patosofie e impegnandosi in una ricerca razionale, laica, aconfessionale, radicale e il più possibile spregiudicata, una ricerca che non abbia il proprio fondamento e senso in un qualche assunto aprioristico come Dio, la natura, l'essere o la realtà – concetti che esprimono sempre interpretazioni

mutevoli – e lo trovi invece negli effetti che produce: dai risultati accolti e coltivati in comune è possibile stabilire se un lavoro dà buoni frutti.

Nella teatrologia si producono continuamente definizioni di campo o, in misura minore, dinamiche caratterizzanti i fenomeni che si considerano nuovi. Le seconde sono più o meno utili, hanno comunque il vantaggio di essere sempre leggibili come interpretazioni che scaturiscono da storie personali. Le definizioni di campo, invece, sono concepite per delimitare territori, specie e generi, sono insomma quasi sempre proprietarie, marchi di fabbrica depositati dal critico o dallo studioso che vuole primeggiare nel settore, e sono sempre più o meno ridicole, ossia rivelatrici di progetti di ‘governo’. In questo gioco si sono distinti molti critici e studiosi dei decenni scorsi, anche il sottoscritto in qualche occasione, e la storiografia dedicata non ha ancora fatto un ponderato bilancio dei relativi profitti e perdite.

Tra queste definizioni, oggi, campeggia in bella vista il concetto di «teatro sociale e di comunità», concetto che non definisce un orticello bensì, come segnala Roberto Cuppone in apertura del primo libro qui segnalato, un campo, anzi un impero, anzi (cito) una «galassia» che «si annuncia come il teatro del XXI secolo».

Cosa si intenda per teatro sociale (e di comunità) lo si può cogliere nella declaratoria del convegno 2017 della Consulta Universitaria del Teatro,¹ associazione che riunisce la scienza teatrale più blasonata d’Italia, mentre il volume in questione ha il merito di promuovere una prospezione critica del nuovo settore, prendendo così le distanze da chi vorrebbe ingessare la questione per trattarla come uno strumento di potere e di governo in ambito universitario o critico, oppure per ottenere il riconoscimento legale delle relative professionalità.

Come si diceva, il teatro è per definizione fatto nella e per la comunità, anche se non necessariamente in una prospettiva di comunione, ma è asociale nel proprio procedere analitico e compositivo; è conoscenza tramite l’esperienza personale e collettiva, ricerca e lavoro su se stessi svincolato da presupposti morali di qualsiasi tipo, nonché generato da un’ipotesi drammaturgica, ossia da un tema e dalle relazioni interindividuali che concretamente lo configurano.

Ciò detto, però, non bisogna mai dimenticare che non esiste pratica teatrale che possa seriamente nuocere a chi la realizza o agli spettatori, al più può non ‘guarire’

¹ Dove Claudio Bernardi, docente dell’Università Cattolica di Milano, così presenta il proprio tavolo di discussione: «*Rappresentazione e partecipazione: il teatro politico, educativo e sociale*. La storia e la storiografia del teatro alla luce della partecipazione politica del cittadino. Teatro e cittadinanza come pratiche performative nella costruzione della comunità. L’arte della rappresentazione e rituali del potere. Le forme teatrali, le manifestazioni celebrative e antagoniste di collettività, comunità, gruppi. Il teatro come strumento di educazione etica e civile. Teorie e pratiche per la cittadinanza attiva. La funzione del teatro negli eventi sociali e politici. Il teatro come strumento di cura, ricostruzione, terapia e formazione dell’individuo, dei gruppi, delle collettività. Il teatro sociale e di comunità».

o 'liberare' come promette. Ogni esperienza performativa ha una varietà di effetti non tutti riconducibili a logiche di controllo o di condominio.

Atto 1 – Catarsi

L'aspetto francamente più sgraziato, ovviamente non percepito come tale dagli adepti, è quello di un teatro sociale inteso come contrario se non come l'opposto delle altre specie teatrali, implicitamente assegnate all'asociale, come a dire che si occupano soltanto di se stesse e si rivolgono a settori di pubblico ristretti e considerati composti da semplici consumatori. Lo rileva con discrezione Roberto Cuppone – organizzatore del convegno, autore della puntuale introduzione – il quale ha deciso di procedere in modo costruttivo anziché polemico e proprio per questo, tra l'altro, non può permettersi di tenere conto delle più attente e ormai ineludibili definizioni di mimesi e di catarsi coniate da Pierluigi Donini e oggetto dell'intervento del sottoscritto.²

Fenomenale comunque l'*incipit* di Flaminio Scala proposto da Cuppone – «Onde i buoni concetti si conoscano dalli effetti, e non da' precetti» –, pensiero che anticipa di secoli Jerzy Grotowski (il quale sosteneva che dai complimenti si desume un metodo sempre diverso per ogni composizione) e la filosofia dell'arte più viva del presente.

Il convegno del 2013 e il volume che ne raccoglie gli atti intendevano promuovere una riflessione sul fenomeno poliedrico del teatro sociale, qui declinato come «teatro-che-cura», mettendone in rilievo esiti positivi e «paradossi». Cuppone propone di distinguere tra gli *effetti* del teatro-che-cura e gli *affetti* che caratterizzano gli altri teatri e fa notare l'elevato investimento dell'«area cattolica», derivante da una strampalata premessa ideologica che assegna al teatro del passato la dipendenza da una bipolarità tra valorizzazione dell'individuo ed esaltazione del collettivo, mentre il teatro sociale sarebbe basato sul progetto di coniugare i due poli, precisando inoltre che, a differenza del teatro d'arte, di quello commerciale e dell'avanguardia, nel teatro sociale la finalità non è il prodotto estetico «bensì il processo di costruzione pubblico e privato degli individui». Cuppone riconosce come in quell'ambito si manifestino «idee estetiche notevoli» e come di tanto in tanto anche le tre specie professionali citate siano caratterizzate da «interventi e progetti sociali», arrivando alla determinazione che la definizione di teatro sociale è in bilico tra intuizione «epocale» e tautologia. A parte il sospetto che i teorici del

² L'unica, e ultima, obiezione che mi sento di avanzare in proposito è che – delle due l'una – o sto sostenendo da anni cose insensate, che nell'ambito di una ecologia degli studi dovrebbero essere confutate, o quella lettura del dramma ha qualche fondamento e dunque la si dovrebbe mettere alla prova dei nuovi studi. Si tratta di tesi radicalmente eccentriche rispetto alle quali la soluzione più comoda consiste nel sottrarsi a un confronto.

teatro sociale facciano propria la nozione di teatro *tout court*, liquidando le altre specie sulla base di giudizi riduttivi e sommari, è doveroso chiedersi chi siano gli ingegneri di questa costruzione e quale sia il loro progetto di mondo.

Indubbiamente la definizione si riferisce a un fenomeno relativamente nuovo, vitale, attivo e oggi molto diffuso: il teatro-che-cura coinvolge un gran numero di non-professionisti, portatori di patologie o varie sofferenze sociali ecc., guidati da professionisti teatrali e altri operatori. Insomma il teatro sociale di oggi realizza l'allargamento dell'esperienza compositiva e performativa a un rilevante numero di persone prima considerate soltanto come potenziali ma distanti utenti del teatro (ricordiamo per esempio la persistente e pluridecennale istanza del "teatro popolare", ormai tramontata in tutto il mondo) quando non irraggiungibili. Perché non chiamarlo allora, più onestamente e rigorosamente, "teatro applicato"? Comunque sia, ripercorrendo la vicenda italiana dagli anni Sessanta a oggi, Cuppone osserva come di recente alla nozione di terapia si siano sovrapposte quelle di recupero, reintegrazione, riabilitazione.

L'intervento di apertura (*Per una storia delle relazioni tra teatro e neuroscienze nel Novecento*) è opera di Gabriele Sofia, esponente della più recente generazione di docenti universitari stabilizzati, in Francia nel suo caso. Sofia prima e più di altri si è concentrato sull'interazione tra disciplina teatrale e neuroscienze. Sull'impianto teorico di quell'orientamento chi scrive si è ampiamente pronunciato in un recente volume.³ Sofia è teoricamente sbilanciato in avanti e piuttosto carente sulle premesse storico-critiche del rapporto fra teatrologia e altre discipline, ovvero non affronta con la dovuta accuratezza le questioni sollevate da Marco De Marinis in ambito teatrologico e da Carlo Sini e Florinda Cambria in ambito filosofico; ma ciò non toglie che nella sua *praxis* dia ampio spazio al lavoro sul campo, con notevoli risultati, pare, di ordine terapeutico.

Franco Perrelli (*Il pubblico della catarsi*) in quest'occasione opta per una neutralità erudita e focosa che si arresta alla soglia del dibattito presente sul senso della catarsi e le sue implicazioni per la teatrologia prossima ventura. La sua definizione pluralista è comunque postillata da una preziosa precisazione: Platone e Aristotele avevano sentenziato sull'arte come aristocrazia dello spirito, mentre ai ceti sociali più bassi destinavano lo spettacolo, che accondiscende alla loro «volgarità», li blandisce e li adula. Indubbiamente oggi viviamo in un'epoca assai diversa, però lo scomodo concetto dell'effetto catartico accessibile soltanto a una ristretta élite,

³ Cfr. Antonio Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Accademia University Press, Torino 2016 (in particolare il cap. vii, «Aporie della transdisciplinarietà»).

ribadito anche da altri autorevoli autori, non dovrebbe essere cassato prima di qualche seria riflessione.

L'etnoscenologo Jean-Marie Pradier ripropone in *Questioni sul teatro-che-cura: cure, care o illusione?* il proprio noto e originale *excursus* storico-critico sulle origini coincidenti di teatro e medicina e dunque conviene rimandare ai suoi testi principali.⁴ Anche nel suo caso chi scrive ha proposto alcune postille critiche nel citato *L'arte e il sapere dell'attore*. In questa circostanza è importante riconoscere la sua sottolineatura che, anche nella tradizione occidentale, alle origini del teatro non vi è la drammaturgia ma la fusione di musica, danza e poesia, ossia delle arti dinamiche (nel nostro lessico), incarnate in figure di attori-autori. Riguardo alla catarsi, Pradier riconosce che essa assume significati diversi a seconda dei contesti, ma poi curiosamente si limita a estendere la definizione medica all'ambito drammatico. Lo studioso francese si chiede inoltre quale sia la funzione del teatro nelle «società industrializzate» e giunge alla conclusione che «lo spettacolo dal vivo non è terapeutico, ma il bisogno di ricorrere alla sua pratica rivela le carenze della vita sociale». Una costruzione teorica imponente, come si vede, quanto frangibile di fronte alle questioni che la teatrologia si sta ponendo oggi in tutto il mondo.

L'intervento del sottoscritto (*Attori del divenire: Aristotele e i nuovi profili della mimesi*) è la prova che la censura può essere affettuosa, in quanto ti risparmia le critiche, e persino rispettosa, perché comunque accetta di presentare un pensiero ritenuto quantomeno 'discutibile'. Marco De Marinis non esita a vagliare quelle tesi, senza conformarsi al galateo ipocrita di riviste teatrali paludate e 'scientifiche' che ritenendo di non potere fare a meno di segnalare tomi come *L'arte e il sapere dell'attore* ne stralciano alcuni passaggi della quarta di copertina, aggiungendovi qualche insipiente errore. I bassifondi del sapere accademico coincidono con importanti centri di potere.

Andrea Porcheddu (*Le occupazioni come forma di teatro terapeutico*) è un critico teatrale di vasta cultura, soprattutto in ambito psicosociologico (qui fa riferimento per esempio a Massimo Recalcati, James Hillman e Roberto Esposito). La sua tendenza a un certo ecumenismo di maniera tipico della tradizione critica italiana lo porta ad allineare nomi come Žižek, Grotowski, Kantor, Emma Dante e Castellucci in una sola frase sulla centralità dell'archetipo nel loro percorso creativo, nonché a mobilitare Jean-Luc Nancy e Jacques Rancière per stilare un'apologia del Teatro Valle Occupato (così, con la «O» maiuscola), esperienza che ha rappresentato l'ultima epitome di un ritualismo teatrale 'gauchista' contrapposto alla sciagurata politica culturale dello Stato italiano, ambiente nel quale sono poi silenziosamente

⁴ Cfr. Jean-Marie Pradier, *La Scène et la fabrique des corps. Éthnoscénologie du spectacle vivant en Occident (v siècle av. J.-C.-xviii siècle)*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1997, e il più recente Id., *Éthnoscénologie et interdisciplinarité*, in André Helbo, Catherine Bouko et Élodie Verlinden (dir.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Honoré Champion, Paris 2013, pp. 45-55.

rientrati molti di coloro che dopo lo sgombero del teatro non si sono dispersi per sempre.

Dopo un interessante saggio di Giuseppe Longo dedicato alla lettura del testo letterario nella prospettiva neurologica, Clelia Falletti propone la propria riflessione sul lavoro degli spettatori (*Di quale stoffa è fatto il teatro: spettatori di ieri e di oggi*), o meglio sulla relazione attore-spettatore. Il suo ricco *excursus* storicizzante si conclude con alcune considerazioni sul confronto tra teatrologia e neuroscienze, oggi ancora ai primi passi, e giunge all'importante benché discussa conclusione che l'evento teatrale (l'opera stessa) dev'essere considerato un processo, non un prodotto. Così facendo mette in discussione la giustapposizione manichea dei 'teatrosocialiani'.

Da anni Marco De Marinis cerca di tracciare la rotta di una teatrologia rigorosa che se da una parte deve aggiornarsi nel confronto con le altre discipline, dall'altra deve però riversare i propri risultati in una peculiare strategia di ridefinizione dei protocolli di lavoro, ma non, come fanno molti altri, limitandosi ad accrescere e variare continuamente la tassonomia dei generi. In questo caso (*Teatro-che-cura e teatro della cura di sé: il caso del Teatro Carcere, con una postilla su teatro ed etica*) De Marinis propone l'esempio del Teatro Carcere, puntualizzando che se il lavoro della scena fa bene ai detenuti, spesso ci si dimentica quanto bene facciano essi al teatro, menzionando poi la studiosa Cristina Valenti e il regista-autore-attore Armando Punzo contro il carattere buonista o velleitario di quel teatro («Perché qui non si tratta di entrare in carcere per smantellare il carcere: queste sono idiozie pure che non hanno prodotto nulla»). Punzo afferma di lavorare a Volterra per «cercare di creare un'esperienza il più possibile "distruttiva"» (sarà anche 'sociale'?). Dopo aver precisato che a suo parere la rivoluzione teatrale del Novecento è soprattutto etica, non estetica, De Marinis, sempre generoso nei riconoscimenti teorici e senza cedimenti opportunistici, invoca la creazione di un codice etico-politico della teatrologia con le parole di Enrico Pitozzi: «È necessario [...] fare della filosofia, così come del teatro, un esercizio spirituale – un'arte di vivere – nell'accezione che gli attribuivano gli antichi, gli stoici in particolare». Pitozzi conclude che «la filosofia, come il teatro, appare così una pratica del pensiero per rifare la vita». Unico studioso italiano impegnato in un franco confronto con il sottoscritto, De Marinis coglie e rilancia la proposta sulla possibile centralità delle arti dinamiche nei processi educativi, riprende la nozione 'rivista' di catarsi (Donini) e pone in primo piano la straordinaria e al tempo stesso esemplare storia del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Altro suo merito non da poco è quello di rivolgere l'attenzione al pensiero di Peter Sloterdijk anziché all'abusato Slavoj Žižek.

Poco incline all'enfasi moralistica, De Marinis afferma che il portato sociale del teatro dipende dal compimento artistico e che l'effetto terapeutico è tanto più rilevante quanto più lo si esclude «come obiettivo esplicito, immediato». Riportando

la riflessione sul teatro in sé, composto di «gioco-rito-festa», richiamando le teoresi implicite ed esplicite di Antonin Artaud e Robert Wilson, Giuliano Scabia, Danio Manfredini, Pippo Del Bono e altri esponenti della scena contemporanea, De Marinis mette i propri lettori di fronte al fatto ineludibile che la grande arte teatrale ha un'origine autobiografica e il disagio di vivere come tema principale, assieme al continuo confronto con l'Altro, e che trova i propri possibili interlocutori in ogni tipo di pubblico. Come estrema conseguenza rispetto al tema del convegno risulta che la distinzione tra il puntare soprattutto sulla terapia («parola feticcio» secondo lui) e ipotizzare un 'secondario' del teatro come espressione artistica non sta in piedi. L'unità di conto resta sempre e comunque l'arte scenica.

Con una riflessione di Sandra Pietrini (*Dall'interprete sensibile all'attore-sciacallo: empatia e teatro nell'immaginario di fine Ottocento*) si chiude, e siamo già oltre la pagina 200, la sezione teorica del volume i cui capitoli intendevano (ri) problematizzare la questione della socialità del teatro, creando uno sfondo che non inibisse o censurasse la sua applicazione terapeutica, sottraendola alla velleità di costruire il 'Vero Teatro Nuovo' e riproponendo la centralità della questione artistica e pedagogica nel divenire comunitario del nostro tempo.

A questo punto ci sia concessa una parentesi di necessaria eccentricità per dare la parola a Giovanni Testori e ricordare che anche in ambito cattolico l'azione culturale può essere concepita molto diversamente da come la si intende comunemente. In un magnifico testo del giugno 1968 (!), lo scrittore-drammaturgo, senza nominare esplicitamente il modello 'imperialistico' del Piccolo Teatro, si esprime circa la socialità dell'arte scenica in questi termini:

Il peso eversivo del teatro è proporzionale alla sua capacità di distruggere le condizioni civili (storiche, sociali e politiche) di chi l'accosta, sia leggendolo, sia assistendovi. Non è che il teatro debba portare il suo "fruitore" al grado "zero"; al contrario, deve portarlo alla melma, al pantano iniziale (o, se si preferisce, alla pietra, alla schisto viscido del principio che ne forma, in ogni caso, il grado "totale"); e li riimmergerlo nella parte più buia e indomabile della coscienza, là dove risiede la dialettica che non può essere dialettizzata...⁵

Come in parte si è già notato, in alcuni interventi di *Catarsi* e come meglio vedremo più avanti, secondo Testori l'arte scenica dovrebbe semmai scaturire da una intenzione di *asocialità* e la «parte più buia e indomabile della coscienza» dovrebbe essere visitata senza pregiudizi morali e ideologici: la «imitazione della natura» invocata da Aristotele è conoscenza dell'origine tramite l'esperienza fisica e individuale, esperienza che può realizzarsi efficacemente soltanto nel luogo in cui

⁵ Giovanni Testori, *Il ventre del teatro*, «Paragone», 220, 40 (1968), pp. 93-97.

convergono musica, poesia e danza. Da ciò, tra l'altro, una nuova e 'materialistica' concezione della catarsi proposta da Testori: «Condurre lo spettatore alla catarsi significherebbe condurlo alla soluzione? Esattamente e tragicamente il contrario: significa condurlo alla constatazione dell'impossibilità d'ogni soluzione. Il teatro non imita nessun'altra tecnica d'espressione e di rivelazione; estrude il problema, "la questione", dal contesto della vita; ma lo estrude nella coscienza e nella carne, nella carne-coscienza d'ogni individuo...».

È una sentenza che condanna senza appello una concezione del teatro ancora oggi dominante nei più diversi orizzonti ideologici. Bisogna rendersi conto che «è la corrosione (o diminuzione) borghese che ha insistito sul valore di "spiegazione", direi di "teorema", del teatro, contro il suo valore di vitalizzazione per direzioni atrocemente inconse e negative».⁶

Per tornare a *Catarsi* è da sottolineare come il volume si chiuda proponendo per quasi un centinaio di pagine i resoconti di vari 'altri teatri' basati sull'inclusione e il protagonismo di attori non professionisti nel processo compositivo-espressivo. Si tratta non a caso di contributi brevi, di rimando alle esperienze che ne costituiscono l'insostituibile 'testo primario'.

Philippe Goudard (*L'estetica del rischio nel circo: una catarsi?*) parla del circo, ossia dell'estetica del rischio e della sua peculiare catarsi – «il circo [...] trasforma il rischio, la morte, il disequilibrio e la precarietà in successo, vita e pace» –, risultato ottenuto però con un intenso lavoro quotidiano e un alto professionismo praticabili soltanto per poche stagioni rispetto ai normali cicli lavorativi. Stefano Navone (*Musicoterapia: fondamenti psicoteorici tra sfera espressiva e neuroscienze*) indica nello sviluppo della musicoterapia, disciplina che oggi si incrocia efficacemente con l'osservazione scientifica, una delle più antiche e nobili procedure basate sull'intreccio originario tra creazione e terapia. Roberto Rinaldi (*Un teatro-che-cura?*), dopo avere ricordato l'esperienza straordinaria del Teatro dei Risvegli di Bologna, realizzato con ex-pazienti attori in fase di recupero dal coma, e i suoi precedenti storici, passa poi a descrivere tre esempi di professionisti teatrali impegnati in un'azione terapeutica emanante da un'etica non pietistico-consolatoria e consapevole del valore imprescindibile di un risultato d'arte. Una conoscenza delle formazioni che cita – quella diretta da Maurizio Lupinelli, la compagnia Fagarazzi & Zuffellato e Babilonia Teatri di Valeria Raimondi e Enrico Castellani – conferma sia il loro carattere esemplare sia la praticabilità di quella strada con una molteplicità di poetiche. Jonathan Hart Makwaia (*La voce che cura*) ha parlato in videoconferenza da New York della «voceterapia», la disciplina fondata da Roy Hart (1926-1975), allievo di Alfred Wolfsohn e suo successore. È una storia che

⁶ Ivi, pag. 94.

meriterebbe di essere maggiormente conosciuta non soltanto nell'ambiente teatrale. Sia come sia, oggi Jonathan Hart guida lo sviluppo della «voceterapia» e la sua applicazione in vari contesti di ricerca e attività formative, anche in spettacoli di singoli artisti. In questa fase l'accento è posto sulla differenza di età nelle voci. Hart ha sostenuto anche un interessante dialogo con il pubblico, trascritto nel volume. Maurizio Lupinelli ha proposto, in *L'ossessione del mancamento*, un resoconto del proprio percorso biografico-artistico, affrontando con un linguaggio semplice e suggestivo temi immensi, confortato nel suo caso da una profonda cultura teatrale. Secondo l'attore-regista «l'origine è quello che tu devi trovare» e fare teatro con 'loro' è, o può essere, una esperienza immersiva e accelerata al cui centro sta la questione della intensità del tempo: dare tempo, creare *tempo insieme*, questo rende gli altri (per esempio i pazienti colpiti da sindrome di Williams con i quali ha lavorato) protagonisti del lavoro teatrale. Il procedere in questo modo presuppone che metodo e obiettivi *non* siano decisi prima di iniziare il percorso e il modo di inclusione dei partecipanti, da incontrare come singoli individui prima che in quanto appartenenti a un gruppo. Paolo De Vita («*Non è volare, ma cadere con stile*»: *il metodo Step di arte-terapia come supporto alla cura di Parkinson*) è appunto un esponente di quel metodo rivelatosi particolarmente efficace nella cura del morbo di Parkinson (un breve documentario che accompagnava la relazione ha mostrato risultati assolutamente imprevedibili nell'orizzonte clinico). Anche questa pratica fa emergere una norma fondamentale del protocollo teatrale, la peculiarità del tempo condiviso e l'allenamento infinito alla capacità di ascolto.

L'ultimo intervento – illuminante e decisivo, come vedremo – è stato quello di Mario Biagini (*Ai confini del teatro: il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*) il quale ha cominciato con il notare che la tanto invocata comunità è spesso in realtà un consesso di addetti ai lavori, ma subito dopo è passato allo sfondo, finora trascurato, della problematica cui era dedicato l'incontro. In Occidente la scienza della mente è nata dallo studio delle patologie, mentre in Oriente e soprattutto per il buddhismo è una scienza sperimentale che si occupa degli stati mentali e di conseguenza dei comportamenti, vale a dire del funzionamento a tutt'orizzonte dell'essere umano. Da questa distinzione emanano modi assai diversi di concepire il lavoro teatrale. Per esempio Biagini rileva molta presunzione nelle neuroscienze che dispiegano un imponente apparato concettuale per spiegare qualcosa che alla fine resta inspiegabile. Tuttavia gli approfondimenti della neurobiologia hanno portato a scoperte interessanti e soprattutto sollecitano a riconsiderare i risvolti etici del performare. In tal senso, però, oltre alla celebrazione della scoperta scientifica, Biagini invita al confronto con altre civiltà nelle quali cause ed effetti della composizione teatrale sono analizzati con una profondità sconosciuta alla cultura occidentale.

Dopo un rinvio a un prezioso quanto per lo più ignoto alla teatrologia (sempre fatte

salve rare eccezioni) testo di Raniero Gnoli, sul quale qui non ci si sofferma essendo esso oggetto, in altra sede, di ponderata lettura,⁷ Biagini è passato alla considerazione che non è possibile lavorare su se stessi se non si è insieme ad altri, anzi «è l'altro – magari qualcuno che non ti sta simpatico – colui che ti dà la possibilità di lavorare su te stesso». Il lavoro performativo non è fatto di movimenti e parole, è fatto di azioni. Ma cosa significa azione? Non possiamo non agire, ma nell'ambito performativo la questione è quella di una 'qualità' in grado di suscitare lo stupore dello spettatore, il quale sente di non poterla realizzare a sua volta, nelle condizioni in cui si trova, ma al tempo stesso comprende che con una formazione adeguata potrebbe (in questo senso teatro, circo ecc. sono sullo stesso piano). Invece un certo teatro moderno ha abituato il pubblico a leggere in scena soltanto le *intenzioni* di autori e interpreti, un al di qua decisamente secondario nel determinare il senso della performance. Secondo Biagini le azioni, in quanto comportamento organico, sono soprattutto inconsce (un sorriso finto, voluto, è facilmente riconoscibile) e gli effetti di un suono o di un sorriso non si possono ripetere meccanicamente perché si tratta di azioni-processi. Da ciò consegue che il lavoro teatrale deve partire dal piccolo – intenzioni, azioni, contatti – e presuppone un impegno quotidiano e di lunga durata. Citando Grotowski, Biagini ricorda che in arte ciò che conta è il risultato: se questo è positivo, «costruisce comunità». Poi accenna ai numerosi «centri di cultura nascosti» in Oriente e Occidente, nascosti ma accessibili a coloro che imparano a 'viaggiare' e si impegnano a non sopraffarli con una esposizione al facile consumo che alimenta interessi egoistici, carriere, soldi.

Come si vede, con Biagini (lo stesso accadrebbe con Thomas Richards) siamo lontani dal teatro sociale che si nobilita sbandierando le proprie intenzioni, che cerca l'accordo ideologico, o la distrazione e il passatempo, che si accontenta dei propri limiti, insomma da una teatrologia morale in veste terapeutica, e si rilancia l'idea del teatro come gnosi, ricerca della conoscenza tramite l'esperienza. In questo senso il confronto con le tradizioni è il presupposto di un vero progresso che passa attraverso la scoperta e non la rimozione delle patologie, cercando di comprendere se e quanto sia possibile distinguerle da una (relativa o corrispondente) *salus* individuale tramite il lavoro svolto insieme agli altri, nella 'associazione' (il gruppo) che poi si rivolgerà alla 'comunità', attraverso un agire insieme con una rinnovata consapevolezza culturale, etica e politica: un *dramma* insomma conce-

⁷ Cfr. Raniero Gnoli, *The aesthetic experience according to Abhinavagupta, second edition revised, enlarged and re-elaborated by the author*, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1968. La prima edizione era apparsa per i tipi dell'Ismeo, Roma 1956, come volume undicesimo della «Serie Orientale» diretta da Giuseppe Tucci. Il testo non ha mai avuto un'edizione italiana né in altre lingue e non è più stato ripubblicato dopo il 1968. Ma cfr. anche, in proposito, Edoardo Giovanni Carlotti, *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale". L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, Torino 2014.

pito come piacere e godimento che guidano attraverso le tempeste che agitano la vita individuale e collettiva e comunque permettono di intravedere e desiderare la felicità.

Alla svolta segnata da Jerzy Grotowski e dal Workcenter il sottoscritto ha dedicato molte pagine, senza grande esito; si propone dunque qui, anziché insistere, un altro esempio, così da dimostrare, si spera, come certi principi e certe conquiste delle arti performative, oltre che declinarsi in poetiche singolari come quelle dei due rami del Workcenter, siano i segni di una nuova cultura teatrale che si sta manifestando in tutto il mondo. Per costruire questo ponte tra passato e futuro nel ritrovamento delle origini, nell'emanciparsi da dottrine e ideologie (e dalle corrispettive tradizioni drammaturgiche), da pregiudiziali istanze morali e persino dall'urgenza terapeutica, è necessario lavorare tanto, in tanti, sia nelle sale prova che in scena, sia nel confronto con i "testi" di diverse tradizioni che nell'interazione con altre discipline. Tutto ciò può avvenire, tra l'altro, soltanto se si è abbastanza lucidi da non formulare giudizi basati sulla distinzione tra buonafede e malafede, perché l'errore è proprio la fede, vale a dire l'istituzione di un sapere che non metta costantemente in discussione i propri 'autori' e il proprio modo di farsi discorso rivolto alla comunità.

«Les acteurs, plus ils apprennent des choses, plus ils découvrent,
plus ils vont dans la musique, dans la danse, dans le chant,
mieux c'est».

Ariane Mnouchkine⁸

Atto II – Biografia/e

Per comprendere la portata della rivoluzione, non soltanto artistica, della Batsheva Dance Company è di grande aiuto soffermarsi anzitutto sulla singolare biografia di colui che dirige la compagnia dal 1990, Ohad Naharin. La principale fonte d'informazione sulla storia della compagnia e la vita di Naharin (d'ora in poi ON) è il film-documentario *Mr. Gaga*.

Per 'rivoluzione' qui si deve intendere un ritorno alle origini per dare inizio a un vero cambiamento. Mentre la gran parte dei nuovi artisti della scena frugano sempre negli stessi armadi delle tradizioni divenute storia e protocolli fisici, il lavoro di ON, come quello del Workcenter o del Théâtre du Radeau, apre una finestra nell'edificio della cultura teatrale, istituendo così una relazione inedita tra arti della scena e mondo. Anche l'esperienza di Batsheva, tuttavia, rischia di essere

⁸ Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, *Le prix de l'expérience*, a cura di Georges Banu, «Teatro e storia», 37, 2016, p. 39.

fraintesa proprio a causa del successo spettacolare, che diventa uno schermo sul quale molti proiettano una comprensione semplicistica e falsificante.

Prima dei titoli di testa appare, tra le altre, una dichiarazione di Michail Baryshnikov che dovrebbe mettere gli spettatori sull'avviso. Baryshnikov dice di non avere mai visto prima «una simile combinazione di bellezza, energia e abilità». Il film è ambizioso in quanto riesce a dimostrare come si abbia a che fare, qui, con una novità di rilevanza mondiale, ovvero, come vedremo, con un inizio o una mutazione antropologica, un possibile balzo dell'arte verso il superumano. E mostra la portata formativa delle arti dinamiche. Dunque un primo scatto concettuale riguarda il riconoscimento che Batsheva è un fenomeno teatrale in senso pieno, un luogo di incontro nella ricomposizione scenica di musica, danza e poesia.

Eccoci in una sala prove al cui centro sta una danzatrice, Maya, una ragazza fasciata da una tuta semplice e aderente che ha il colore del deserto, sola davanti ai colleghi e naturalmente al coreografo-regista che le parla in inglese. Maya prima solleva lentamente la gamba sinistra molto in alto, in un movimento 'animale' ed elegante che ON definisce ad alta voce «molto bello», poi, tornata in posizione eretta, tende la schiena all'indietro, la parte inferiore del corpo comincia a tremare e lei finisce per accasciarsi sulla schiena: abbiamo assistito, pare, alla morte di un soldato colpito da un proiettile. ON le suggerisce di creare il ritmo della caduta, mentre ora lei tende a rallentare. Maya riprova l'azione e ON le fa notare che si controlla troppo, la mano la anticipa per proteggerla dalla caduta: «Devi perdere conoscenza quando sei su, non quando sei giù. Prima di cadere». Lei riprova, ora la caduta è più netta. ON: «Devi trovare un modo per lasciarti andare». Si alza e mostrandole il movimento spiega: «Invece di *andare* indietro, devi lasciarti cadere». Maya esegue nuovamente e il coreografo: «Ci sei quasi, ma pensi troppo alla testa [a non farsi male, *ndr*]. Devi pensarci, ma non devi farlo vedere. Se lasci andare il corpo tutto in una volta, la sua morbidezza ti proteggerà. Se non hai paura, fallo ancora una volta». Maya ci riprova e questa volta noi assistiamo a ciò di cui il coreografo parlava. Ecco dunque, la guida *vede*, immediatamente, accetta o rifiuta una forma-significato ed è capace di suggerire concretamente il modo per procedere verso la forma desiderata, sottolineando la distinzione tra ciò che si deve mostrare al pubblico (la caduta mortale) e ciò che non si deve vedere (la tecnica per non farsi male). Per gli spettatori è diverso, essi sono più lenti nella percezione, ma di fronte al risultato chiunque percepisce che si tratta di qualcosa di molto diverso da prima. La sequenza dura meno di due minuti.

A seguire vediamo la polarità opposta dell'assolo, il coro. Entrano in scena una sessantina di uomini e donne in 'divise da cittadini': giacca e pantaloni neri, camicia bianca. Ognuno con la propria sedia si dispongono frontalmente al pubblico, in semicerchio. Parte un'azione veloce che consiste nell'alzarsi, sedersi, girare, a volte cadere. Il sonoro che li accompagna è l'inno israeliano, che loro a tratti cantano.

Più avanti vedremo in quale contesto questa scena abbia sollevato uno scandalo, per ora notiamo come sia declinato, qui, il concetto di coro come unità, ‘comunità’ composta da cittadini, senza alcun riferimento al mondo animale e senza alcuna enfasi sulle differenze pur evidenti tra uomini e donne. Ma il loro unisono (il ritmo generale) contiene molti differenti ritmi e modi di espressione.

A questo punto è introdotta un’altra narrazione, quella strettamente biografica di ON. In un filmino muto a colori del 1969 vediamo ON all’età di diciassette anni in un giardino, impegnato in una serie movimenti improvvisati, giocosi, al limite dell’acrobazia. Siamo lontani dalla compostezza della ginnastica artistica, è una esibizione di bellezza giovane e la prova di un temperamento fuori dell’ordinario. ON dice di non avere memoria di una vocazione di danzatore o coreografo: «Eppure io ero il danzatore», sia a casa che a scuola, ma, aggiunge, «non era il futuro, era il presente», un’attività che dava piacere fisico, come un gioco o lo sport, una parte integrante del suo percepirsi vivente. «La ‘danza’ è me dall’inizio della mia memoria – continua ON – non un carriera ma un amore. Mi piace fare e guardare...». Certo la sua famiglia era un ambiente di straordinaria e calda eccentricità: la madre era insegnante del metodo Feldenkreis e ora la vediamo, anziana, suonare il proprio corpo con le mani, muovendosi da ferma e producendo una musica allegra. In un altro filmino ecco lui da bambino in giardino, con la madre che mostra il loro divertimento nel suonare i più svariati oggetti, e con il padre. ON è nato nel 1952 in un kibbutz, dove la famiglia ha vissuto per oltre cinque anni: «Ho sempre sentito la mancanza degli anni del kibbutz», dove c’erano e si accudivano gli animali (nel frattempo si vede un gruppo di danzatori impegnati in movenze animali, ma non si tratta di una imitazione naturalistica bensì della incorporazione di alcuni tratti sostanziali) e si lavorava nei campi (questa era al tempo l’attività principale dei genitori, che non di rado i più piccoli accompagnavano). Ogni bambino stava con i genitori tre ore al giorno e tutto il resto del tempo con gli altri bambini (un filmino dell’epoca ce li mostra tutti nudi a giocare su un prato, sorvegliati da una maestra, e l’insieme è una bellissima, irripetibile coreografia, oltre che un affresco del paradiso). I più piccoli della comunità vivevano e dormivano e mangiavano tra loro.

Mentre vediamo una sequenza di *The Hole* (2013) che inizia con tutti i danzatori dondolanti su altalene appese in un immaginario giardino, ON ricorda di avere lasciato il kibbutz all’età di cinque anni e mezzo. Lo definisce un momento straziante, come essere separato da un gemello siamese. Il padre, intervistato, ammette: «Per lui era un paradiso e noi lo abbiamo portato via. È stato molto doloroso. La vita è piena di lacerazioni che non si possono ricucire». Una sequenza coreografica di Batsheva ci mostra un gruppo di ragazzi e ragazze che s’intrecciano nel sonno. Fondamentali, per ON come per tutti i giovani israeliani, furono i tre anni di servizio militare, per lui prolungati dallo scoppio della guerra del Kippur, nel 1973. A causa di un infortunio alla cavaglia e avendo constatato la sua abilità nell’inventare coinvolgenti coreografie su canzoni e musiche, come si scorge in un filmato, ON fu

assegnato a una sorta di compagnia di varietà che si doveva occupare dell'intrattenimento delle truppe. Anche in questo caso ci soccorrono altri documenti d'epoca: nel primo si vedono alcuni ragazzi che ballano come in un piccolo musical, poi si vedono le alture del Golan dopo la grande battaglia, disseminate di carri armati distrutti e di cadaveri non ancora raccolti (l'immagine dei corpi giacenti torna nello spettacolo *Mamootot* del 2003), ma le immagini forse più sconvolgenti di tutto il film sono quelle tratte da un documentario del tempo che mostra i volti e i corpi dei sopravvissuti, dei vincitori, ragazzi giovani e giovanissimi la cui vita era stata per sempre segnata dall'esperienza di dare la morte per non morire. ON confessa che avrebbe voluto sparire, sottrarsi all'obbligo di esibirsi di fronte a quei poveri ragazzi costretti a guardarli: «Cantare brutte canzoni per soldati traumatizzati. Era un teatro dell'assurdo. Vedevo amici della mia età morire. Ogni giorno». Eppure un altro frammento mostra il coreografo che inizia a battere le mani e invita gli altri a seguirlo mentre un soldato canta. Anche in questo caso il contrappunto è una sequenza scenica di movimenti marziali, astrazione del durissimo addestramento necessario per imparare a non soccombere in combattimento.

Quella di ON è un'etica che coincide con l'estetica: l'autobiografia collettiva è analizzata e offerta a noi spettatori, testimoni di secondo grado. Ma qui è in gioco la conoscenza teatrale, che trasforma la sofferenza per ciò che è narrato in piacere cognitivo. E i danzatori di Batsheva sono attori a pieno titolo, i loro sguardi non sono quelli dell'atleta prima, durante e dopo la propria gara, sono l'espressione potente di un 'testo segreto', potente proprio perché incarnata e non esplicitiva. A questo punto ON dice di sé (in ebraico): «Quando sono nato avevo un fratello gemello. Nel primo anno io crescevo, mi sviluppavo, invece mio fratello era più introverso, non reagiva. Mia nonna [anche lei con un passato artistico, *n.d.a.*] a un certo punto cominciò a ballare e quando ballava improvvisamente mio fratello si apriva e incominciava a reagire. Era così che entravamo in contatto con lui, attraverso la nonna che ballava. Quando avevamo cinque anni, siamo andati a Tel Aviv, abbiamo avuto un incidente e mia nonna è morta. [lunga pausa, *n.d.a.*] Ma volevo comunicare ancora con mio fratello. Volevo entrare in contatto con lui. Ho fatto una cosa che non avevo mai fatto prima: ho cominciato a ballare per lui. [Si vede un frammento nel quale il bimbo ON con un drappo al collo e una striscia di tela in mano danza agitandoli, *n.d.a.*] Sono sicuro che ci sia una relazione. Non so se è il motivo per cui ballo, forse avrei ballato comunque, ma dà un senso diverso al motivo per cui ballo». Forse il «gemello» è lui stesso. Indimenticabile il suo primo piano di uomo ormai maturo, quando racconta questo, il suo volto insieme sofferito e sereno, la sua peluria rossiccia; il ricordare lo attraversa, scompone e ricompone la sua espressione, prima che un filmino del tempo ci mostri per un attimo un altro bambino, la nonna e lui impegnati in un dialogo fisico. La sequenza attuale che qui è inserita ci mostra ON che rivolto ai suoi danzatori dice «Ragazzi, dovete creare il

contatto», per sottolineare che il performare è qualcosa che si fa per e con gli altri. Sono le prove di *Sadeh 21*, spettacolo del 2011.

«Uno o due mesi prima del mio esonero dall'esercito mia madre ha chiamato la Batsheva Dance Company e ha detto: "Mio figlio ha molto talento, dovete vederlo ballare". Mi fatto la valigia, mettendoci alcuni abiti da danza, e mi ha mandato a Tel Aviv a prendere lezioni dalla Batsheva». Si vede qualche immagine di quei primi tempi, del suo modo di muoversi del tutto difforme da quello degli altri danzatori. Judith Brin Ingber, allora sua insegnante, ricorda: «Aveva questi occhi verdi che continuavano a guardarti, era molto distaccato. Assomigliava allo Stregatto di *Alice nel Paese delle Meraviglie*. Ma c'erano momenti in cui Ohad ballava che io, come insegnante di danza, non ho mai dimenticato. Aveva questa profondità unica, questo modo unico di sentire se stesso nello spazio che rendeva diverso ciò che faceva». E qui accade una cosa interessante: la maestra lo rievoca a gesti, ma i suoi gesti sono ancora *nella* danza, dunque siamo in presenza del portento di un pedagogo che è felice di essere superato dall'allievo. Infatti, quando vediamo lui danzare, a quel tempo, da solo, in jeans e a torso nudo, il fascino che emana ha qualcosa di selvaggio, che ricorda la differenza di Nijinskij dai suoi pur splendidi colleghi. ON dice, ora in inglese: «Penso che sia stata una fortuna cominciare lo studio formale della danza quando avevo ventidue anni, cioè così tardi. Ero molto più connesso all'animale che sono. Spesso quando danzo sono in contatto con forze femminili, forze che creano un'apertura alla morbidezza e all'esplosività, alla delicatezza e all'aggressività, contemporaneamente».⁹

Il racconto continua, passando alla fase della formazione per confronto: «Marta Graham viene in Israele per la prima volta per dirigere una creazione della Batsheva Dance Company e si innamora di me perché le ricordo Bob Powell, che era uno splendido danzatore. Era l'opposto del *macho*, era come un gatto, e io volevo muovermi allo stesso modo. Sei mesi dopo sono a New York e ballo per Martha Graham. Sono arrivato a New York nel 1977 pieno di speranze e fantasie. Ballare con Martha Graham non ha realizzato queste speranze e fantasie e dopo dieci mesi sono dovuto andare via. E mi sono ritrovato a New York senza lavoro e nessuna idea di cosa volevo fare». Questo senso profondo di disadattamento, un'ansia esistenziale al limite della depressione, è testimoniato da un breve videotape del tempo che lo mostra immerso nella vasca da bagno, con la chitarra, mentre canta, quasi sillabandola, la canzone *Nobody knows*, vero e proprio manifesto del suo stato d'animo. Poi, come se si svegliasse, svuota la chitarra dell'acqua e si

⁹ Sarà interessante, un giorno, mettere a fuoco i differenti tratti antropologici e poetici tra il danzatore ON (e i suoi) e, per esempio, il nuovo vertice della tradizione classica continentale Roberto Bolle.

alza, nella propria simbolica nudità (che tornerà in diverse varianti negli spettacoli) canticchiando un *Gloria, halleluja*: «Ho detto addio a Martha Graham e sono stato consigliato da una delle mie insegnanti, che mi ha parlato della Juilliard. Ho fatto il provino per quella scuola e anche per la scuola dell'American Ballet, sono stato accettato da entrambe. Frequentavo tutt'e due le scuole perché erano nello stesso palazzo. Mi misero nel corso avanzato di danza classica dove non sapevo cosa fare». In un breve frammento si vede una classe che lo comprende: la differenza di cui è portatore è evidente fino dall'abito di lavoro, una specie di pigiama chiaro e morbido, mentre tutti gli altri x tute aderentissime a dominante nera. In quella classe erano tutti danzatori professionisti, già di successo, vi partecipava persino Rudolf Nureyev. Nureyev, l'altro grande Fauno, ma quanto diverso da Nijinskij pur nell'identica coreografia! In quella sala si mostrava, senza che nessuno lo sapesse, il salto quantico avvenuto nella danza (solo nella danza?) del Novecento, con un Nureyev che incarnava la purezza del classico moderno e Naharin che certificava la propria estraneità rifacendosi a Nijinskij. ON ricorda così quel momento: «Io conoscevo a stento le basi della danza classica, ma in qualche modo riuscivo a imitarli. Non credo di avere mai incontrato qualcuno che a un'età tanto avanzata possa ancora diventare un danzatore». Nelle fotografie degli spettacoli cui allora prese parte lo si vede chiaramente inserito in una estetica che gli è estranea (o almeno ciò è quanto suggerisce lo sguardo di poi).

A tentoni, ON cerca la propria strada. Quando arriva a New York la compagnia di Maurice Béjart si precipita a un'audizione. Dopo quindici minuti si ritrova tra i primi esclusi. Scendendo in strada incontra Béjart e consapevole di essere «un uomo giovane e bello che gli piace» gli si rivolge con un sorriso e gli riferisce di essere stato scartato. Al che Béjart lo porta con sé in una sala prove vuota, si siede e gli chiede di ballare; ON improvvisa per alcuni minuti alla fine dei quali il maestro gli stringe la mano dicendogli: «Benvenuto nella mia compagnia». Il seguito, però, è tutt'altro che felice. ON se ne libera con poche parole: «È stato l'anno peggiore della mia vita. Sono stato fortunato a non finire in un ospedale psichiatrico».¹⁰

Perché la storia di ON è tutta in questi andirivieni, almeno nei primi anni, fuori e dentro l'avventura del balletto e della danza del secondo Novecento. Lui cerca i maestri, loro lo blandiscono e lo chiamano con sé, ma sempre si manifestano sensibilità e poetiche incompatibili, salvo che loro sono i portatori riconosciuti della

¹⁰ Altro è stato il rapporto di Maguy Marin, detta «Maguy la Rossa» con Béjart. La coreografa di origine catalana ha operato nel senso di una variazione e un approfondimento, all'interno delle tradizioni rappresentative (teatrali soprattutto) europee e occidentali, mentre ON ha sempre avuto un orizzonte 'mondiale'. Maguy Marin ha disfatto e rifatto, a partire dalla drammaturgia danzata di marca béjartiana, la figurazione drammatica, così come il Théâtre du Radeau ha 'rifatto', in ideale discendenza da Tadeusz Kantor, il montaggio del discorso nello spazio scenico e il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards sta ridisegnando il senso del canto incarnato.

danza contemporanea e lui vuole qualcos'altro ancora senza sapere cosa, tuttavia con una straordinaria forza di carattere che gli consente di non adattarsi. Corpo estraneo, corpo eccentrico rispetto alle poetiche affermate, corpo alla ricerca di una chiave non esclusivamente estetica e non all'inseguimento del gradimento dei colleghi e del pubblico internazionale.

La danza di Martha Graham e di Maurice Béjart è molto ben documentata. Il loro modo di muoversi e quello dei loro danzatori, le loro espressioni, a confronto con ciò che ON ha creato nell'ultimo quarto di secolo a Tel Aviv e nel mondo, sembrano persino goffi, anche nelle pose ieratiche di Graham, anche nel gioco di seduzione reciproca tra Béjart e i suoi. Per superare tutte queste prove di disadattamento e questi rifiuti senza alternative erano necessarie una enorme forza di volontà e una autostima talmente profonda da essere costruttiva anche in assenza di prospettive. Con questi maestri ON ha, come dichiara, «imparato molto su ciò che non voglio fare. Ho imparato che il mio corpo non può studiare materiale, movimento, coreografia che io non ami, con cui non mi senta in una connessione». Il suo è un abitare il processo creativo in uno stato permanente di innamoramento e d'amore, al tempo stesso costante, fedele a se stesso, ma continuamente aperto a due visioni del mondo, la propria di coreografo e quella dei suoi danzatori, che a loro volta ne creano una terza, offerta agli spettatori più diversi.

Quando arriva a New York uno spettacolo di Alvin Ailey, ON vede in scena una donna della quale s'innamora all'istante. Lui non è nessuno, lei è la prima ballerina della prestigiosa compagnia e tuttavia a pochi mesi dal primo incontro i due si sposano. Quella con Mari Kajiwara è anche una unione di lavoro: lui ha visto in lei qualcosa che andava oltre lo stile del coreografo, lei crede nella promessa di una danza tutta diversa, da inventare insieme. A Mari, Ailey riconosceva una straordinaria capacità di danzare in *tempo rubato*, ossia con una fluidità che non permetteva di vedere le transizioni tra i vari movimenti.

Sempre a New York, con lei impegnata a pagare l'affitto, i due muovono i primi passi di una vita nuova per entrambi. Un breve video ci mostra ON in casa che improvvisa su un brano di musica classica. E Nina Buntz – la sua maestra più importante – testimonia che il giovane aveva uno strano modo di muoversi, assai diverso da quello di un uomo nella New York degli anni Settanta e Ottanta: la sua schiena serpentina, morbida e fluida, era una rarità assoluta per un danzatore maschio («La danza, nella sua automaticità, è l'opposto del *macho*»). La ricerca della fonte pura del movimento è qualcosa che va oltre il genere (il film mostra a questo punto due ragazzi che ballano come una coppia pluri-gender, con una tale mordibezza e scintillante sensualità da far sembrare goffa la stessa idea di maschio e femmina).

La loro prima opera comune fu *Pas de Pepsi*, del 1980, ispirata alla dipendenza di Mari Kajiwara, americana di origine asiatica, dalla Pepsi Cola. Oggi ON considera

Pas de Pepsi come un «approccio ancora ingenuo al mio modo di inserire il teatro [lui dice «drama», *n.d.a.*] nella danza», ingenuità che si sostanziava nell'utilizzo di un carrello di supermercato come macchina scenografica. Dunque il suo essere autore di danza è l'inizio di un percorso di fusione delle arti dinamiche, un teatro delle origini, ovvero del presente-futuro. La loro compagnia di danzatori *freelance* che si riuniva su progetti creò in quegli anni newyorchesi diversi spettacoli, tra essi *60 A Minute* (1984) e *Passomezzo* (1989) nei quali si rifletteva la passione da «animali selvaggi» che caratterizzava la coppia (anche se in *Passomezzo* lui era interpretato da un altro danzatore).

ON ha sempre lavorato con colleghi provenienti da diversi paesi del mondo e molti di loro hanno confermato in interviste la sua sconcertante eppur convincente determinazione che si manifestava in una direzione non di rado assai brusca. A un danzatore contento della propria performance ribatteva: «Cosa facevi? Cosa sono tutti quei sorrisi? Quell'energia devi metterla nel corpo». ON è noto nell'ambiente per essere capace di gridare ai suoi, dalle quinte «Mi sto annoiando!», e per ammonirli prima dell'andata in scena con «Don't fuck with me, my life depends on you!». E anche durante le prove moltissimi sono i suoi «no» prima di arrivare infine al «sì». Negli ultimi anni americani si comportava spesso come un despota e quando Mari gli obiettava di non poter leggere il suo pensiero, chiedendogli di spiegarsi e di non urlare, lui rispondeva: «Sì, dovete leggermi nel pensiero, capire quello che voglio».

Un aspetto strano che lo caratterizza, assolutamente atipico nel mondo dello spettacolo, è che con il passare del tempo il suo carattere si è addolcito, ON è talmente autorevole nel manifestare le sicurezze e le insicurezze da non intimorire più i propri danzatori, anzi, ora è capace di spingerli in avanti e imparare da loro. Per questo le sue composizioni sceniche (nel gergo sempre chiamate «coreografie») sono sempre più nuove anziché ripetitive, mostrano scoperte e approfondimenti senza mai diventare criptiche; e questo accade anche con interpreti appena arrivati. La stessa cosa avviene per esempio al Workcenter, come se una nuova tradizione si installasse nei protocolli di lavoro prima che nei singoli individui. Naturalmente ciò può accadere perché vi sono un leader, un luogo di lavoro e soprattutto una piccola comunità che nonostante arrivi e partenze custodisce e sviluppa un proprio sapere. Tutto ciò senza idealizzare la vita di compagnia, anche intessuta di logiche non di rado logoranti. Nei primi anni soltanto Mari lo affrontava esigendo spiegazioni e tutti osservavano tacendo e aspettando che passata la tempesta si riprendesse a provare. ON era duro, ricordano in molti, tanto che ogni giorno qualcuno abbandonava la sala prove. Ma poi ritornava.

Negli anni Ottanta ON stava scoprendo 'la propria voce' e imparando a dare forma a qualcosa che avrebbe cambiato il corso della danza contemporanea: attraverso la danza oltre la danza. In *Tabula rasa* (1986) una lunga sequenza presentava soltanto una fila frontale di persone ondegianti e il danzatore Yossi Yungman, allora

spettatore, confessa di essere rimasto abbacinato di fronte all'«essenza di tutto nel nulla». ON non dimentica mai che una comunità artistica è anche un insieme di patologie che chiedono di essere trattate adeguatamente. L'espressione spettacolare è in questo senso la loro ostensione terapeutica. Tutto ciò ON lo ha imparato a proprie spese, come ricorda parlando delle «molte nozioni sbagliate su come utilizzare il mio corpo» e di aver per questo subito danni alla schiena ritrovandosi infine con una gamba collassata, paralizzata, per la quale i dottori ipotizzavano un danno irreversibile e decretavano la fine della sua carriera. Una operazione alla schiena dagli esiti imprevedibili, seguita da una lunga riabilitazione, confessa ON, è stata una «esperienza preziosa che mi ha permesso di studiare il mio corpo». Nella 'invenzione' di una tecnica riabilitativa ON ha compreso di poter sistematizzare la propria esperienza e ha iniziato a formulare un proprio metodo di movimento, chiamato «Gaga», per ricordare la prima espressione verbale degli infanti, la lallazione. Il rimando è alla riscoperta delle origini, ovvero quel potenziale umano che poi è stato 'ridotto' dal processo educativo di cui siamo stati oggetto nella singolare vicenda anagrafica e nelle diverse etnie e tradizioni cui apparteniamo. Le varie provenienze dei danzatori costituiscono una prima differenza, una pluralità relazionale che favorisce la scoperta di altre possibilità percettive ed espressive. I primi dualismi messi in scacco sono, naturalmente, quelli maschio/femmina e uomo/animale. Con una terminologia che ci è più propria diremmo che qui l'istanza biopoietica si realizza anzitutto come superamento delle teologie «troppo umane» del nostro tempo. Gaga, linguaggio di azioni e parole, è basato anzitutto su un accurato ascolto del proprio corpo, prima di dirgli cosa fare, e poi su un lavoro quotidiano virtualmente infinito per superare i propri limiti. Per spiegarsi ON racconta di un'esperienza con il padre, il quale dopo due infarti viveva come un handicappato. Constatando per esempio che si alzava dalla sedia secondo lo stereotipo del vecchio, ON lo invitò a pensare che è facile, che avrebbe potuto compiere quell'azione come il figlio. E così avvenne, dopo aver provato insieme. La sua prediletta maestra Gina Buntz oggi riconosce che a New York la portata universale del progetto Gaga si sarebbe dispersa e che soltanto tornando a casa ON ha potuto definire tanto la propria poetica quanto un metodo di lavoro utilizzabile da diverse categorie di persone.

È andata così. All'inizio del 1990 ON ricevette una telefonata che lo invitava in Israele per dirigere la Batsheva Dance Company. Accettò senza esitazioni, per tornare in patria dopo dodici anni a New York più che per dirigere la compagnia, ma senza rendersi conto dello sconvolgimento che ciò significava per la moglie Mari. La Batsheva in quel momento aveva pochi danzatori, bei ragazzi israeliani, e praticamente non più pubblico. Tutti i suoi membri facevano un altro lavoro per mantenersi e gli spettacoli venivano allestiti con poche prove. ON andò subito a vederli e disse loro: «Fate bene quello che fate, ma non è quello che voglio», dando

immediatamente inizio a un lavoro del tutto nuovo, per loro e in parte anche per sé, sconcertante. Convocò i vari collaboratori e soprattutto con i musicisti avanzò una richiesta di «israelianità».

Il primo spettacolo proposto fu, dopo pochi mesi, *Kyr*; ma il pubblico non ne fu affatto colpito. Molte delle cento persone presenti alla prima, per lo più anziani, lasciarono la sala, i giorni seguenti non c'era quasi nessuno. Ma ON non ebbe esitazioni e dalla tredicesima replica la sala si riempì di un pubblico nuovo, che si era formato sulla base del passaparola. Il primo momento difficile era superato. E ora i danzatori cantavano, parlavano, producevano rumori.

Mari conferma, in un'intervista, del rapporto di fiducia che esisteva tra danzatori e coreografo: questi creava lo spettacolo dapprima 'utilizzandoli' e poi lo lasciava nelle loro mani. Nel corso del tempo ON procedette a reclutare persone interessanti, particolari, non danzatori famosi, persone da formare, in un certo senso. Tutti quanti sentivano che lui li valorizzava e permetteva loro di esprimere la propria unicità. Alle audizioni consigliava di «fare poco e sentire molto, non il contrario» e si assumeva la responsabilità di scoprire talenti offuscati da problemi caratteriali. Nella preparazione degli spettacoli condivideva con i suoi l'idea che c'è una narrazione che sgorga da ciò che si chiama coreografia, cui consegue però quella creata dall'interpretazione del danzatore, fino a non distinguere più la coreografia dall'interpretazione.

Gli spettacoli erano sempre costellati di sorprese che spiazzavano il pubblico. Una volta, per esempio, tutti gli spettatori erano sottoposti a semplici domande di selezione sino a che, alla fine, ne restava in gioco soltanto uno, un giovane molto grasso che in premio riceveva l'invito a esibirsi in scena e lì, tra le risate degli spettatori increduli, rivelava di essere un danzatore provetto (e infatti lo era, era un professionista appena reclutato). ON voleva sorprendere anche se stesso, sperimentare in varie direzioni, e lo fece persino montando uno spettacolo di grande successo popolare, non per denaro o per captare consenso ma semplicemente per curiosità.

A una domanda sull'origine della propria vocazione rispose con una bugia: s'inventò un gemello autistico con il quale comunicava ballando. «Inventare storie può servire – dice nel film – e ogni difficoltà ha qualcosa da insegnarci: la forza di gravità, per esempio, va utilizzata, non va considerata un handicap».

Questo enorme lavoro a tutt'orizzonte è guidato nella sua coscienza da un assunto principale: «Sto riportando la danza agli animali che siamo e ai cacciatori che siamo».

Nel 1998, per il cinquantenario dello Stato di Israele, Batsheva è invitata a presentare uno spettacolo davanti a ospiti di tutto il mondo. Ecco la ripresa dell'immagine corale di cui abbiamo parlato all'inizio, l'enorme coro di cittadini che al suono dell'inno nazionale si spogliano sino a restare in mutande. Una leader politica

religiosa presente alla prova generale s'indigna e solleva uno scandalo, chiedendo l'intervento della censura. ON è convocato d'urgenza dal Presidente della Repubblica che gli chiede solennemente di sostituire le normali mutande con grandi mutandoni; riunisce la compagnia e annuncia che intende piegarsi alla richiesta e rassegnare le proprie dimissioni. È l'intera compagnia questa volta a decidere il da farsi, respingendo questa ipotesi e rifiutandosi di andare in scena. A una sala stracolma di autorità internazionali viene letto l'annuncio della compagnia e dal giorno dopo in tutto Israele, senza alcuna organizzazione, si tengono manifestazioni di massa, con la gente che si spoglia e protesta allegramente contro il primo (per questo assai pericoloso) caso di censura religiosa alla cultura nella storia d'Israele. ON e tutta la compagnia escono da questo episodio enormemente rinforzati.

ON è anche un animale politico e quando sostiene di vivere «in un paese infestato da razzisti, bulli, molta ignoranza, grandi abusi di potere e fanatici» ha senz'altro ragione, ma non dimentica di sottolineare che ciò può avvenire soltanto in un Paese autenticamente democratico, nel quale convivono e si fronteggiano i più diversi orientamenti politici. E, purtroppo per alcuni, per fortuna per altri, tutti quanti votano e determinano la fisionomia dello Stato. Specie negli ultimi anni, ON ha manifestato spesso il proprio dissenso dalla politica governativa: «Questo governo mette in pericolo non soltanto il mio lavoro di artista, ma l'esistenza di tutti noi, qui, in questo Paese che amo così tanto. Continueremo a stare qui?». Ciò anche se gli è altrettanto chiaro che la controparte palestinese e i suoi sostenitori nel mondo hanno un comportamento che mira a tutto fuorché alla pace e alla convivenza pacifica: «Ci vuole poco per distruggere, molta più fatica, abilità, immaginazione per costruire. Io sono un costruttore. Quelle proteste [dice riferendosi al boicottaggio degli spettacoli tentato dai gruppi palestinesi, *n.d.a.*] sono una parte delle forze distruttive, che sono già così schiaccianti, mentre chi cerca disperatamente di costruire ponti e trovare soluzioni è penalizzato. Aggiungono motivi al conflitto e nessuno alla speranza del dialogo. E non aiutano la Palestina».

Andare a vivere in Israele era stato molto difficile per Mari: New York le mancava, non riusciva o non voleva imparare l'ebraico. Nel giugno 2001, a un'amica che telefonava dall'America per farle gli auguri di compleanno, Mari annunciò di avere un tumore alla cervice e di avere cominciato a sottoporsi alle cure del caso. E morì in dicembre, all'età di cinquant'anni, senza lasciare figli, perché i due avevano capito troppo tardi di volerne. Che fosse una grande danzatrice non è un'affermazione enfatica: ci sono alcuni video a darne testimonianza inconfutabile, specie un duo 'autobiografico' con il marito nella prima stagione del loro amore.

Un detto ebraico dice che chi muore ci lascia in eredità la vita e ON sentiva di dovere a Mari un grande cambiamento, un cambiamento che poteva realizzarsi soltanto nella danza. Eccoli dunque, dopo la morte dell'amata, cantare e danzare, con i suoi e con gente comune, con aspiranti danzatori e artisti d'ogni sorta e con

bambini portatori di handicap. «Credo nel potere terapeutico della danza» ribadisce ON, che nello stesso torno di tempo cerca di desumere dai propri complimenti un metodo, il cosiddetto «metodo Gaga», che non è un prodotto commerciale ma una pratica diffusa e sviluppata in diversi contesti, come appunto era avvenuto per il metodo Feldenkreis.

Tutto ciò senza confondere il professionismo e l'arte, che producono qualcosa al di fuori di sé, secondo la distinzione di Aristotele, con un processo il cui esito è in se stesso, in chi vi partecipa, ivi compresi gli artisti di professione: «A prescindere dall'abilità – afferma ON – non c'è nessuno che non possa connettersi alle sensazioni fisiche» e, per esempio, comprendere cosa significa rapido-lento, duro-morbido, oppure il collegare lo sforzo con il piacere, il separare le parti del corpo e muoverle, il piegarsi e raddrizzarsi... Quasi tutti siamo capaci di ascoltare una musica e sentire un ritmo. Una volta enunciati questi concetti, le immagini ci mostrano un incontro di massa tra la compagnia e un gruppo di bambini portatori di vari handicap. È impossibile non commuoversi nell'assistere alla trasformazione – forse soltanto momentanea, chissà –, al vero e proprio miracolo prodotto da questo incontro. I piccoli provano stupore e piacere nel constatare che quegli esseri straordinari appartenengono alla loro stessa specie e che loro potrebbero, imitandoli, porsi nella medesima possibilità.

Dopo quest'epoca della vita di Batsheva ecco apparire Eri Nakamura, danzatrice che dapprima aveva rifiutato un invito di ON e che poi, dopo un incontro con lui a Parigi e il colpo di fulmine, si aggrega alla compagnia. «Non è né la prima né l'ultima volta che m'innamoro di qualcuno con cui lavoro – dice ON – ma con lei sento un impegno come mai prima», impegno coronato dalla nascita di una bambina, Noga, che appena eretta sulle gambe si trova a proprio agio nella sala prove, improvvisa con il padre, con la madre e con gli altri e quando è portata via dalla babysitter perché la prova deve continuare, piange. Stava così bene nel suo 'kibbutz'. Gli adulti in effetti sono colti alla sprovvista da questa ingestibile istanza di felicità e restano a lungo in silenzio finché la guida non chiede con un cenno vocale di riprendere la prova. Noga è diventata poi una *Gaga's dancer* e ogni tanto appare a sorpresa in alcuni spettacoli del repertorio.

A questo punto il film ripropone la caduta mortale dell'inizio e dopo la scritta fine e la dedica alla memoria di Mari Kajiwara scorrono sei minuti di una clip stupefacente, un'antologia di danze a solo, a due, in piccoli gruppi e in coro nelle più diverse e sorprendenti ambientazioni,¹¹ con il sottofondo della canzone *It's a Long Way* di

¹¹ Non è possibile in questa sede soffermarsi sullo stupefacente lavoro compiuto a Batsheva per quanto riguarda scenografie, musiche e costumi, firmati da diversi artisti. Tra i collaboratori 'esclusivi' vi sono il datore luci (Avi Yona Bueno, detto «Bambi») e il fotografo Gadi Dagon. Tutto ciò significa, tra l'altro, che il leader della compagnia è anche il coordinatore di un complesso lavoro d'arte comune. E un altro capitolo meriterebbe il film. Il suo autore Tomer Heymann ha realizzato anche *The Queen Has*

Caetano Veloso. Dopo qualsiasi fine, per assurda e triste che sia, la vita continua, per loro e per noi.

Atto III – Biopoietica

La disciplina teatrale, uscita dall'orizzonte letterario, ha finito con il rimanere inchiodata alla storiografia, alla filogenesi dei protocolli poetici, ignorando del tutto o quasi l'ontogenesi delle arti dinamiche che lì s'incontrano, la loro continua e diversificata istanza nella storia, la genealogia del loro senso e della loro funzione dentro e fuori il teatro, soprattutto nel tempo in cui la scena privilegia ottusamente il 'dire' del cosiddetto teatro di prosa. Sappiamo tutti che riferimenti capitali come Nietzsche e Artaud sono attentamente trascurati nei processi formativi di studiosi e artisti, i quali, non concependo la genealogia come imprescindibile orizzonte di conoscenza, si sono sottratti finora a un serio confronto tra la teatologia e la ricerca filosofica. Studiosi italiani come Umberto Artioli e Francesco Bartoli hanno compiuto alcuni passi significativi in questa direzione, oltretutto inglobando con maestria l'analisi testuale e filologica, nonché la critica storiografica. Malgrado ciò, poco considerati da vivi, hanno finito con l'essere quasi completamente ignorati da morti, come accade generalmente ai precursori e ai visionari.

Embodied Philosophy in Dance di Einav Katan non è soltanto la prima monografia su Ohad Naharin e la compagnia Batsheva, è anche, forse soprattutto, uno dei primi passi verso una nuova fondazione transdisciplinare degli studi teatrali, un'opera che inaugura una bibliografia a venire. Hegel, Husserl, Adorno, Cassirer, Dewey, Peirce, Valéry, Gadamer, Heidegger, Dilthey, per non parlare di Warburg e Wind, Varela e Deleuze e altri, sono i principali fornitori dei concetti cui fa ricorso l'autrice, di formazione danzatrice, il cui focus principale è la «filosofia della danza».¹² Dopo aver completato la propria formazione in Israele (dove ha tra l'altro praticato Gaga dal 2003) e negli Stati Uniti, nel 2013 Katan è stata insegnante di teoria e pratica in un master in Coreografia presso lo HZT (Inter-University Center for Dance a Berlino). Attualmente è ricercatrice affiliata al Cluster of Excellence: Image Knowledge Gestaltung, laboratorio interdisciplinare presso l'università Humboldt di Berlino.

Il suo è, a parere del sottoscritto, uno dei libri più importanti in questo primo

No Crown (2011), storia della propria famiglia, raccontata con un sapiente ricorso ai filmati del tempo. La regina è la madre del regista, divorziata e madre di cinque figli, tre dei quali vanno in America per realizzare i propri sogni. Dei due che restano con lei in Israele, uno è gay (il regista), che conquista infine, dopo alcuni passaggi dolorosi, la propria vita in famiglia e nella società. Il film ha ottenuto diversi riconoscimenti internazionali.

¹² Quando non diversamente specificato i virgolettati che seguono sono attribuibili a Einav Katan.

scorcio del secolo, un'opera esemplare che inaugura una nuova postura teorica senza cedere mai alla debolezza delle «parole che parlano di parole». Esemplare, tuttavia, non vuol dire esente da limiti e contraddizioni, che a loro volta rimandano alla nostra responsabilità di proseguire in quel cammino.

Una prima chiosa riguarda il fatto che il discorso sulla danza rischia una paradossale amplificazione riduttiva se non è integrato in una visione del plesso delle arti dinamiche comprendente anche musica (*mousiké*) e poesia (*poiein*), ovvero la loro confluenza anziché la loro separazione, come appunto avviene nell'esperienza di Batsheva. Da ciò la nuova centralità delle arti dinamiche nel processo educativo, almeno come idea politica. In Italia è stato Carlo Sini a permetterci di pensare queste cose, tra l'altro chiarendo che non si tratta di diventare tutti filosofi, e anzi è importante tenere ferma la distinzione tra il laboratorio filosofico, che predispone l'interrogazione continua, ovvero le condizioni per l'individuazione di ciò che lo stesso Sini definisce «transito verità», e le discipline artistiche, che costituiscono un album di 'risposte' ma non di concetti, se non tra le pieghe, risposte fisiche, 'affetti' che formano l'altra sponda, senza la quale il fiume delle arti dinamiche si disperderebbe in paludi nebbiose anziché scorrere verso il mare della conoscenza portando con sé le biografie dei loro autori.

Di Aristotele, poi, Katan prende in considerazione la *Poetica* soltanto per uno sfuocato accenno alla mimesi,¹³ non ancora intesa secondo quella nuova chiave di lettura che suggerisce una sua ridefinizione radicale sotto tutti gli aspetti: si pensi alla questione della imitazione della natura, o al rapporto tra realtà e rappresentazione, tra performer e personaggio ecc., per non parlare della catarsi, dell'essenza del dramma e della sua funzione.¹⁴ E infine a Katan difetta purtroppo una conoscenza di Jerzy Grotowski e della sua progenie, almeno la prima generazione, dove sono preziose per esempio le distinzioni tra movimento e azione, tra compimento artistico e metodo di composizione, le annotazioni sulla *praxis* di un teatro cantato e danzato, del rapporto tra esercizio e creazione ecc. Le molte somiglianze e le differenze tra Naharin e Grotowski sono qualcosa su cui varrebbe la pena di soffermarsi. Le lacune teoriche citate fanno sì che in *Embodied Philosophy in Dance* vi siano diverse esitazioni terminologiche relative a termini come «rappresentazione», «catarsi», «azione» ecc. Ma ciò sia detto, ribadisco, senza nulla togliere all'enorme lavoro di bonifica e fondazione svolto da un libro che meriterebbe di essere oggetto di interi corsi di studi. Fare la festa a un autore non è come farla a un agnello o a un porcellino per portarli in tavola e non soltanto perché l'autore non patisce alcuna conseguenza fisica. Il recensore o il lettore attento festeggiano il testo prescelto

¹³ «Mimesis is an innovative act of difference and the mimetic act is a perceptual and reflective process of reformation». Cfr. Einav Katan, *Embodied Philosophy* cit., p. 184.

¹⁴ Cfr. eventualmente, in proposito, Antonio Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore* cit., cap. III, «Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi».

fagocitandolo e poi eventualmente riferendo la propria esperienza di *gustazione*, come insegna il sommo Abhinavagupta.

Una questione nasce fin dal titolo. *Embodied Philosophy in Dance*¹⁵ si potrebbe tradurre alla lettera come *Filosofia incarnata nella danza*. Ma oltre alla locuzione in sé infelice, almeno in italiano, si rischia di suggerire un concetto sbagliato, come se *la* filosofia (teoretica, disincarnata) fosse qualcosa che assume forme diverse ogni volta che si cala nel corpo delle varie discipline. Ogni disciplina, persino ogni pensiero e ogni azione, ha come movente la conoscenza, però ogni arte si caratterizza per una modalità peculiare di lavoro su se stessi e con gli altri. Una differenza sostanziale è che la filosofia teoretica lavora incessantemente sulle domande e i rispettivi agenti, dunque sui discorsi nei quali si manifestano, e in tale quadro considera tutte le altre strategie, mentre le filosofie iscritte nei protocolli creativi non possono che produrre risposte, per quanto transitorie. Ciò non consente di concludere frettolosamente che una completi l'altra perché, al contrario, ognuna *manca* all'altra e il lavoro nuovo da intraprendere oggi dovrebbe consistere nella ricerca di inediti confronti inter e transdisciplinari.¹⁶

In Italia, alla luce di un orizzonte di studi comunque tra i più ricchi al mondo, siamo arrivati a qualche chiarimento sostanziale che oggi consiglierebbe di parlare semmai del corpo danzante della filosofia oppure, meglio, di una *biopoietica della danza* o della danza-teatro, o meglio ancora del teatro, se potessimo pensare quest'ultimo non in riferimento alle sue attuali declinazioni istituzionali. Tale concetto è riferibile, tra l'altro, alla consapevolezza che la performance dà forma all'agente della forma, ovvero all'idea che la biopoietica è composizione della vita in quanto vita saputa. Questo libro pionieristico, uno dei primi in lingua inglese, appartiene a un nuovo filone interdisciplinare di studi chiamato «Performance Philosophy», del quale ci si augura che non diventi in fretta un ennesimo «gender».

¹⁵ Interessante in proposito la consultazione dell'*Oxford Dictionary*, che recita: «Embodiment = 1) be an expression of or give a tangible or visible form to an idea, quality, or feeling; provide (a spirit) with a physical form; 2) include or contain (something) as a constituent part; 3) *archaic* form (people) into a body, especially for military purposes»; proponendo i seguenti sinonimi: «personify, realize, manifest, symbolize, represent, express, concretize, incarnate, epitomize, stand for, typify, exemplify; formal reify, hypostatize»; per concludere con un significato che un poco si avvicina al gergo di Katan: «Process of embodiment (physical theatre), the specific part of psychophysical actor training based on the embodied mind thesis that seeks to unite the imaginary separation of body and mind».

¹⁶ C'è un solo luogo dove ciò avvenga, oggi in Italia: è l'associazione Mechri, Laboratorio di filosofia e cultura ai cui lavori, condotti principalmente da Carlo Sini e Florinda Cambria, partecipano persone di varia provenienza per orientamento culturale ed età. A Mechri il seminario di filosofia e quello di arti dinamiche costituiscono il palinsesto fondamentale e costante è il confronto tra loro. Come si vede, nulla a che fare con le istituzioni universitarie e teatrali, ormai evidentemente incapaci di provvedere all'alta formazione richiesta dal nostro tempo.

La collana in cui appare è diretta da accademici e studiosi indipendenti di Stati Uniti, Germania, Gran Bretagna.¹⁷ Unico italiano, per ora, il drammaturgo e performer Filippo Romanello.

Katan propone uno screening euristico dei processi psicofisici attraverso i quali si configurano i temi iscritti nella danza (una danza assai prossima, se non coincidente, con una sostanziale nozione di teatro) e lo fa secondo una prospettiva fenomenologica, vale a dire partendo dal riconoscimento che il corpo è la propria teoria, quindi studiando (per lungo tempo e prendendo parte al lavoro) un singolo caso. Gaga è il principale ma non l'unico procedimento formativo (*training*): non è una «tecnica» in senso stretto, è qualcosa di difficile da descrivere e in costante evoluzione, è un catalogo di esercizi che viene declinato diversamente da ogni istruttore e persino da ogni praticante, professionista o meno, normodotato o meno, giovane o anziano. Alcuni accenti però si possono cogliere nella ricerca fisica (*sensual*) dapprima guidata, che conduce alla elaborazione di protocolli personali di esercizi 'a strati', in seguito ripresa nei procedimenti compositivi degli spettacoli. Nel complesso si delinea una filosofia relativa all'esperienza estetica che *continua* il lavoro di molti degli autori ricordati.

Il libro è diviso in cinque parti nettamente distinte tra loro. La prima parte, *Filosofia incarnata nella danza: introduzione* (*Embodied Philosophy in Dance: Introduction*) comprende quattro capitoli: 1. «Danza e filosofia: Fraseggio e entrata» («Dance and Philosophy: Phrasing and Entrance»); 2. «Danza come filosofia incarnata» («Dance as Embodied Philosophy»); 3. «Habitus, conoscenza incarnata e intelligenza fisica» («Habitus, Embodied Knowledge, and Physical Intelligence»); 4. «Riflessi incarnati» («Embodied Reflections»). Parte seconda, *L'accentuazione sensuale di Gaga* (*The Sensual Emphasis of Gaga*): 5. «Galleggia!» («Float!»); 6. «Attivare la percezione» («Enacting Perception»); 7. «Estendere la percezione» («Extending Perception»); 8. «Metafore danzanti» («Dancing Metaphors»); 9. «Il metodo fenomenologico di Gaga» («The Phenomenological Method of Gaga»). Parte terza, *L'accentuazione mentale di Gaga* (*The Mental Emphasis of Gaga*): 10. «Connettere lo sforzo con il piacere!» («Connect Effort into Pleasure!»); 11. «La sfida della differenza di percezione tra corpo e mente» («The Challenge of a Perceptual Gap between Body and Mind»); 12. «Il coinvolgimento di psicologia e fisicità» («The Involvement of Psychology and Physicality»); 13. «Comprendere le emozioni e dirigere uno stato d'animo» («Comprehending Emotions and Directing a Mood»); 14. «L'intenzione e la volontà estetica» («Intentionality and the Aesthetic Will»). Parte quarta, *Gaga: pratica fisica dell'intelligenza* (*Physical*

¹⁷ L'associazione Performance Philosophy (<<http://www.performancephilosophy.org>>) è anche editore dal 2015 di una rivista online (<<http://www.performancephilosophy.org/journal>>) del quale si dà conto nella sezione *Ricevuti e in lettura*.

Practice of Intelligence): 15. «Compiti simultanei» («Multitasking Enquiries»); 16. «Prendere decisioni» («Decision Making»); 17. «La forma intellegibile» («The Intelligible Form»); 18. «Ritmo: sincronizzazione di corpo e mente» («Rhythm: Synchronization of Body and Mind»); 19. «La pratica fisica dell'intelligenza» («The Physical Practice of Intelligence»). Parte quinta, *Le forme in movimento della danza Gaga* (*The Moving Forms of Dancing Gaga*). 20. «Bellus» («Bellus»); 21 «Il corpo danzante come mezzo di espressione» («The Dancing Body as a Mean of Expression»); 22. «Capire le espressioni» («Understanding Expressions»); 23. «Forme mobili della danza» («Moving Forms of Dance»).

Come s'è detto, tale discorso è pienamente riferibile anche al teatro, così come i discorsi di Thomas Richards, Mario Biagini e Jerzy Grotowski sono riferibili al complesso delle arti performative. Occorre aggiungere che Katan non si nasconde dietro l'apparato teorico o le descrizioni degli spettacoli e non permette mai al lettore di dimenticare l'identità dello studioso che scrive di queste esperienze. L'atto interpretativo della performance, la sua restituzione verbale è un'attribuzione di senso proposta dall'autore esponendo i mezzi ai quali fa ricorso e la propria motivazione autobiografica. Katan lo fa con molta sobrietà, offrendosi ai lettori come un ulteriore e interessante oggetto d'indagine.

Nel mostrare la propria strumentazione euristica, Katan richiama diversi autori, come s'è detto. La cosa più importante per i lettori del suo libro non è dare conto della imponente sfilata dei suoi riferimenti, bensì mettere a fuoco alcuni principi che la giovane studiosa pone a fondamento, principi molto distanti dalla cultura teatrale corrente, accademica e non. Anzitutto Katan chiarisce che la danza è filosofica non in quanto veicola concetti filosofici ma in quanto esperienza della conoscenza [gnosi, *n.d.a.*]. Ne consegue che l'atto di performare è anzitutto percettivo e solo secondariamente espressivo, che non è una «presentazione dei significati» bensì una «manifestazione [una emergenza, potremmo dire, *n.d.a.*] di significato» nell'azione, non una illustrazione di idee altrui o proprie o di intenzioni [bensì una differenza, *n.d.a.*]. Ciò nel complesso delle arti dinamiche (anche se Katan non utilizza questo concetto) intese come fusione di poesia, danza e musica, luogo e modo di una istanza cognitiva al tempo stesso universale e relativa, tutta da esplorare nell'antropologia culturale moderna dell'Occidente. Gli *acts of play* non sono, dice, «qualcosa che si fa, ma qualcosa a cui si partecipa», dunque, potremmo aggiungere, sempre opera e processo insieme, sia nella fase della 'prova' che in quella del 'consumo': «i danzatori hanno a che fare con l'espressione piuttosto che con l'espressività come risultato» (la performance piuttosto che l'opera, potremmo anche dire). Il quadro è quello di un processo cognitivo di una comunità che riguarda sempre la ricerca dell'umano, la comprensione di cosa esso è fatto.

Le tecniche di creazione e l'abilità artistica si manifestano in un equilibrio percettivo il più alto possibile tra controllo razionale e istinto, tratto principale della produzione della e nella differenza propria delle arti dinamiche. A ciò fa riscontro

l'interpretazione fenomenologica, la pratica dell'*epoché*, il «mettere il mondo tra virgolette» di Husserl inteso come arte della comprensione, capacità di trasformare le conoscenze implicite, abitualmente soltanto intuitive, in un discorso razionale.

Pur dedicando la gran parte del proprio studio al «metodo Gaga» del quale ha pluriennale esperienza e assai meno alle creazioni di Batsheva, Katan introduce proposte anche lessicali che possono essere assai utili per proseguire nella riflessione; per esempio la nozione di *habitus* (l'*hexis* di Aristotele) come insieme di tecniche scelte e messe a punto dai performer,¹⁸ o di Gaga come *techne* (sempre con riferimento a Aristotele) intesa non come agire ma come capacità di suscitare in sé la condizione creativa, o ancora sul gioco come protocollo poetico al tempo stesso anagraficamente localizzato e generale, ovvero attingibile da altre biografie. La definizione di Gaga come «metodo» potrebbe infastidire, ma non si tratta in questo caso di un prodotto dell'ipermoderno commercio del benessere, questo metodo è qualcosa che si deduce dai processi creativi giunti a felice compimento ed eventualmente utilizzabili nei più vari contesti di esperienza artistica. E poi la sensualità e la sessualità, qui rimesse in gioco come terreno di risveglio, per «allargare la percezione», cioè la vita, e non falsamente 'allungarla' come fa lo spettacolo più corrivo. Tutto ciò senza trascurare la dimensione razionale e l'elaborazione intellettuale, benché non libresca. In prova ci si impegna a immaginare e a fare ciò che si immagina, poi anche a riconoscere le metafore (danzanti) che si vanno creando e che sono terreno di coltura di altre composizioni (per esempio i mille modi della nudità, ma anche quelli degli indumenti intimi) e scoperte di significati. Ciò avviene in un costante confronto con *trance* e magia intese come dimensioni creative da esplorare, senza abbandono totale, sempre nel contesto di un coordinamento corpo-mente di ordine superiore a quello feriale. In questo senso va inteso l'accento posto da ON sulla trasformazione dello sforzo in piacere, sulla necessità e la soddisfazione derivante dal superamento dei propri limiti, a partire da un preliminare apprendimento a *stare* nel sentire. Tutto ciò avviene senza alcuna idealizzazione, anzi, le contraddizioni, i continui imprevedibili 'incidenti' tra corpo e mente, tra singolo e colleghi, costituiscono un interessante terreno d'indagine. Come si comprende, in questo 'ginnasio' è sempre dall'autobiografia che nasce la forma: esserne coscienti intensifica il processo e produce risultati condivisibili. La razionalità del lavoro trova il proprio culmine nella tecnica del distacco, vale a dire nell'esercizio perpetuo per diventare consapevoli della propria rappresentazione del sé. In questa prospettiva le «emozioni non sono ignorate, ma trattate come risorse informative implicite» e l'abilità che in tal modo si sviluppa permette di

¹⁸ L'*habitus* si confeziona tramite l'esercizio e si mostra soltanto per il tramite dell'esercizio applicato al singolo caso, dunque sussistendo nel punto d'arrivo e infondendo vita all'*habitus* stesso (che in sostanza è l'esercizio della propria attività pubblica; non a caso si parla di "esercizio della professione" eccetera).

affrontare problemi complessi e capitali quali la graduazione delle energie fisiche nella performance, come avviene per esempio nel teatro d'opera sul piano vocale. La 'recitazione', insomma, è resa possibile dall'apprendimento di meccanismi dinamici e di guida. Nello stesso senso va intesa la distinzione tra intenzione e «volontà estetica», distinzione che si manifesta piuttosto in un *legato* che in uno *staccato*, per esempio nella capacità dell'«essere pronti a muoversi», ad agire (come hanno cominciato a fare Stanislavskij, Mejerchol'd e poi Grotowski e Barba, e come ben sa chi conosce l'azione *Motion* del Workcenter).

Nel percorso formativo di questo tipo di performer si sente spesso la guida dire che ciò che si esegue è giusto o sbagliato, non di rado bruscamente e senza spiegazioni, ma il ritmo e il tempo del lavoro non si limitano a questi sì e no bensì mirano a una precisione padroneggiata, alla formazione di un performer *multitasking*, capace di eseguire diversi compiti al tempo stesso, come dimostra l'asimmetria dei corpi in azione, quell'asimmetria che i musicisti, per esempio i pianisti o i batteristi, conoscono bene.

In sintesi si potrebbe dire che l'ambito formativo e creativo che ON ha creato per Batsheva è collocato sotto il segno della *mousiké*, una *mousiké* simile e distante da quella dell'ultimo Stanislavskij e dei suoi eredi, una «pratica fisica dell'intelligenza» che proietta a un vertice di gioiosa creatività quell'abilità nel *groove* (serie ritmica ripetuta ciclicamente) che la gran parte dei più giovani conoscono.

Ora lo sappiamo: nella storia dell'Occidente non è mai esistita la genuina compenetrazione tra filosofia e arti dinamiche invocata dall'antica filosofia ellenica. Vicino a noi, nella consapevolezza del tramonto, ciò sta avvenendo nella *praxis* di Batsheva come in quella del Workcenter, anche se è impossibile dire con quale esito. E se questo è vero, lo straordinario annuncio non riguarda soltanto il fronte della composizione performativa e non comporta un aver trovato, un essere al traguardo, ma è l'inizio di un nuovo modo della ricerca, modo che attesta la necessità dell'esercizio ricavandolo dalla *consapevolezza autoironica del compimento artistico*.

Esperienze come quelle di Batsheva sono la dimostrazione di come la specie umana possa progredire attraverso una meditazione fisica e collettiva sulla propria origine, nella ricerca di una unità da trovare soprattutto attraverso un riesame delle dualità che costituiscono il nostro edificio sociale. Il risultato ottenuto sarà sempre percepibile nella propria declinazione storica e sarà tanto più intenso e riconoscibile se realizzato nell'ambito di 'associazioni' (non comunità) multi-etniche. I dualismi però non possono essere risolti nell'unità della 'sopraffazione eroica' (basti pensare all'etica e ai comportamenti delle armate nere dell'integralismo islamico), dove al contrario risultano esasperati.

Un recente saggio del neurologo Massimo Filippi¹⁹ prende a spunto il dualismo uomo/animale per evidenziare come ogni catalogazione produca recinti entro i quali potere e vita vengono scissi e viene sancito il dominio di un mondo su di un altro. Da ciò la costituzione di un 'sociale' che implica la violenza verso l'altro, divenuto tale non per propria natura ma in seguito all'esclusione. Dopo la triste constatazione di un mondo trasformatosi (non metaforicamente) in un «grande mattatoio», Filippi arriva alla conclusione apparentemente singolare che qualsiasi gesto 'rivoluzionario' non sarebbe efficace se non si trasformasse in *parodia*. Soltanto la parodia, e naturalmente l'autoparodia, consente di fondare un'altra prospettiva. E per concludere, il neurologo, che probabilmente non sa del riscontro artistico offerto da Batsheva alle proprie c+onsiderazioni, ammette che se «l'antispecismo è l'indicibile» da ciò non consegue una impossibilità di azione, perché «ciò di cui non si può parlare non condanna al silenzio, al tacere. Ciò di cui non si può parlare può sentire e farsi sentire. L'antispecismo è divenire sensuale, è l'eccellenza del desiderio e l'accesso al desiderio e l'eccesso del desiderio e il desiderio di eccedersi». Sono parole che disegnano una sintetica mappa delle energie 'antisociali' e della 'filosofia' che vediamo all'opera nella performance di Batsheva.

La composizione di forme come *continuum* e stacco rispetto alla vita feriale implica una decostruzione – forse sarebbe meglio dire uno sfondamento – delle dualità attraverso la loro pratica singolare: umanità e animalità, mascolinità e femminilità, infanzia ed età adulta, solitudine e comunanza, parlato e cantato, legato e staccato, serietà e gioco, ritmo e rottura, attività erotica e riproduzione, e ancora: essere padre/madre, sano/malato, rappresentare/vivere, godere/soffrire e così via. Nel lavoro di scena, lavoro su se stessi in comune, tutto ciò viene rimesso in discussione e nella composizione teatrale (che è insieme processo e prodotto in quanto l'opera non si separa dal suo autore) si scoprono nuove dimensioni di sé (un tempo attribuite al personaggio, all'altro) e nuove modalità di vita collettiva. Tutto ciò è propedeutico a una formazione politica, intesa come esperienza e interpretazione della natura e delle sue leggi. Dunque l'imitazione della natura non è neutra o scientifica bensì etica e politica, oltre che poetica, è sempre una *scelta* delle regole (leggi), scelta necessariamente 'storica', autobiografica. Se la gerarchia delle forme proposta da Aristotele è in sé superata, resta il fatto che ogni autore di composizione parte dai codici preesistenti, anche se poi li mette alla prova. Il protocollo di questo sfondamento si avvale delle forme già codificate nell'arte scenica, come l'assolo o il coro, il duetto, il trio ecc., che possono essere ricombinate all'infinito.

Naturalmente tutto si può realizzare anche sul piano del pensiero e dei concetti, ma *quanto* il pensiero e i concetti siano realmente *embodied* in chi li esprime è

¹⁹ Massimo Filippi, *L'invenzione della specie. Sovvertire la norma, divenire mostri*, Ombre corte, Verona 2016.

tutt'altra questione, da esaminare a parte. La stessa cosa vale, per esempio, per il rapporto tra filosofia e posture ideologiche, che *in effetti* sempre si tengono (si pensi a Heidegger o a Céline) ma che sono usufruibili anche come discorsi distinti. O no? E lo stesso potrebbe accadere nei praticanti delle arti dinamiche, anche se è difficile immaginare un tagliagole dello Stato islamico frequentare regolarmente la poesia, il canto e la danza.

Quelle che altrove sono aporie insuperabili, per Batsheva e alcune altre formazioni artistiche diventano occasioni che conferiscono al lavoro scenico impulsi e caratteristiche straordinari. Il saggio di Katan è ricco di interessanti implicazioni e sottintesi, forse non tutti intenzionali, come l'idea che la poetica di Batsheva presupponga quel performer al tempo stesso dionisiaco e commediante cui accenna Nietzsche negli scritti postumi, un performer che non si suicida nella morbosa ricerca della verità e pratica la scena divertendo e divertendosi. Si pensi alla breve sequenza che suggella il documentario, nella quale ON continua a cadere goffamente su una breve scalinata. E se è vero che il senso di ciò che fa la compagnia israeliana è tutto racchiuso nella sua 'indocumentabile' realizzazione scenica, è anche vero che la riflessione di Katan può essere di grande aiuto per coloro che si interrogano sul destino presente del teatro, della danza e della poesia. La mancanza di adeguata elaborazione 'teorica' è molto nociva a un continente di pratiche che si svolgono nell'isolamento del pensiero oppure sono attratte dalla calamita di ideologie 'sociali' che sebbene probabilmente non nocive costringono un enorme potenziale in una camicia di forza che ne limita di molto l'espressione. Intendiamoci, non c'è niente di male nelle esperienze pseudoteatrali che assolvono la funzione di quella che una volta si chiamava 'animazione', consistente in una temporanea costituzione di piccole comunità chiamate a esprimersi, a incontrare persone di altre culture e organizzare un tempo di ricreazione, ma è davvero segno di ottusità ideologica fare di ciò l'orizzonte del teatro (sociale), oltretutto proclamandone una superiorità etica.

Nelle figure danzanti di Batsheva l'umanità di oggi cerca il futuro nelle proprie origini, anzi, come ha detto Grotowski, *nell'origine*. La compagnia è un soggetto prismatico caratterizzato da tutte le presunzioni e le incertezze dell'ipermodernità globalizzata, ma la sollecitazione psicofisica costante alla quale è consacrata emana una luce che, riflettendosi dall'interno e dall'esterno su altre facce di quel prisma, esprime modi arcaici di concepire e utilizzare il corpo, così che in questi esseri umani *giovani* la danza evoca al tempo stesso la saggezza e il delirio, la santità, il mito e la follia. Non è scena di tante cose ma di una unità che le comprende tutte. A pensarci bene sono figure presenti in tutte le religioni, in quanto nate prima di esse, espressione di un dinamismo biopoietico che le ha attraversate per poi proiettarsi all'esterno, dall'universale relativo (*religio*, appunto) al relativo universale (l'uno come luogo di transito). Forze centrifughe e centripete al tempo stesso.

Come si è detto qui si realizzano molteplici trascendimenti di genere. Non è mai un io a danzare: tutte queste figure sono una, ognuna di loro è tutte. Né io né noi, ma una caccia sciamanica all'anima del mondo. La danza, arte venatoria.

Scrivere di quest'arte non pertiene a un illusorio documentarla, è una raffigurazione culturale, vale a dire l'immagine – dunque il tra/vestimento, magari la banalizzazione o la falsificazione – di qualcosa che pensiamo di aver compreso. O, più che compreso, che mettiamo in evidenza: un sapere che è meno di un fare e un fare che è meno di un sapere. Il panorama di figure proposte da Batsheva è un indice-sommario molto ricco ma criptato, da decifrare tanto sul piano concettuale quanto nell'applicazione alle singolari pratiche (o forme) di vita. È stato prima realizzato e poi pensato da qualcuno che è già in viaggio per un'altra destinazione e comincia a vedere dal vivo qualcosa che prima conosceva soltanto attraverso una mappa.

I sistemi di pensiero, religioni comprese, si affermano per mezzo dell'azione di eserciti, vincendo guerre. Certo, i guerrieri sono a loro volta danzatori (ce lo hanno spiegato in tanti, da Grotowski e Artaud indietro) e la qualità della danza dei vincitori determina le forme del 'governo' che segue. C'è una storia che illustra questo principio meglio di altre, quella di Padmasambhava, il maestro che ha portato il buddhismo in Tibet. Un antico poema epico racconta come Padmasambhava avesse con sé un esercito composto di «attori di tutto il mondo» e con esso abbia vinto la guerra contro i mostri che dominavano quella terra e che opprimevano gli indigeni costringendoli all'abiezione della lotta per la sopravvivenza. Ciò che chiamiamo danza, dunque, per distinguerla dal teatro 'che parla e non fa' e che si limita a dire il mondo giudicandolo a priori, è attivazione e *dépense* di tutte le risorse umane, è – con diverse esplicitazioni in ogni contesto – un 'tantrismo', vale a dire una moltitudine di corpi in cerca di divertimento, piacere e conoscenza (ciò che Aristotele chiamava «felicità»?) attraverso performance rituali.

Questa istanza tantrica continua, onnipresente nel tempo e nello spazio, istituisce la contraddizione principale tra gli ordinamenti sociali che la racchiudono e il proprio fuoco, senza il quale non c'è vita. Pertanto possiamo rintracciarla in qualsiasi modo di guardare: nell'antropologia come nel teatro, nella poesia, nel canto, nella musica, ma anche, per esempio, nei codici civili e penali, nel diritto economico, nell'agricoltura e così via.

Resta il fatto, però, che nel teatro come nella danza e nelle arti ma soprattutto nelle arti dinamiche, la questione della 'istanza tantrica' si presenta con maggiore evidenza e nella sua ineludibile, persino misteriosa, complessità. Essendo essa coincidente con il teatro stesso (e dunque presente anche in quel teatro che si crede un tribunale della parola), con la danza stessa (e dunque presente anche nella più banale delle coreografie), con la musica, la poesia eccetera, è ovvio che il pensiero d'accompagnamento a queste arti sia fitto di riferimenti più o meno consapevoli, a volte insigni. Si viaggia in ottima compagnia: da Hoffmann a Kleist a Craig e

la supermarionetta, poi avanti con Totò, Duse, Artaud, Grotowski, Kantor, Bene eccetera, per non parlare appunto della danza in senso stretto. A questo paradiso – nel quale i più grandi artisti viventi vanno e vengono – corrisponde una cospicua biblioteca-monumento. Ma non può bastare. Le figure di questa danza-teatro non sono arrivate qui soltanto per farsi guardare, ma per *invitarci* alla conoscenza attraverso l'azione, ognuno a partire dalla propria anagrafe. Ma partire davvero, senza fermarsi a brontolare.

La morte sta nella vita come un pettine tra i capelli. Finché si danza, si danza la morte, differendola e dandole la forma desiderata o a noi possibile. Quando si smette di danzare Lei soffoca il tutto-niente. Gli esseri umani lo hanno sempre saputo, lo hanno sempre *fatto*. Quello delle arti dinamiche è un sapere supremo e al tempo stesso accessibile a tutti proprio perché si fa, in un certo senso, senza presupposti teorici. Danzare attraverso la scrittura: la consapevolezza e la disposizione delle parole è un segno del tempo nuovo, che chiede rammemorazione contro il torpore (sapere di sapere e di non sapere – ciò che è già accaduto e continuamente accade) e divertimento contro l'adattamento (gioco, parodia, esercizio, fuga). Torpore e adattamento sono necessità del mondo nella sua manifestazione 'sociale', memoria e performance sono pratiche individuali senza le quali si sopravvive in uno stato ipnotico o di coma.